

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

TÍTULO:

*“OBRAS PARA VOZ Y PIANO DE HONORIO SICCARDI:*

*UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA”*

MAESTRANDO: ANA MARÍA OTERO DE SCOLARO

DIRECTOR DE TESIS: PROFESOR DANTE GRELA

MENDOZA, 18 DE ABRIL DE 2008

Las partituras y la documentación de la Tesis se utilizan por cortesía de las editoriales y los herederos habientes del compositor.

Armado y diseño de Tesis: Ana María Otero

Diseños gráficos musicales: Natacha Sánchez y Luciana Orellana Lanús

Otero, Ana María.

Obras para voz y piano Honorio Siccardi: Una aproximación analítica: tesis de maestría.

- 1a. ed. – Capital: el autor, 2011.

Internet.

ISBN 978-987-33-0933-5

1. Composición Musical. 2. Tesis. I. Título.

CDD 780.7

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

TÍTULO:

*“OBRAS PARA VOZ Y PIANO DE HONORIO SICCARDI:*

*UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA”*

MAESTRANDO: ANA MARÍA OTERO DE SCOLARO

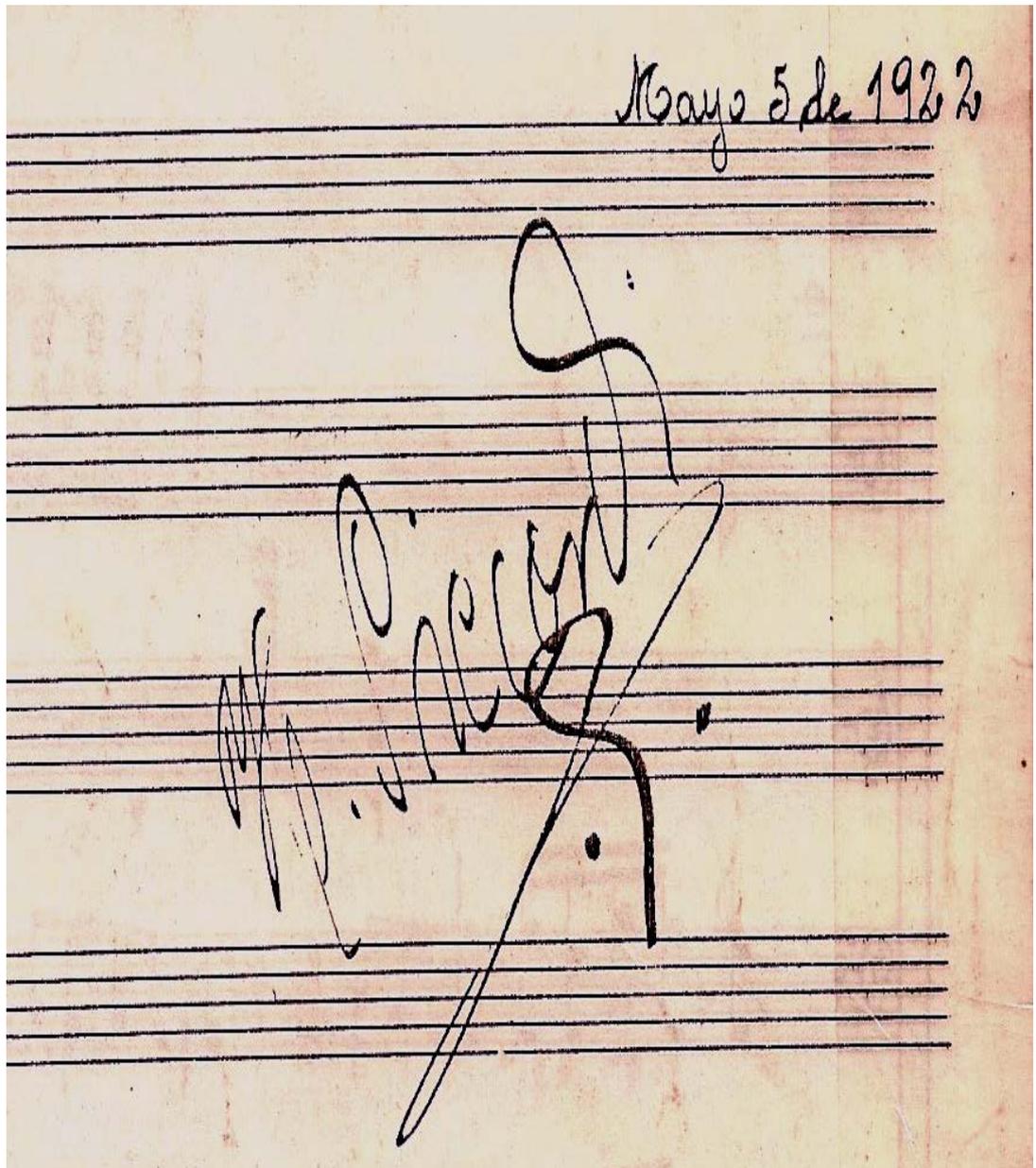
DIRECTOR DE TESIS: PROFESOR DANTE GRELA

MENDOZA, 18 DE ABRIL DE 2008

## *Índice General*

	página
<b><i>I.- Introducción</i></b>	3
<b><i>II.-Honorio Mario Siccardi.</i></b>	
-Su vida y trayectoria.	11
- Anexo I: Grupo Renovación (1929-1944).	32
<b><i>III.-Honorio Mario Siccardi.</i></b>	
-Su producción musical general y obras para voz y piano, en particular.	39
<b><i>IV.- La creación musical en la primera mitad del Siglo XX.</i></b>	
-El Neoclasicismo y neoclasicismo en Argentina.	58
-Características técnico- musicales del neoclasicismo en Honorio Siccardi.	71
<b><i>V.- Obras tratadas analíticamente.</i></b>	127
- <i>Tus cuatro romanzas</i> (1929).	131
- <i>Tríptico floral</i> (1940).	214
- <i>Tres líricas para Amada</i> (1954).	260
- <i>A una abeja muerta</i> (1962).	319
<b><i>VI.-Conclusiones.</i></b>	346
<b><i>VII.- Anexos:</i></b>	
<b><i>II.- Glosario.</i></b>	357
<b><i>III.- Catálogo general de obras de Honorio Siccardi</i> (revisión-2007).</b>	367
<b><i>IV.- Partituras</i> de las obras seleccionadas para el análisis.</b>	380
<b><i>V.- Grabación:</i> de “<i>Tus cuatro romanzas</i>” (1929), interpretadas por las profesoras Silvia Nasiff (voz) y Rosa Ynés Batura (piano) (1 CD.)</b>	415
<b><i>IX.-Fuentes y Bibliografía.</i></b>	416

*Introducción*



## ***Introducción***

Los antecedentes del presente trabajo están basados en tareas y emprendimientos que, desde mi experiencia, me llevan a concretar resultados en torno a la vida y obra del compositor argentino Honorio Mario Siccardi (1897-1963).

En 1985 se constituye un grupo de profesores pertenecientes a la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, para integrar el equipo de trabajo del proyecto de investigación “Grupo Renovación 1929-1944” cuyo director es el Profesor Guillermo Scarabino. El proyecto consta de dos partes: en primer lugar el Grupo Renovación, tratado por el propio Profesor Scarabino y en segundo lugar las obras musicales de los integrantes del Grupo presentadas en los conciertos del mismo, abordadas por las profesoras que conforman el equipo. En una primera reunión se distribuye el trabajo y se da a conocer el plan de labor a desarrollar por cada uno de nosotros: horarios de trabajo, reuniones de capacitación, consultas, presentación de informes de avance parciales y finales.

Honorio Mario Siccardi es el compositor que se me asigna y sobre el cual debo trabajar. A partir de ese momento esta tarea se transforma en un desafío.

El Maestro Scarabino me ofrece la dirección postal de Héctor Siccardi, hijo del músico.<sup>1</sup> De ahí en más hay encuentros, desencuentros, cariños, ausencias, olvidos, añoranzas, cuentas pendientes, caminos recorridos y por recorrer, y muchos desafíos. Algunos se resuelven y otros, sólo al transitarlos, me llevan a encontrar lo que buscaba: Honorio Siccardi, el hombre, el músico.

En 1986 inicio mi contacto epistolar con la familia Siccardi. La primera carta de presentación está fechada el 5 de setiembre de 1986. En la misma solicito salvar algunas dudas referidas a las obras del compositor sobre las cuales debo trabajar. Envío, también, un cuestionario que sirve de guía para rescatar datos. En él, sus familiares, amistades, vecinos, compañeros, colegas, alumnos, autoridades deben volcar sus recuerdos a través de anécdotas, dichos, crónicas de viajes, experiencias familiares, o aportar datos sobre actividades particulares o profesionales del músico.

---

<sup>1</sup> Correspondencia: Scarabino-Héctor Siccardi: 29/9/1985; Héctor Siccardi-Scarabino: 28/10/1985.

En 1987 la comunicación epistolar es más fluida, lográndose el consentimiento de la familia Siccardi para tener acceso a la documentación existente en su archivo. De este primer contacto lo más importante es, por un lado, concretar la oportunidad de viajar a Dolores, Provincia de Buenos Aires, conocer la casa de los Siccardi, el estudio del maestro, y descubrir la cantidad! de material que atesora ese sitio, y por otro, tener una comunicación directa con los familiares, en especial con la esposa de Honorio: la señora Amada Quinteros de Siccardi. La abuela, como cariñosamente comienzo a nombrarla, es el nexo más directo con la personalidad del músico, desde varios puntos de vista: como padre, ciudadano argentino, músico, docente, profesional e investigador. Ella me ofrece su correspondencia privada, la cual abarca parte de la etapa de estudio de Siccardi en Parma - Italia, junto a las vivencias y reflexiones de algunos de sus viajes por Chile y Argentina.

En ese encuentro quedan algunas pautas establecidas, como es volver a la vida la tarea del maestro y darla a conocer. Para emprender estos objetivos es necesario ordenar el archivo de Siccardi, comenzar a trabajar sobre un posible y definitivo catálogo general de obras y relevar sus actividades más significativas de docente y compositor.

Surgen así varios trabajos de investigación referidos a los temas ya nombrados, los cuales son presentados al Centro de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo (CIUNC), uno de ellos en el año 1987 y otro en 1987-88. La correspondencia se intensifica tanto con la familia Siccardi como con otras personas o instituciones que, de una u otra manera, al incorporarse como informantes fehacientes en el proyecto, favorecen la tarea de rastrear las actividades y obras del músico.

En 1989 se sigue trabajando sobre la Gira Pro Difusión de la Música Argentina, realizada por el compositor. En 1991 se encara un proyecto de trabajo sobre la correspondencia de Siccardi como fuente de información. Se logra catalogarla y obtener datos referidos a algunos temas. Los objetivos se concretan en forma parcial, dada la variedad y cantidad del material a tratar.

En 1992 se realiza el ordenamiento temático, cronológico y físico de la producción musical y del material existente en el archivo de Siccardi en Dolores, y se obtiene el subsidio para la publicación del "Catálogo General de Obras de

H.Siccardi”, el cual ve la luz en 1993. Se trabaja en el registro de las obras en Sadaic y la inserción en el Diccionario Español e Hispanoamericano, tareas que no se concretan como estaban programadas.

Las conclusiones obtenidas de estos trabajos son presentadas en las Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo, en clases especiales, en conciertos y publicación. Se completa la divulgación en páginas web. El rescate de datos fehacientes referidos a diferentes temáticas de la música y músicos argentinos, obtenidos en el archivo personal de Siccardi, favorecen el desarrollo y comprobación de trabajos abordados por musicólogos o estudiosos.

Por diferentes circunstancias, el tiempo y el espacio marcan mi alejamiento de este mundo desafiante, el cual había absorbido muchas horas de mi vida y de mi familia. Creo que esta separación no fue querida ni buscada, internamente reconocía que las herramientas eran insuficientes como para continuar el camino que había iniciado en ese año de 1985. De todas maneras, intento trabajar sobre algún tema relacionado con el proyecto inicial, por diferentes vías, pero ninguno llega a buen término. Cursando la Maestría en Arte Latinoamericano puedo retomar y abordar la temática sobre Siccardi en seminarios y proyectos de investigación. En estos momentos es mi tema de tesis: “Obras para voz y piano de Honorio Siccardi: una aproximación analítica”.

Basándonos en la información dada por los familiares directos del compositor, realizando consultas en centros de investigación musicológica y en documentación bibliográfica, se determina que no existe ningún proyecto de investigación, ni estudio específico sobre este tema.

De la bibliografía referida a Honorio Siccardi y su accionar en el desarrollo de la música argentina en la primera mitad del siglo XX, se puede decir que los escritos publicados han destacado datos biográficos, producción musical y su afiliación dentro de un estilo neoclásico.

En primer término Juan Carlos Paz, en su libro “Introducción de la música de nuestro tiempo” (Editorial Sudamericana, 2da.edición, Buenos Aires, 1971: 469, 488 y 492) ubica a Siccardi como músico argentino, cuya posición estética se inclina hacia la corriente universalista y como miembro del Grupo

Renovación. Rodolfo Arizaga, en su “Enciclopedia de la Música Argentina” (Editorial Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1977) presenta del compositor datos biográficos generales y un catálogo de obras incompleto, con datos erróneos e insuficientes sobre su actividad. García Morillo en su libro “Estudios sobre Música Argentina”, lo hace del mismo modo (1984: 339, 350, 351). En el Diccionario Español e Hispanoamericano, Sociedad General de Autores y Editores (2001: 995, 996), Vol.9, Mario García Acevedo escribe la biografía y catálogo de Siccardi sin actualizarlos, por lo que adolece de imprecisiones de publicaciones anteriores. Otra bibliografía que puede mencionarse es: “Panorama de la Música Argentina”, Compositores nacidos entre 1897-1903, Grabaciones, Argentina, IRCO/Cosentino; “Vida y obra de H.Siccardi” de Elvira Siccardi, Argentina, Edición del autor; y Honorio Siccardi en “Compositores Argentinos” de Mabel Senillosa, Argentina, Casa Lotermoser S.R.L., 1956. En las referencias bibliográficas citadas no hay detalles completos de las actividades de Siccardi, referencias estilísticas precisas de sus composiciones, avaladas por métodos lógicos de investigación y sus procedimientos específicos, ni un juicio crítico objetivo.

Los estudios más recientes que abordan aspectos de su vida y su obra basados en fuentes primarias y documentación fehaciente, pero que no llegan a tratar el tema específico de esta tesis, son los realizados por: Guillermo Scarabino en “Grupo Renovación 1929-1944”<sup>2</sup> (1986-2000); y Ana María Otero en: “Honorio Siccardi en su carácter de compositor y docente” (inédito-1989), “Catálogo general de obras de H.Siccardi” (1993), “Música argentina del siglo XX. Obras para piano de Honorio Siccardi” (2002-2004)”, “Música argentina del siglo XX. II Parte. Obras para voz y piano de Honorio Siccardi” (inédito-2005-2007)”. Los resultados se amplían y presentan en Jornadas, clases especiales y conciertos; se realiza la verificación y corrección del Catálogo General de Obras (1993), edición digitalizada de manuscritos y grabación de obras para piano y voz y piano (2007/08), registro de las mismas en Derecho de Autor, grabación de obras para piano en CD (2007), divulgación en sitios web, transferencia pedagógica en las cátedras de Piano del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, y formación de recursos humanos.

---

<sup>2</sup> Scarabino, Guillermo, *Grupo Renovación (1929-1944)*-CIUNC., Mendoza, 1986 y *Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Ediciones UCA, Buenos Aires, 2000. Ver Anexo I.

Al concluir el trabajo de investigación sobre las obras para piano, y determinar la tarea de rescate de datos fehacientes, no sólo de las obras sino del contexto musical argentino, decido continuar como proyecto de investigación la II Parte referida a las obras para voz y piano<sup>3</sup>. Desde este marco, la temática de la tesis se circunscribe al ‘*análisis de las obras para voz y piano*’ del compositor, obras que dentro de la producción del mismo representan un corpus significativo, dado el número de obras y el desarrollo estilístico. Los manuscritos se han encontrados casi en su totalidad, y abarcan desde 1920 a 1962.

Por lo tanto, a través de esta tesis, se ubica el contexto socio-cultural de la producción musical de Siccardi y en especial sus obras para voz y piano, las cuales son tratadas con nuevas herramientas metodológicas propuestas por el Maestro Dante Grela<sup>4</sup>, abordando así el análisis estilístico. Acompaña a este trabajo, el tratamiento de la documentación fehaciente hallada en el archivo personal del compositor, la cual amplía y rectifica la información que delimita y perfila las temáticas tratadas.

El marco teórico es considerado desde los aspectos: musicológico, socio-cultural y técnico-musical. Según la codificación de Guido Adler se utiliza el método propio de la musicología histórica, enfocando las leyes básicas de las teorías técnicas-musicales que fundamentan los estilos de composición. De acuerdo a Leonard Meyer, el estilo musical depende de

*“las intensiones históricamente significativas que guían a un (...) (...) compositor y resultan de elecciones realizadas entre posibilidades alternativas permitidas por las constricciones del estilo de la actividad y del contexto cultural”* y además, en estos momentos, se puede seleccionar una variedad de posibilidades que ofrece el pasado y así decidir cómo es ese pasado:

*“(...) la historia de la música quizá pudiera semejar un juego de salón en el que los participantes - historiadores- se les dan respuestas (una obra de arte, o un grupo de obras de arte) y se les pide que adivinen las preguntas que generaron las respuestas”*.<sup>5</sup>

Por lo tanto, se parte desde la descripción de la obra y los datos biográficos para luego obtener los rasgos compositivos a través del análisis musical. Las obras

---

<sup>3</sup> De la lectura de su Catálogo queda una gran cantidad de obras para analizar, de todos sus períodos compositivos, las cuales ayudarán a conocer y comprender la personalidad del compositor enmarcada en el contexto cultural-musical argentino, de la primera mitad del siglo XX.

<sup>4</sup> Grela, Dante, *Análisis musical: una propuesta metodológica*, Serie 5: La música en el tiempo. N°1. Rosario 1985, y su actualización a la fecha.

<sup>5</sup> Meyer, Leonard, *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide, 1989, pág. 214 /228

musicales seleccionadas son enfocadas desde métodos analíticos musicales que se adecuan al hacer compositivo de cada una de ellas. Estos métodos son específicos y complementarios para lograr determinar el estilo correspondiente.

La siguiente presentación del trabajo favorece la lectura y el conocimiento del tema a tratar. En el Capítulo II, desde un enfoque biográfico de la vida y trayectoria de Honorio Siccardi, se determinan las etapas correspondientes a su producción creativa: formación, gestación y reinado o madurez, fundamentadas en su actividad socio-cultural y contactos con otros artistas e instituciones que, de una u otra manera, favorecen la concreción de su estilo, el cual se perfila en una línea neoclásica. Por lo tanto, el compositor es ubicado en el panorama cultural de Argentina y de Europa, contextualizado en la primera mitad del siglo XX, por sus actividades, producción musical y estilo.

En el Capítulo III, se abordan las obras para voz y piano dentro de su producción general. La línea de trabajo nos da a conocer la ubicación cronológica de dichas obras en su producción musical y los datos específicos de cada una de ellas, incluso de aquellas que están extraviadas. La información de sus obras está relacionada con: año de realizada, título, partitura: manuscrito o editada, dedicatoria, autor del texto, a qué período de su producción corresponde, estreno, presentaciones, intérpretes, premios, nómina de obras del total de su producción de cada período y las más relevantes, y contexto socio-cultural que favorece la predominancia de estas obras.

En el Capítulo IV, se describe el contexto universal y argentino referido a la creación musical de la primera mitad del Siglo XX, consignando los aspectos históricos del Neoclasicismo. Se numeran las características técnicas-musicales del movimiento, en especial las relacionadas con la altura, ritmo, características morfológicas y texturas predominantes, las cuales sirven de marco para ejemplificar la pertenencia de Honorio Siccardi con el movimiento neoclásico. Por lo tanto, se expone un listado de ejemplos musicales donde se detalla el tratamiento de cada uno de los aspectos citados. Se agrega el ítem Texto, para determinar el tratamiento del mismo y las interrelaciones entre éste y la música, y obtener las conclusiones pertinentes sobre la propuesta de esta tesis.

En el Capítulo V, se presenta el análisis de una selección de obras representativas de cada una de las etapas de su producción musical: etapa de formación (1912-1930): “Tus cuatro romanzas” de 1929, formada por *Melancolía, Desolación, Esperanza, Albricias (1ra. y 2da. versión)*, con texto de Leopoldo Lugones; etapa de gestación (1930-1944): “Tríptico floral” de 1940, formada por *Flor de tuna, Flor de durazno y Flor de ceibo*, con texto de Justo Dessein Merlo; y etapa de madurez: “Tres líricas para Amada” de 1954, formada por *Cadencia, Rueda y Reflejos*, con texto de Honorio Siccardi; y “A una abeja muerta” de 1962, con texto de Oscar Melgar. Esta selección y análisis de obras ayudan a ampliar y verificar las conclusiones parciales dadas en el Capítulo IV.

En el último capítulo, las conclusiones finales aportan una síntesis de lo tratado y se dan a conocer los recursos compositivos predominantes de Siccardi, en su filiación neoclásica.

Para presentar y fundamentar los capítulos antes mencionados, correspondientes a Siccardi y su producción creativa, se citan fuentes primarias de información halladas en su archivo personal, tales como partituras, correspondencia, escritos, programas de conciertos y publicaciones realizadas por el compositor, que avalan su contacto con el ambiente musical argentino e italiano desde la década del '20 en adelante, su accionar y la importancia del mismo en el ámbito socio-cultural, su planteo estético y su trascendencia en el ámbito musical de Argentina y Latinoamérica.

Se adjuntan los siguientes anexos: Anexo I: Reseña bibliográfica sobre el libro *Grupo Renovación (1929-1944)* de Guillermo Scarabino (Capítulo II, pág. 32); Anexo II: *Glosario*; Anexo III: *Catálogo general de obras de Honorio Siccardi* (Otero: 1993-revisión 2007); Anexo IV: Partituras; Anexo V: Grabación en CD.

## *Capítulo II*

### *Su vida y trayectoria.*



*Gian F. Malipiero en Àsolo*



*Àsolo, Italia*



*Siccardi en su juventud*

## Capítulo II

### *Su vida y trayectoria*

Honorio Mario Siccardi nace en Buenos Aires el 13 de setiembre de 1897, hijo de Juan Ángel Siccardi (1864) y de doña Teresa Bigi (1875), italianos de Valenza, provincia de Alessandria y de Reggio Emilia, respectivamente.

Sus padres llegan a Argentina como inmigrantes, se radican primeramente en Córdoba y luego en Buenos Aires, en Quinta La Teresita de calle Paso 940, Lomas de Zamora. Contraen matrimonio en 1891 y tienen varios hijos: José, Lázaro, Emilio, Honorio, Pablo Ángel, Elvira, Francisco, Juan José y María Josefa. Su papá es contador y catador de vinos, su mamá atiende las tareas de la casa. De acuerdo a declaraciones del propio Honorio a Oscar Melgar<sup>6</sup>, éste relata:

*“Don Juan Siccardi, con una familia numerosa y escasos recursos solicita una beca para los estudios de Honorio en Italia, pero al no conseguirla, con gran esfuerzo y la ayuda de familiares en Italia logra concretar su cometido (...)”*  
*“(...) (su mamá) hasta los 79 años mantuvo una memoria lúcida y en 1955, postrada y enferma recitaba, repasando el repertorio en francés, italiano y español (...)”*  
*“(...) enseñó a tejer en escuelas primarias, contribuyó a la formación de bibliotecas.”.*

Sin lugar a dudas, este ambiente influye en la formación intelectual y espiritual del músico.

Sus abuelos paternos son Don Esteban Siccardi, comerciante y Doña Emilia Chiodi; los abuelos maternos son Cayetano Bigi, comerciante y Josefina Leoni, todos de nacionalidad italiana. Don Cayetano y Doña Josefina son los abuelos que albergan a Honorio, durante su estadía de estudio en Parma, Italia.

A continuación, damos a conocer acontecimientos importantes de su vida consignando datos significativos, enmarcados en las distintas etapas de su producción musical, que de acuerdo a la teoría de J.Perriux<sup>7</sup> se dividen en: *etapa de juventud o formación* (1912 a 1930), *etapa de gestación* (1930 a 1944) y *etapa de reinado o madurez* (1944 a 1963).

---

<sup>6</sup> Melgar, Oscar, *Poligrama de Honorio Siccardi*, 1955, (inédito).

<sup>7</sup> Nota n° 1(pág.29): Teoría de Jaime Perrioux: etapas de la producción musical de Siccardi.

## **Etapa de juventud o formación: desde 1912 a 1930.**

Siccardi inicia sus estudios musicales con la Profesora Sra. de Nóbrega en Lomas de Zamora. Luego continúa con Pablo Beruti en el Liceo Musical Beruti<sup>8</sup> y recibe el título de Profesor elemental de piano, el 30 de diciembre de 1914.<sup>9</sup> De acuerdo con lo escrito por Honorio Siccardi, en varias de sus biografías y programas de conciertos y Roberto García Morillo lo reitera en su libro:

*“(...) recibe el título de Profesor de Armonía en 1914, como alumno de Pablo Beruti y Profesor Superior de piano en 1916, como alumno de Ernesto Drangosch”.*

Su desempeño como pianista es óptimo, a tal punto que desde el Conservatorio ‘Arrigo Boito’ de Parma, Siccardi comenta a su padre:

*“(...) me han dado el título de maestro acompañante (ad honorem) y debo desempeñar la tarea de acompañar con el piano a todos los alumnos de canto”<sup>10</sup>.*

En 1916, en Dolores (Buenos Aires), con el Profesor Luis Roig (violinista), Siccardi crea el Conservatorio Wagner, y allí realiza su actividad docente; además, se presenta en conciertos como pianista acompañante y como solista. En forma paralela funda un Centro Cultural, en el cual se desarrollan varias actividades, por algunos años. Con esfuerzo y dedicación logran modificar y elevar el ambiente cultural y artístico de Dolores.

En 1920, Siccardi viaja a Parma, Italia, para continuar y perfeccionar sus estudios de música. El 26 de octubre de 1923 recibe del ‘Regio Conservatorio di Música. Arrigo Boito. Parma (Italia)’, el “Diploma di Licenza Normale. Corso principale di Composizione”<sup>11</sup>.

En la carta, antes mencionada, describe a su padre su situación como alumno ingresante en el Conservatorio de Parma y los obstáculos que encuentra en sus comienzos para poder asistir a las clases de composición del maestro Gian Francesco Malipiero. Se citan, a continuación, fragmentos de la misma y la enviada por las autoridades del Conservatorio de Parma a Honorio.

---

<sup>8</sup> García Morillo, Roberto, *Estudios sobre música Argentina*, Ediciones Culturales Argentinas. 1984:96.

<sup>9</sup> Nota n° 2 (pág.30): Título recibido en Argentina.

<sup>10</sup> Carta de H.Siccardi a su padre Juan: 27/10 /1920.

<sup>11</sup> Nota n° 3 (pág.30): Título recibido en Italia.

✉ “Reggio Emilia 27/10/1920 // Al distinguido señor Juan Siccardi // Querido Papá:// Ya pasé la edad para ser admitido en el conservatorio, pero el canto se puede estudiar a cualquier edad; por lo tanto estaré inscripto como alumno de canto y se me permitirá estudiar composición y canto coral como materia complementaria.// En cuanto al piano no hay forma de estudiarlo en el conservatorio aunque se podría estudiar en forma privada. Zuelli me aconseja de no hacerlo porque con lo que ya sé puedo ser un excelente acompañante.// El tiempo dedicado al estudio pianístico, en lugar de proporcionarme más ventajas me impediría de atender bien a las otras materias. // En cuanto a la voz, Zuelli no alberga muchas esperanzas pero me dice que un maestro de canto, en mis condiciones es muy difícil de encontrar porque casi todos ellos son cantantes viejos y decrépitos que no saben nada de piano, ni de fisiología, poco de música e ignoran de qué se trata la pedagogía. Ninguno se dedica a la enseñanza del canto con el fin de dar al alumno nociones firmes, precisas, basados en un sistema seguro y eficaz (...). También en Italia se siente esta deficiencia. // Mientras tanto, me han dado el título de maestro acompañante (ad honorem) y debo desempeñar la tarea de acompañar con el piano a todos los alumnos de canto. Esto puede considerarse como otro privilegio obtenido, Zuelli mediante, y no menos importante que haber sido inscripto en el conservatorio, sin haber dado el examen de lectura pero comprometiéndome a hacerlo en marzo.// Como ahora debo ir a Parma y en momentos llegará el tren debo dejar de escribirte. Recibí esta mañana “Melgarejo” y “Tu cuna fue un conventillo” que te agradezco mucho. // Muchos saludos de los viejos para todos. Yo también te saludo con cariño. Un abrazo de Honorio.”

✉ “Real Conservatorio de Música “Arrigo Boito” Parma // 03/11/1921 al Sr. Onorio Siccardi // Reggio Emilia. // Me place comunicarle el anuncio de la clase principal de Composición en este Conservatorio en virtud del Artículo 20 del vigente Reglamento. //Firma: El Director: Zuelli // Las lecciones comienzan el 7 del corriente a las 9 hs.”

El compositor desarrolla tres actividades fundamentales en Italia durante ese período, las cuales corresponden *a las tareas como alumno en el conservatorio y con sus maestros, el contacto con viejas culturas* a través de sus viajes por ciudades de Europa y *la estrecha relación con Gian Francesco Malipiero*. La descripción y evaluación de estas actividades nos demuestran el tipo, calidad y solidez de logros y contactos, que consolidan su etapa de formación.

Las tareas como alumno en el conservatorio se presentan claramente en la correspondencia, en ellas da a conocer: sus expectativas, las críticas de los medios periodísticos hacia el Conservatorio, el ambiente y las exigencias académicas del mismo, sus compañeros de estudio y maestros, sus obras musicales y logros.

La producción musical de este período, en su mayoría, representa el alcance de realización y exigencia en el Curso de Composición del Conservatorio y son una muestra de los logros obtenidos.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Otero de Sclaro: Catálogo general de obras de H.Siccardi, 1993: 21-22.

Transcribimos algunos fragmentos de cartas de Siccardi a sus padres y a su hermano Emilio, a través de las cuales conocemos su situación como alumno, sus presentaciones, evaluaciones, críticas periodísticas y consideraciones personales. Honorio escribe desde Reggio Emilia, Parma y Ásolo <sup>13</sup>.

☞ “Reggio del’ Emilia 15/06/1921//Querido Emilio//“(…) El Maestro de Composición no ha vuelto y yo no doy examen. El año escolástico termina con los siguientes resultados: Activo: // 1º 1 papel con 10 y 10 en solfeos y teoría.// 2º 1 papel con otros números que dicen que sé algo de Italiano (si ellos lo dicen...!) // 3º Conocimientos de varias ciudades (el más importante) // 4º Más libertad en juzgar los individuos y los casos.// 5º Haber comprobado que los conservatorios no conservan más que la negación de la enseñanza. // Pasivo // 1º un año muerto.// 2º Haberme estacionado en los estudios musicales.// 3º Vivir en un ambiente de imprudencia, mala educación y violencia. // ¡Chau! (esto no es pasivo, ni pasado ni pasable) Saludos a todos. Besos a los pibes. // Honorio.”

☞ “Parma //18/05/1923 //Sra. Teresa Siccardi. //Querida mamá: //Aunque hasta hoy no tengo que contestar ninguna carta (a la verdad, no hace mucho recibí los recortes), me apresuro a escribir para comunicarte el éxito lisonjero de los 2 conciertos que se llevaron a cabo en la sala del Conservatorio, y en los que dirigí un núcleo de arcos. El programa era el mismo en ambos conciertos: yo abría con una fácil Plegaria de Bottesini, compuesta en Buenos Aires en 1879. // Bottesini ha sido un contrabajista excepcional. Fue director del Conservatorio de Parma. Me parece que es una casualidad significativa dirigir un argentino en Parma, una composición de autor parmigiano escrita en Argentina. // Tutto è andato bene. Zuelli contento come un pesce. // Mando el programa y la crítica. // Otro diario de Parma dice que hablará de los alumnos de composición cuando se presenten como autores. Saben que tal presentación no se efectuará y así evitan la posibilidad de una crítica en la que si hablan mal suscitan controversias peligrosas y por otra parte, hablar bien no quieren porque perdieron una causa contra Malipiero por difamación y en la que uno fue condenado a 7 meses de reclusión y más de mil liras de multa. Las charlas de los diarios valen poco. // Éste que mando me atribuye una seguridad de la que sólo presiento la realización si la ocasión de dirigir se presentara con frecuencia. // La verdad hay que buscarla en sí mismos apoyándose en la discreción y la lógica y corroborados por la opinión de quien se pueda reconocer como persona sincera e inteligente, aunque se tratara de uno que hablase duramente. // Otra cosa importante es no dejarse engañar por una ilusión fácil. Este triunfo no me da pleno derecho a suponer que en una gran orquesta, con una partitura compleja podré obtener buen resultado. // Pero sería también un grave defecto no reconocer lo bueno o quitarle valor a lo que vale. Así yo puedo decir que por conocimiento y por carácter impuse mi voluntad interpretativa sobre la masa. Puedo agregar que siento perfectamente todos los defectos y errores que los ejecutantes cometen, lo cual constituye una cualidad excelente que ignoraba poseer. // Esto me ha enseñado que cuando no se sabe la capacidad del propio barril uno puede errar sobre el volumen del contenido. // Para mí ha sido una sorpresa agradabilísima. // Terminado el concierto nos llevaron en triunfo a mi amigo Bianchi, el otro director que está colocado en el final, y a mí. Nos hicieron recorrer en triunfo hasta la plaza principal, acompañados por gritos y salvas. Después lo pescaron a Zuelli y le hicieron pagar 20 liras de cerveza. Hacía varios lustros que en el conservatorio no se conocían estos entusiasmos y nosotros hemos venido para despertarlos. // Mando las estampillas para los chicos. Monedas he conseguido pocas. Quizás pasen de 150.-// Saludos a todos y un abrazo para ti. // Honorio.”

---

<sup>13</sup> Cartas de H.Siccardi sobre el Conservatorio en Italia: Reggio Emilia: 15/06/1921, Parma: 18/05/1923 y Ásolo: 16/12/1923 y 02/02/1924.

☞ “Ásolo// 16/12/1923// Sr. Juan Siccardi.// Querido papá:// “(...)Acuso recibo de una carta de Elvira y algunos recortes que aún no he leído porque me encapriché en terminar a la brevedad un tratado de instrumentación que estoy leyendo. // Recibí por orden de la Dirección del Conservatorio el Diploma que en total viene a costarme 20 liras (derechos de Secretaría, ‘indentrità pei diplomì’, correos). // Figuran todas las materias: // Fuga a 4 voci su tema dato: Dieci. // Romanza senza parole su tema dato: Dieci. // Solfeggio: Dieci. // Pianoforte: Nove e 50/100 // Violino: Otto. // Italiano: Otto.// Itria: Otto. //Geografia: Otto.

-----  
Zuelli me ha mandado una carta advirtiéndome que me consideran ‘dimissionario voluntario’ (renunciante) y que por lo tanto no figuro, desde el 14 corr., en el Conservatorio de Parma. // Apenas Malipiero abandonó su cátedra, la clase del Conservatorio fue un desbarajuste. // El programa desde la Real Academia Filarmónica es la siguiente: // A I a. prueba: Fuga a 4 ó 5 voces. // II a. prueba: Composición a 1 ó 2 voces, con orquesta, y también para orquesta sola, sobre un tema dado. // B Presentar dos composiciones ya realizadas: una a 4 voces (soprano, contralto, tenor y bajo con solos ad libitum) con orquesta; y la otra sólo para gran orquesta. // Es un derecho del candidato de hacer una antífona en contrapunto. Reconociendo el valor se le extenderá una certificación con este propósito. // Este es un trabajo engorroso e inútil. Napoleón I<sup>o</sup> hizo fusilar a un individuo que pasó toda su vida en tratar- sin conseguirlo- la manera de enhebrar una aguja mientras corría. Tenía razón, la habilidad inútil debe extirparse. (...) “Mientras tanto trabajo con fe y tenacidad. Espero salir victorioso de la contienda. (...)”

☞ “Ásolo //02/02/1924// Sr. Juan Siccardi: // Querido papá:// Te pongo al corriente de mis trabajos: Malipiero quiso que hiciéramos la prueba del examen que consiste en escribir una fuga en 18 horas y una escena dramática en igual tiempo. // La fuga la escribí en 7 horas y las escena en 10 ½. Por lo tanto tardé 17 horas y media en lugar de 36. El Maestro dice que los dos trabajos son dignos de merecer la aprobación de una comisión exigente. // Para realizar estas dos pruebas, había dejado sin terminar los trabajos anteriores. Ahora tendré para rato antes de corregir estos dos y copiarlos. Además pienso instrumentar completamente esta nueva escena y quizás las dos anteriores del Prometeo. Mi proyecto, cuando salga de este apurón, es de continuar las ‘cantatas’ sobre el Prometeo que debían ser cinco para construir un ciclo completo. // Pero de la impresiones argentinas que llamo ‘Cuadros imaginarios’ y de los cuales sólo he compuesto uno en Parma, han tenido la virtud de hacerme comprender que los grandes proyectos me enamoran como las mejores muchachas, es decir, mientras no se trate de realizar el proyecto. // Por esta razón aún me mantengo en deuda contigo desde que te prometí ‘La doma’. // En ese argumento veía un símbolo. Comprenderás cómo habrá podido pasar a ser jinete, cuando pienses que el potro debe representar la ‘suerte’, el ‘destino’ (...) mejor aún: ‘la vida’ // Inútil agregar que a fin de cuentas el ‘potro’ queda domado. // Postergar de un mes para otro significa madurar siempre el trabajo antes de realizarlo y esto implica mejorarlos: son los intereses que deben pagarse por una deuda mantenida tanto tiempo. (...)”

De sus maestros, Oscar Melgar nos informa que:

“En Parma concurre a las clases de piano o acompaña las clases de canto con Giraud, de órgano con Ferrari Trecate o sigue las instrucciones de Zuelli para la dirección de orquesta.” (...) “Ferrari Trecate exigía improvisación en el órgano, Tonelli, hacía recitar escenas íntegras de Alfieri, Manzoni y algunos otros grandes. Siccardi, en su papel de Paolo en la Francesca de Rimini de D’Annunzio llegó a memorizar escenas de la obra por extenso. Tonelli hacía examinar profundamente ‘La Divina Comedia’. Para el alumno no fue inconveniente, porque su padre lo había iniciado en la grata lectura del Alighieri y al recitarle fragmentos con la explicación correspondiente, creó atmósfera propicia y según el hijo, jamás recitador alguno logró suscitar impresión tan honda.”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Melgar, O. Ibid.

En Europa, Siccardi tiene contacto con viejas culturas, en ciudades donde simultáneamente se desarrollan temporadas musicales, que le permiten asistir y apreciar el movimiento cultural del momento, como así también, visitar y consultar grandes bibliotecas musicales y frecuentar el trato con distinguidos maestros.

Las ciudades más visitadas son Parma, Lugo, Milán, Roma, Venecia, Trento, Scandiano, Padova, Nápoles, Sassari, Treviso, Ásolo, Bologna, donde se maravilla por las construcciones arquitectónicas y las obras de arte existentes. Entre las 30 tarjetas halladas, de esta época, haremos referencia a algunas de ellas por su importante contenido<sup>15</sup>.

✉ “Lugo // 11/09/1920 // Para Sra.Teresa Siccardi: // Querida mamá: // Me encuentro en Lugo donde he venido a recoger impresiones de los muchos maestros que aquí hay, entre ellos Pratella autor del L’Aviatore Ópera que también veré esta noche. Es un buen viaje de estudios con pocos gastos.// Saludos afectuosos para todos. Un beso de Honorio.”

✉ “Milán // 07/11/1920 // Duomo. // Sin tiempo para visitarlos, internamente me sorprendió el aspecto interior aún sabiendo de qué se trataba. Lo que se siente decir no da una idea de la imponencia y grandiosidad del Duomo. Saludos afectuosos.”

✉ “Venecia // 27/12/1921 // Ponte dei Sospiri // La estación es buena y por lo tanto hemos aprovechado bien el tiempo admirando las infinitas bellezas que atesora la histórica ciudad. Saludos afectuosos. G.Bigi – H. Siccardi.”

✉ “Roma // 10/03/1924 // Sra. Teresa Siccardi: // Recibí una tarjeta de Juancito. Hoy parto para Sassari. He sentido buenos conciertos. Escribiré desde Sassari. Saludos afectuosos a todos. Honorio.”

✉ “Treviso // 28/04/1924 // Ponte Garibaldi // Sr. Juan Siccardi: // He conseguido los documentos italianos. Ahora voy a Venecia para que el Cónsul me entregue el pasaporte. Del examen aún a oscuras. Viva Zuelli e i suoi porci commodi.”

✉ “Bologna // 09/05/1924//Sr.Juan Siccardi: In bocca al lupo. Domani 10 esame di fuga e dopo domani l’altro. Coraggio. Forse parto el 20 col vapore Europa. Saluti. Honorio.”

✉ “Ásolo // 17/05/1924 // Una casa Longobarda // Sr J.Siccardi. Recibí tu carta del 20-4-24. Hoy vuelvo de Venecia con la seguridad de partir el 31 de mayo de Génova en el Duca degli Abnezzi Salutti a tutti. Honorio.”

---

<sup>15</sup> Siccardi en Europa: Tarjetas: 11/09/1920, 07/11/1920, 27/12/1921, 10/03/1924, 28/04/1924, 09/05/1924, 17/05/1924.

La relación entre Gian Francesco Malipiero y Honorio Siccardi se determina, a simple vista, leyendo la correspondencia que mantienen desde 1921 hasta 1961. En las primeras cartas, de 1921 a 1924<sup>16</sup> en Italia, se describe su relación maestro-alumno en el Curso de Composición del Conservatorio y fuera de él; en ellas el maestro solicita la realización y envío de trabajos, da aliento de “*esperanza*” y “*coraje*” en las tareas, Siccardi es elegido para realizar viajes por Europa para escuchar “*buenos conciertos*”, incluso algunos con invitación especial<sup>17</sup>, y por último la preocupación del maestro por el futuro de su alumno.

De su relación maestro-alumno:

✉ “Lavarone // 24/08/1921 // Querido Siccardi:// “(...)Espero pues, a la brevedad sus trabajos a esta dirección: Hotel du Lac // Lavarone (Trento). //No haga envíos desde Parma después del 2 de setiembre, ya que me quedaré aquí sólo hasta el 5 de setiembre. En la segunda mitad de setiembre vendré a Parma por el premio Cornick. A pesar de esto me alegrará ver inmediatamente lo que ha hecho. Espero mucho de usted y por lo tanto no deseo perder más tiempo. Trabaje y tenga esperanzas siempre. Saludos cordiales de vuestro afectuoso. // G. Francesco Malipiero.”

✉ “Lavarone // 30/08/1921 // Querido Siccardi://Me ha dolido mucho el tono triste de su carta (...) Coraje. Trabaje. Todo lo demás pasa. // Vuestro.// G.Francesco Malipiero.”

✉ “Ásolo (Treviso)// 01-12-1922 //Carísimo Siccardi // No le he escrito ayer porque las cosas parecen complicarse y había decidido de volver el lunes a Parma. En cambio iniciaremos los trabajos y por lo tanto le aconsejo de partir y de avisarme cuándo volverá y dónde puedo yo escribirle inmediatamente que sepa cómo podré organizarme mis clases. Saludos también de mi mujer. // Vuestro.// G.Francesco Malipiero.”

✉ “Ásolo (Treviso)// 02-04-1923 //Mi caro Siccardi // No le he nunca escrito porque reina en Roma un misterioso e inexplicable silencio. ¿Acá hay gato encerrado! Pero le ruego agradecer a Magnelli sus augurios como yo le agradezco. Apenas sepa alguna cosa, le informaré. ¿Y la sonata? ¿Va adelante? Trabaje y a revernos pronto. Tantos saludos (...) G.Francesco Malipiero.”

✉ “Ásolo// 16/12/1923// Sr. Juan Siccardi.// Querido papá:// (...) Apenas Malipiero abandonó su cátedra la clase del Conservatorio fue un desbarajuste (...)”

✉ “Hotel Croce Bianca-Casa propia // Parma – 21-03-1923 // Distinguido Señor: //Espero que usted estará satisfecho de los resultados obtenidos por su hijo durante los dos años que estudia conmigo y que se pueden reducir a 17 meses porque en los primeros 6 meses por causa de los acontecimientos de mi vida privada poco pude ocuparme de él. Me preocupa declararle hoy día que su hijo continúa progresando a grandes pasos sobre un gran hermoso camino y por lo tanto yo me dirijo a usted para aconsejarlo hacer cualquier sacrificio para que Honorio pueda quedarse en Europa todavía algún tiempo. Espero poderlo hacerlo seguir hacia la meta dentro de un año, más o menos. Una cosa óptima sería si él

---

<sup>16</sup> Cartas entre 1921 y 1924 entre Malipiero, Honorio y su papá. Carta/trad.: 21/03/1923, carta/trad.: 24/08/1921, carta/trad.: 30/08/1921, carta/trad.: 01/12/1922, tarjeta: 04/03/1923, carta/trad.: 02/04/1923, carta: 16/12/1923, carta: 02/02/1924.

<sup>17</sup> Nota nº 4 (pág. 30): Programa de concierto.

podría quedarse en Europa por lo menos hasta mayo de 1924. // América es un país sin tradiciones musicales y dado esto yo creo que sería una lástima que su hijo tuviese que dejar escapar el fruto más hermoso de su madurez. Yo lo ayudaré como si fuera mi hijo. Le digo de dejarlo en Europa no sólo conmigo porque querría hacerle conocer los grandes centros musicales como París y donde yo lo puedo ayudar eficazmente dado mis amistades. // Sé también que Honorio sufre de nostalgia, yo trato de hacerle comprender que mi afecto para él sobrepasa el de maestro oficial. Le recomiendo darle coraje y no volver demasiado pronto a casa. Estoy contento de que él haya estudiado con fervor y no haya perdido su tiempo. Le agradezco lo que usted pueda hacer por él. Le agradezco. Con los más cordiales saludos, me crea su devotísimo G.Francesco Malipiero.”

Malipiero, sus conciertos y asociaciones:

✉ “Milán – 04/03/1923 – Arena: hipódromo fatto costruire da Napoleone I. Hemos venido con el Maestro para asistir al Boris Godunoff dirigido por el Maestro Toscanini, y especialmente para oír un programa dedicado exclusivamente a Malipiero, con carácter privado, es decir por invitación. Saludos afectuosos. Milán 4-3-23.Honorio.”

✉ “Ásolo//02/02/1924//Sr. Juan Siccardi://Querido papá://(...)Te mando la sigla de la nueva Sociedad creada por Casella, D’Annunzio y Malipiero: C.D.N.M.-Corporazione delle Nuove Musiche (Concentus decimae Nuncius Mesoe)”.

El contacto epistolar entre Malipiero y Siccardi, sigue desde 1924 hasta 1961 y este período se divide en etapas. Desde 1924 a 1934, las cartas muestran la amistad y la añoranza de la relación entre Malipiero, Siccardi y sus padres, el intercambio de noticias familiares: matrimonio, regalos personales, estampillas, como así también el desarrollo de las actividades profesionales, la situación de los alumnos del Conservatorio, las composiciones musicales realizadas por cada uno de ellos, las publicadas por diferentes editoriales, las ejecutadas en Europa, y la recepción de las mismas. Malipiero hace una mención a su publicación de la obra de Claudio Monteverdi y la venta de los diferentes tomos, tanto en Europa, Estados Unidos como en Argentina. También solicita noticias sobre la ejecución de sus obras en Buenos Aires.

A partir de 1935<sup>18</sup>, en las cartas se destaca la confianza de Malipiero en Siccardi, al darle la responsabilidad de publicar sus obras por la Editorial Argentina de Música (EAM), la difusión a través de conciertos y el cobro de derecho de autor de las mismas; también, realiza comentarios sobre las obras y discípulos de Siccardi, que lo visitan en Italia. Es de destacar, la situación desesperante que sufre Malipiero causada por la segunda Guerra Mundial.

---

<sup>18</sup> Cartas de Malipiero a Siccardi, entre 1935 a 1946: carta/trad. : 10/10/1945, carta/trad.: 27/01/1946, carta/trad. : 02/06/1946, carta/trad. s/f?

Malipiero y sus obras:

✉ “Ásolo /Treviso. //10-X-1945 // [Membrete del] Conservatorio de música. // “Benedetto Marcello” // Venecia// Director// A la Sociedad de Autores de Buenos Aires [Desde 1936 SADAIC- Nota del Traductor] // El que suscribe autoriza al Señor Honorio Siccardi a denunciar sus obras a medida que se ejecuten y que llegan a la Argentina las obras impresas y de ocuparse de los derechos de autor. // G.Francesco Malipiero”.

✉ “Venezia // 27-I-1946 // “Queridísimo Siccardi: Gracias por su carta. Antes que nada, mil gracias por los paquetes. Llegarán en los meses más difíciles, por lo tanto mi reconocimiento será infinito. Naturalmente no me dará un disgusto: todo lo que me envíe debe cobrarse de los derechos de autor y eventuales derechos de traducción. No me dé este disgusto, ya tengo demasiados. // Antes que nada “La orquesta”<sup>19</sup>. Tradúzcala, es suya. Incluyo una declaración oficial. // He escrito un libro de memorias que puede publicarse en partes (como artículos, en revistas, por ejemplo en el artículo que habla de Ásolo) su título es La piedra del bando, es decir la piedra en la que se anunciaban la condena. ¡Precisamente anuncio mi condena! Ha salido bien y está impreso. Tengo uno impreso sobre Stravinsky y uno sobre De Falla y la música española; en prensa pero no publicado. Le despacharé el manuscrito porque podrá interesar más en la Argentina. (...) Mándeme (perdón de tú) mándame tus trabajos que me interesan mucho y también de toda la escuela argentina. Averigua de qué manera despachar. Infórmate si reciben libros de música (impresos) desde Italia. Querría el ensayo sobre Domenico Scarlatti. No te preocupes por los fondos de la sociedad de autores; retén el dinero si existe.

Me agradecería hacer oír en un concierto, mis tres sinfonías; en otro, mis 4 conciertos, 1 para violín, 1 para piano, 1 para violoncello, otro para tutti y 3, es decir concierto para 3. En total 82 minutos de música, nada frente a la eternidad ¡Ambiciono también saber que se ejecutaron mis 4 cuartetos: 1 Rispetti e Strambotti [no tienen traducción castellana]; 2 Stornelli e Ballate [Stornelli no tiene traducción y baladas]; 3 Cantari alla madrigalesca [cantares a modo de madrigales] ( ¿Estos los conoces? Me interesa mucho); 4, Cuarto cuarteto. ¿Conoces mi sonata para cinco instrumentos? Es de Ricordi. // Mandaré 4 bellísimas sonatas (...) de Galuppi (Baltazar) de un descubrimiento que no publicaré en Europa antes que sean (...) en la Argentina. Te gusta? Son para piano. Agradece y saluda a la gentil Señora Debenedetti. Esperemos. Debemos esperar poder vernos. // Aquí andamos malísimo, cuento con los amigos de América. Aquí no tengo amigos y he trabajado demasiado: no me aman por esto y tratan de hambrearme. Buscar, no quiere decir lograr. Escribe pronto y seguido. Gracias una vez más. Te abrazo y saluda a (...), todos los tuyos. // Gian Francesco Malipiero // Venezia 27-I-1946 // Santo Stefano 2810” // Declaro que Honorio Siccardi está autorizado por mí a traducir a la lengua española mi estudio La Orquesta a su total beneficio, y a publicarlo. // Gian Francesco Malipiero”

✉ “Venecia 2-VI-1946 //Santo Spano 2810 // Querido Siccardi: // Gracias por las 2 cartas, la del 15 de abril recibida el 30 de mayo y la del 16 de mayo (vía aérea) recibida el 29 de mayo. Contesto vía aérea. Todo lo que usted hizo me conmueve y se lo agradezco. Respondo por la orquesta: lo mejor es publicarla como está. Podría agregar dos palabras: escrita en 1916 ( hace 30 años) el autor no tiene nada que agregar y es verdaderamente interesante el hecho de que hablando del Stravinsky de La consagración de la primavera y del Schoenberg del Pierrot Lunaire nada notable ha sucedido que valga la pena agregar: nada nuevo en el mundo de la música (...)”

Malipiero y Siccardi:

✉ “s/f // “Querido Siccardi: // El telegrama de la señora Debenedetti llegó el 13 de enero sin dirección para contestar, por lo que le he telegrafiado a usted: confirmo la aceptación de las traducciones. Para terminar bien le incluyo dos renglones para

---

<sup>19</sup> El subrayado es de G.F.Malipiero.

la señora. El telegrama decía: “confirme autorización Siccardi publicaciones Stravinsky, Falla música española exclusividad [cam] tres mil ejemplares y derechos 7-0-0 exprese destino mencionados derechos. // ‘Benedetti’// No entiendo el 7-0-0- pienso que se trate del 7%, de todos modos lo que usted haga está bien.//Cualquier ganancia que haya, le repito, lo que prefiero es té, café y azúcar ‘a descontar’. Pero no se apure mucho. La amistad no se debe pagar con un precio demasiado caro.//Espero siempre sus obras que me interesan por dos razones: porque me intereso por la música contemporánea y porque son suyas (...)”

En las últimas cartas, hay algunas de ellas que merecen ser destacadas, ya que ponen en evidencia el contacto de Malipiero con alumnos de Siccardi, tales como Hilda Dianda y Washington Castro, y con su colega y amigo Luis Gianneo; además, su preocupación por la situación de *aislamiento y dificultades*<sup>20</sup> que afecta a Siccardi entre 1947- 1948. Siccardi no se olvida de su maestro y, de una u otra manera, ellos se mantienen informados sobre sus intensas actividades y del desarrollo cultural-musical de su entorno<sup>21</sup>.

✉ “Ásolo (Treviso) // 29-VII- 1948// “Querido Siccardi, (...) estuvo visitándome su alumna (la que tiene la beca de estudios argentina. No recuerdo el nombre. Sus cartas están en Venecia pero usted me comprende lo mismo) y he examinado sus trabajos. Verdaderamente buenos. No conozco mujer más segura que ella y además tiene múltiples cualidades. Desgraciadamente estuvo en Venecia pocos días. Espero haberla convencido para que no vaya a Siena (Academia Chigiana de julio a setiembre), ambiente horrible, bestias mayúsculas. ¿Qué deberíamos hacer? Es una especialidad americana esa de estudiar a toda costa con todos, cumpliendo verdaderas traiciones espirituales y haciendo grandes confusiones en sus cabezas, al fin, con resultado negativo. Esperemos salvar a su alumna. // Le confieso que me disgusta su aislamiento y las dificultades de su vida ¿No podría encontrar una solución conciliadora sin necesidad de negar sus convicciones? Me gustaría poder intervenir de algún modo ¿pero cómo? Ilumíneme. El tiempo pasa. Usted no debe quedar afuera del sistema musical que como el astral comprende estrellas fijas, planetas y también cometas. Como ve, hay lugar para todos y están los que brillan con luz propia y quien tiene luz refleja. No me disguste. Escúcheme y sobre todo trate de entenderme. He visto a varias personas de Buenos Aires y todos unánimes dijeron “lástima que Siccardi se haya apartado. (...) Mi querido Siccardi, escúcheme y verá que se sentirá mejor. Todavía está a tiempo (...) // Sálvese quien pueda. Todavía gracias y afectuosísimos saludos // G.Francesco Malipiero”

✉ “Ásolo (Treviso) 23-II-1956 // “Queridísimo Siccardi: // Las noticias abundantes que me ha dado sobre su actividad de este último tiempo me han dado mucho placer. Quiero saber que se encuentra sereno y confiado. Incluso sus visiones místicas son una buena señal. De todos modos, trabaja y esto es lo esencial. Me parece que en la Argentina la vida musical es bastante intensa. De Europa, no puedo quejarme ya que no estoy peor que los otros músicos vivos, aunque la obscenidad de los programas es algo inverosímil. Todas las orquestas públicas, es decir, filarmónicas, dejan un lugar a Stravinsky que logra mantener la competencia con los divos, pero todos los demás deben someterse a una especie de turnos como los contratados en la carrera burocrática. La Radio ejecuta bastante música contemporánea (todas las radios europeas) porque con una vuelta de perilla se puede evitar escucharla (...) Por hoy, afectuosos saludos de su // G.Francesco Malipiero”

<sup>20</sup> Cartas de Malipiero a Siccardi: carta/trad del 29/07/1948

<sup>21</sup> Cartas de Malipiero a Siccardi: carta/trad del 23/02/1956, carta/trad. del 29/11/1961.

☞ “Ásolo (Treviso) 29-XI-1961// “Querido Siccardi: Sus noticias me interesan mucho y le agradezco su rara fidelidad. Trataré de hacerle llegar noticias sobre mi actividad ni bien haya puesto algo de orden (...) // G.Francesco Malipiero”

Y por último, la relación de Siccardi con Malipiero es recordada y dada a conocer por el propio compositor argentino. En el marco de su Gira Nacional de Difusión de la Música Argentina, en la conferencia que dicta en Santa Fe sobre “Los elementos populares en la Música Sinfónica”, hace referencia a este contacto significativo con su Maestro, diciendo:

*“El destino (...) dispuso que (...) cumpliera los estudios normales de un conservatorio europeo de fama secular. // La resolución no halló en mí ninguna resistencia porque la modalidad impresa por Malipiero a su cátedra, se avenía con mi propia modalidad.// Todo lo contrario me había ocurrido en la infancia, al frecuentar la escuela primaria, cuyas características me oprimían y hastiaban, al punto de tener que abandonar las aulas. //No seré digno de lo que exijo, pero no quiero, no pude, ni puedo contrariarme violentando disposiciones. De acuerdo a ellas obtuve las clasificaciones máximas en el Conservatorio de Parma, igualando a Pizzetti que en el siglo anterior, veinticuatro años antes que yo, registró igual hazaña. Pero, de acuerdo a esas disposiciones personales yo hubiese fracasado con otro maestro que no fuese Malipiero. Lo espontáneo en mí es moverme con naturalidad en los ambientes de compromiso y sentirme con dificultad entre la mediocridad, aunque se presente con ribetes académicos (...).”*(inédito).

En agosto de 1924 vuelve de Italia con sus estudios concluidos y establece su residencia en Lomas de Zamora. Desde Italia trae *la representación* de “Associazione dei Musicologi Italiani” que le había conferido su profesor de Historia del Conservatorio de Parma y presidente de dicha entidad, profesor Guido Gasperini<sup>22</sup>; *se desempeña como profesor en clases de música coral* en la Sociedad Popular de Educación de Lomas de Zamora (1924–1927); *restablece su contacto con músicos* como Gilardo Gilardi, Abel Fleury y con *instituciones* como el Círculo de Rosario, Biblioteca Pública de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata, Conservatorio de Música de Nápoles, Revista Musical Mensual: Disonancias; *funda* la primer biblioteca musical en el Colegio Nacional de Dolores; *escribe, edita y difunde* la Revista “En Marcha”.

El 16 de abril de 1927 se casa con la señora María Amada Quinteros, en Madariaga (Buenos Aires). Luego se traslada a Dolores y allí nace su primera hija Ana Teresa (1930), que sólo él la llamaba Mañiña. Sus hijos Juan Francisco (1934), apodado Yoyo y Héctor José (1937), apodado Chiquito, nacen en Lomas de Zamora.

---

<sup>22</sup> Melgar, O. Ibid.

A partir de 1927, realiza suplencias en el Colegio Nacional y en 1928, en las cátedras de Francés e Inglés; lo nombran Profesor de Música en la Escuela Normal de Dolores; es Delegado de la Cuarta Asamblea Nacional del Profesorado en Tucumán en 1928; *organiza y ofrece conciertos* para la difusión de música argentina y universal; *crea una biblioteca y un archivo de música* en Colegios de Dolores; sigue su *contacto con músicos* como Gilardo Gilardi, Carlos Vega, Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero; *se asocia y colabora con instituciones* como Camoatí-Agrupación de Artistas, Asociación Cristiana de Jóvenes de Buenos Aires, Fiesta de la Guitarra de Mar del Plata.

En 1927 comienza su *Pre-Gira Pro-Difusión de la Música Argentina*, la cual continúa durante toda su vida. Realiza 270 actos en América y en Europa. En cada uno de los actos presenta conferencias–conciertos donde actúa solo, ayudado con ilustraciones al piano, a veces con discos, otras con la colaboración de solistas, de coros o de conjuntos de cámara. Intenta, en esta Gira, unir su vocación docente con la tarea de difusión de la Música Argentina.

En su tarea de *compositor* podemos decir que lo vivenciado y realizado en Italia se prolonga en Argentina. Intensifica su contacto con poetas tales como Jaime Molins, Rubén Darío, Francisco López Merino, Leopoldo Lugones, situación que favorece su trabajo en obras con texto. En sus obras para voz y piano presenta los poemas en español y la *versión italiana* de los mismos.

#### **Etapas de gestación: desde 1930 a 1944.**

*Desde 1930 a 1936*, estando en Dolores y en Lomas de Zamora, continúa su actividad en relación a la docencia, composición y difusión de la música argentina.

En 1931, el hecho destacado de la *etapa de gestación* está dado por su incorporación al Grupo Renovación (1929-1944)<sup>23</sup> como miembro del mismo, junto a Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Gilardo Gilardi, José María Castro, Luis Gianneo, Alfredo Pinto y Julio Perceval. En 1936 es secretario del Grupo y esta situación lo lleva a tener mayor contacto con los integrantes del mismo

---

<sup>23</sup> Anexo I (Capítulo II): Scarabino, G., *Grupo Renovación (1929-1944)*: reseña bibliográfica.

y una fluida relación con músicos, poetas, artistas, instituciones nacionales e internacionales, derivando en una prolífera actividad creadora, artística, de difusión y de gestión.

La actividad del compositor en el Grupo se evidencia de una manera importante a través de las numerosas cartas relevadas<sup>24</sup>. En ellas da a conocer su tarea de difusión y publicación de obras, realización de conciertos en el país, América y Europa, intercambio de material musical, grabaciones, concursos, contacto entre los mismos integrantes del Grupo, con otros artistas y personas comprometidas con la cultura del país, América y Europa.

En 1932, presenta sus primeras obras en los conciertos del Grupo Renovación. De esta etapa: “Los Rondó de Mañana” para piano, ejecutada por Francisco Amicarelli; de la etapa anterior “Tus cuatro romanzas” de 1929, obra para voz y piano con texto de Leopoldo Lugones, ejecutada por J.Bathori (voz) y J.Ibels (piano)<sup>25</sup>, ambas en primera audición. Dentro del repertorio de obras escritas y presentadas en los conciertos del Grupo<sup>26</sup>, son importantes: “Títeres”(1934) suite de cámara, la cual en su versión como ballet, recibe el *1º Premio de la Municipalidad de Buenos Aires en 1936*<sup>27</sup> y otra suite de cámara “Buenos Aires”(1935), que recibe el *2º Premio del Concurso de la Asociación Profesorado Orquestal de Buenos Aires*.

En 1937, se registra la creación y publicación de las primeras obras para voz y piano de esta etapa: “Primavera del campamento” y “Camino para la sonrisa de una muchacha” cuyo texto es de Amado Villar. Ellas reciben el *Premio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea* (Varsovia) en 1939. También escribe el “Concierto para Violín y Orquesta” que recibe *Mención de Honor de la Edwin Fleisher Collection* (Filadelfia) en 1937.<sup>28</sup>

En 1932, es nombrado Jurado en el IX Concurso de Obras Sinfónicas de la Asociación del Profesorado Orquestal y en 1934, es Jurado para elegir Director de la Banda de Música Municipal de Ayacucho.

Continúa con la *Gira Pro Difusión de la Música Argentina*; *publica* artículos musicales en diarios y revistas especializadas; *edita* sus propias obras; *dicta* clases de piano, canto, armonía, historia de la música, composición en forma

---

<sup>24</sup> La exposición y explicación total de las cartas excede el marco de este trabajo, por lo tanto se hace referencia a las más significativas.

<sup>25</sup> Carta de J.C.Paz.

<sup>26</sup> Anexo I: Scarabino, G. *ibid*.

<sup>27</sup> Carta de L.Gianneo

<sup>28</sup> Carta de Edwin A.Fleisher a H.Siccardi, Philadelphia, 30/09/1942.

particular y en los Conservatorios Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi y Honorio Siccardi (1939); *funda* varios coros; tiene contacto y *colabora* con instituciones como Camoatí, Asociación Wagneriana de Buenos Aires, Sociedad Popular de Educación de Lomas de Zamora, Centro Gallego de Avellaneda, Consejo Nacional de Educación de la Nación, Diario El Argentino de La Plata; Escuela de Música del Ministerio de Educación de Brasil, Instituto Musical de Varsovia, Revista de Arte de la Facultad de Artes de Chile, Arte y Cultura Popular del Ministerio de Instrucción Pública de Montevideo, Ricordi Americana, R.C.A Víctor, Rotary Club; establece *relación personal* en algunos casos y *epistolar* en otros con diversos artistas, tales como Gilardo Gilardi, Ernesto Drangosch, Luis Gianneo, José María Castro, Washington Castro, Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Francisco C.Lange, Leopoldo Hurtado, Francisco Amicareli, Emilio Pettoruti, Adela de Obregón, Carlos Chavez, César Tiempo, Mirassou, Domingo Santa Cruz Wilson, Alfonso Letelier Llona, Armando Carvajal, Próspero Bisquert, René Amengual, Josefina Salas, Carlos Isamith, Samuel Negrete Wolcook, Eugenio Salas, Juan Orrego Salas, Walter Kramer, Aarón Copland, Carleton Spragne Smith, Vanett Lawler, Joaquín Nin Cullmel, Joseph Goodman, Irma Lobastille, Arróspide de la Flor, Rodolfo Barbacci. La lista de personas e instituciones con las cuales tuvo contacto en ese período, derivadas de su actividad personal y su desempeño en el cargo de secretario del Grupo Renovación, es extensa para consignar en este momento.

Son de destacar los poetas relacionados con sus obras, por ejemplo Amado Villar, Horacio Rega Molina, Baldomero Fernández Moreno, Pedro Miguel Obligado, Francisco López Merino, Enrique Amorim, Carlos Mastronardi, Leónidas Barletta, Eduardo Mallea, Justo G. Desein Merlo, María Alicia Domínguez. No debemos olvidar que Siccardi, en la mayoría de sus obras para voz y piano, presenta los poemas en español y realiza la *versión italiana* de los mismos, tarea que los propios poetas agradecen.

En 1937, Siccardi escribe a la Honorable Comisión Nacional de Cultura para referirse a su imposibilidad por optar a cargos oficiales. Este hecho, que detiene su accionar docente, se produce por no poder revalidar su título de Italia.

En 1941, es elegido integrante del jurado en el Concurso del IV Centenario de la Fundación de Santiago de Chile. Completan el Jurado Aarón Copland de Estados Unidos y Oscar Lorenzo Fernández de Brasil. Siccardi es presidente del Jurado por votación de sus colegas. Esta situación hace que el

compositor inicie y concrete una estrecha relación con los músicos e instituciones chilenas, a partir de ese año consigue estrenar obras de autores argentinos, dar conferencias en una Universidad, fundar la “Sección de Música Argentina” en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Chile y enviar, con posterioridad, material gratuito que favorece la continuidad de esta sección. En Brasil, el compositor crea una Sección semejante a la realizada en Chile.

En 1943 recibe la Beca de la Comisión Nacional de Cultura<sup>29</sup>, con el objeto de realizar un *‘estudio sobre las condiciones de la enseñanza de la música en la República Argentina’*.

### **Etapas de madurez: desde 1944 a 1963.**

En 1944, al desaparecer el Grupo Renovación, Siccardi regresa a Dolores y decide realizar en forma paralela la Beca de la Comisión Nacional de Cultura y la Gira Pro Difusión de la Música Argentina, iniciada en 1927.

Su correspondencia dirigida a personas e instituciones ligadas a la educación y cultura, en todas las provincias de nuestro país, toma un giro especial ya que se refiere a sus dos objetivos medulares (citados en el párrafo anterior). Se intensifican los viajes por Argentina para *ofrecer conciertos, conferencias, realizar publicaciones* en revistas especializadas y diarios, *distribuir e intercambiar partituras, y relevar datos* para confeccionar los informes relacionados con la temática de su beca. Continúa un intenso *contacto con diversos artistas e instituciones del país y del extranjero*. Recibe *críticas favorables sobre sus composiciones*, las cuales son requeridas e interpretadas en varios centros de estudios y cultura de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Checoslovaquia, España, Francia, Italia, Estados Unidos, México, Honduras. En el marco de su Gira, los contactos personales con Richard Klatovsky, Georgette Bizet y Bianchi le permiten concretar su *segundo viaje a Europa* en el año 1951. Al visitar España, Francia e Italia realiza conciertos y conferencias sobre música argentina, Malipiero y otros compositores. Es designado representante de la revista “Ritmo” de Madrid y la difunde en nuestro país.

---

<sup>29</sup> Nota nº 5(pág. 31): Beca de la Comisión Nacional de Cultura. 1943.

En esta etapa, la labor periodística de difusión cultural, iniciada en 1912 en la revista “Entre Nous” de Banfield, en “La Unión” de Lomas de Zamora, en “El Nacional” y “La Reforma” de Dolores, toma mayor relieve cuando funda la revista “En Marcha” con colaboraciones de Roberto J. Payró, Miguel Saites Amaya, Viscardo Sordi, Guillermo Luzuriaga Agote, Oscar Rabolini, Aditardo Figueroa Ozán, Benigno Hernández, María Alicia Domínguez. Otros periódicos de Dolores por ejemplo “La Patria” y “El Tribuno” reciben sus colaboraciones desde Europa. Escribe también para “El Noticiero” de Castelli, “Zona Sud” de Remedios de Escalada, “El Atlántico” de Bahía Blanca. En la Capital Federal realiza aportes en diarios y revistas como “La Nación”, “Sur”, “Cursos y Conferencias”, “Boletín de Empleados de la Comuna”, “Conducta”, “Columna”, “Ricordiana”(Boletín de Casa Ricordi), “Buenos Aires Musical”, “Compás”, “Ars”. Las publicaciones de libros que podemos mencionar son “*Doménico Scarlatti a través de sus sonatas*” (1945), editada por Editorial Argentina de Música (EAM), “*La música en la Divina Comedia*”, impresa en los talleres de El Pueblo, Mar del Plata y “*Reseña de las Actividades Musicales en la República Argentina*” (1955) publicada por Editorial El Tribuno, Dolores, Buenos Aires.

Otra tarea que continúa sin descanso es la de ser pianista acompañante, actividad que inicia en sus primeros años de músico, en Dolores y en Italia, en su época de estudiante. Colabora con Enio y Reno Bolognini, Luis Roig, Humberto Panciullo, Mercedes Melbrós, Elvira Magaldi, con el dúo Severi-Borgatto, Egidio Corvì, Antonio D. Cosentino, Federico Dávila Miranda, Elsa P. De Marconi, Aristóbulo Gómez, Estela Bertoldi, Santa Roselen, Germán Weil, Heinitz de Weil, por nombrar algunos; y no debemos olvidar el trío Melbrós – Martucci – Siccardi (canto, flauta, piano).

A partir de 1944, en su producción musical predominan obras para piano, voz y piano, música de cámara para diferentes instrumentos y transcripciones corales; además, revaloriza obras de períodos anteriores instrumentándolas para grupos de cámara y sinfónicas; continúa trabajos de traducción del español al italiano de escritores y poetas.

El año 1960 es un año bastante difícil para Siccardi. Las actividades derivadas de su Gira se ven disminuidas y recién a mediados de 1961 se activan los contactos surgidos de la gira y de su tarea de docente, de compositor e intérprete. En esta época, acepta conducir el Conservatorio de Della Riva en Brasil por unos meses. Allí es picado por un insecto venenoso y a pesar de ser tratado en forma especial, fue muy difícil encontrar un antídoto específico. Esta situación deteriora significativamente su salud.

En 1962, recibe el Premio de “Vecino Dilecto” en la ciudad de Dolores. A través de su amigo Bianchi, compañero de estudio en Parma, programa y confirma un viaje a Europa, en el marco de su gira internacional para realizar conciertos y conferencias, desde septiembre hasta noviembre del siguiente año. En 1963, difunde su obra “*La música en el Martín Fierro*” y recibe el Premio de la Asociación Dante Alighieri por las traducciones de poemas del español al italiano. Su salud está cada vez más quebrantada, lo que le imposibilita concretar el viaje programado a Europa. El 10 de septiembre de 1963 muere en Buenos Aires.

El 3 de enero de 1964 recibe el Premio Post-Mortem otorgado por la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, en el grupo 2: Música, de Bellas Artes.

NOTAS:

1.- De los antecedentes históricos y estéticos se determina que existe coherencia generacional entre Honorio Siccardi y el grupo de profesores relacionados con él.

Jaime Perriau<sup>30</sup>, en su libro “Las Generaciones Argentinas” propone la siguiente división generacional y su correspondiente nomenclatura.

Generación	Nacidos entre	Generación	Nacidos entre
I	1753 – 1767	VIII	1858 – 1872
II	1786 – 1782	IX	1873 – 1887
III	1783 – 1797	X	1888 – 1902
IV	1798 – 1812	XI	1903 – 1917
V	1813 – 1827	XII	1918 – 1932
VI	1828 – 1842	XIII	1933 – 1947
VII	1843 – 1857	XIV	1948 – 1962

Aplicando la teoría de Perriau, se encontró que Honorio Siccardi (1897-1963) pertenece a la generación X (1888-1902); y sus profesores argentinos: Pablo Beruti (1866-1914); Felipe Boero (1884-1958) y Ernesto Drangosch (1882-1925) se ubican en la generación IX (1873-1887). Gilardo Gilardi(1898- 1963), no entra en esta aseveración.

Para cada generación, Jaime Perriau determina cuatro períodos principales: niñez, juventud, gestación y reinado, abarcando 15 años cada uno:

Generación IX:

Período:	niñez	juventud	gestación	reinado
		o formación		o madurez
Años:	1873-1888	1888-1903	1903-1918	1918-1933

Generación X:

Período:	niñez	juventud	gestación	reinado
Años:	1897-1912	1912-1927	1927-1942	1942-1957

Si se toman dentro del período de gestación de la generación IX (1903-1918), los años 1914 y 1916, años de máximo contacto con sus maestros (en 1914 se recibe de Profesor de Armonía y en 1916 de Profesor de Piano) con el año 1927 inicio del período de gestación de Siccardi, se pueden obtener diferencias de 11 y 13

<sup>30</sup> Perriau, J., *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, pág. 140

años, lapso de tiempo cercano a los 15 años que Perriaux determina como diferencia generacional, por lo que se afirma que los citados profesores y Siccardi son representativos de las generaciones IX y X respectivamente.

Del estudio realizado sobre la vida de Siccardi, se determinaron los siguientes años para cada etapa: formación: 1912- 1930, gestación: 1930-1944 y madurez: 1944-1963.

## **2.-Título recibido en Argentina. (Diploma en Archivo Honorio Siccardi)**

Liceo Musical Beruti.// Honorio Siccardi.// Profesor elemental de piano.// Buenos Aires. 30 de diciembre de 1914.// Rector Amilcar Salvini.

## **3.-Título recibido en Italia. (Diploma en Archivo Honorio Siccardi)**

Regio Conservatorio di Música.// Arrigo Boito. Parma.// Diploma di Licenza Normale. Corso principale de Composizione.

Notas conseguidas de las pruebas en la materia principal:

Prueba a.-Fuga a 4 voces sobre un tema dado: 10(dieci)

Prueba b: Romanza senza parole para pianoforte sobre tema dado: 10(dieci).

Notas conseguidas en materias complementarias, técnicas y literarias obligatorias durante el curso normal.

Solfeo: 10

Italiano: 8

Piano: 9,50

Historia: 8

Violín: 8

Geografía: 8

Parma, 26 de octubre de 1923

Autenticado el 5 de noviembre de 1937.

Firma: Guglielmo Zuelli. Director del Conservatorio.

Registro de título por la Secretaría de Relaciones Exteriores y Culto, el 30 de diciembre de 1937

## **4.-Programa de concierto con obras de Gian Francesco Malipiero.**

Programa de concierto: ver tarjeta 04/03/1923 (p'7)

Sesto Concerto//dedicato a Francesco Malipiero //e a //Mario Castelnuovo Tedesco

4 de marzo de 1923 //Programa

1.- Mario Castelnuovo Tedesco-a)La sirenetta e il pesce turchino, (fiaba marina)

-b)Vitalba e biancospino, (fiaba Silvana) per

pianoforte. Nino Rossi(piano)

II.- Francesco Malipiero- Quattro sonetti del Burchiello, per canto.

Sig.ra Andrees (canto)

III.- Francesco Malipiero – Rispetti e Strambotti, per quartetto ad archi.

Quartetto ungherese: Emeric Valdbauer (I violino), Jean de Temesoary (II violino),  
Egon Kornstein (viola), Eugene de Kerpely (violoncello).

IV.- Francesco Malipiero – a) Tre poesie di Angelo Poliziano: Inno a María  
Inmacolata, L'eco, Ballata.

b) Due sonetti del Berni, per canto:

Chiome d'argento fine, Cancheri e beccafichi.

Sig.ra Andrees (canto)

V.- Francesco Malipiero.- Poemi asolani, per pianoforte: La notte del morti, Dittico,  
I Partenti.

Nino Rossi (piano).

**5.-Beca. (Diploma en Archivo Honorio Siccardi)**

República Argentina. Comisión Nacional de Cultura.

La Comisión Nacional de Cultura ha otorgado a Don Honorio Mario Siccardi una beca para el estudio objetivo y determinación de las actuales condiciones de la música argentina. Buenos Aires. 25 de agosto de 1943.

### **Anexo I:**

Scarabino, Guillermo, *Grupo Renovación (1929-1944)* -CIUNC., Mendoza, 1986.

Scarabino, Guillermo, *Grupo Renovación (1929-1944) y la 'nueva música' en la Argentina del Siglo XX*, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Ediciones UCA, Buenos Aires, 2000.

A través de este Anexo, se presenta una reseña bibliográfica del contenido de la publicación, por varios motivos:

1.-El Maestro Guillermo Scarabino aborda el tema "*Grupo Renovación(1929-1944) y la 'nueva música' en la Argentina del Siglo XX*", como investigador.

2.-Los datos fehacientes, dados a conocer en el trabajo, han sido obtenidos de fuentes primarias de información, principalmente. Estos datos complementan, verifican, ratifican y rectifican los consultados en la referencia bibliográfica general y especial relacionada con la temática.

La fuente primaria está relacionada con partituras, programas de conciertos, escritos, crónicas, y especialmente correspondencia, obtenida de los Archivos personales de Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, los Castros, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo y en especial de *Honorio Siccardi*.

3.-Se presentan temas tanto musicales como socio-culturales de Argentina. Se da a conocer información sobre músicos (compositores e intérpretes), instituciones públicas y privadas, y público en general, basados en un estudio profundo y crítico de las situaciones vividas en esos momentos.

4.-Existe una estrecha relación entre la temática tratada en este libro: "*Grupo Renovación (1929-1944)*", el relevante protagonismo de Honorio Siccardi, y la obtención de información y abordaje de la tesis presentada.

De lo expuesto, se deduce que la información obtenida de esta publicación, sirve de base a la presente tesis y significaría una pérdida de tiempo volver a mencionar situaciones o actividades en las cuales intervino Honorio Siccardi. Por lo tanto, se realiza una especial descripción del protagonismo del compositor en el Grupo y en la vida musical argentina y mundial. La documentación citada en el libro de Scarabino, se encuentra en el Archivo del compositor.

La introducción presenta la historia natural del proyecto, que dio vida a la publicación. El proyecto nace en Mendoza, subsidiado por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo, cuya fase heurística toma su tiempo y recaudos investigativos ayudando a concretar los objetivos propuestos. En 1986 se realiza la presentación en las III Jornadas Argentinas de Musicología y Difusión Académica. Scarabino agradece a las personas que colaboran a concretar el trabajo al entregar la documentación necesaria y dar “*el entusiasmo y sus consejos, que mucho ayudaron a dar vida y forma a esta edición*” (2000: 9 - 11).

Consta de las siguientes partes:

1.-*Generaciones musicales del 80 y del 90*, en la cual presenta la historia de la música en la Argentina, alrededor de estas dos generaciones; la teoría de Jaime Perriau en relación a la clasificación de las mismas y Antecedentes del nacionalismo musical. (2000: 13 a 15; 16 a 26 y 26 a 59).

2.-*El Grupo Renovación*: 2.1.-El “Zeitgeist”; 2.2.-El medio ambiente; 2.3.-El manifiesto fundacional; 2.4.-Integración: Los fundadores, Nuevos afiliados, Posterior conformación del Grupo; 2.5.-El caso Juan Carlos Paz (2000: 61 a 100).

Si bien Honorio Siccardi ingresa al Grupo, a fines de 1931, la información sobre las temáticas desarrolladas se ven relacionadas con el compositor, desde el manifiesto fundacional (2000: 70) hasta 1944, finalización del mismo. Siccardi es un constante protagonista en la vida del Grupo y en la de sus integrantes.

3.-*La actividad del Grupo Renovación* está basada en los conciertos ordinarios en Buenos Aires, los conciertos extraordinarios y los conciertos que favorecieron la difusión del Grupo en el exterior (2000: 101 a 279).

Por último, se presenta la referencia bibliográfica específica.

Nos detendremos en la actividad del Grupo Renovación, basada en la actividad del mismo, para determinar los conciertos y las obras de Honorio Siccardi, de Gian Francesco Malipiero (su maestro), y de otros compositores, que de una u otra manera influyeron en Siccardi, o estuvieron relacionados con él (Debussy, Stravinsky, Hindemith, Casella, Honegger, Copland, Slonimsky, músicos chilenos y otros), y haremos referencia a los intérpretes de las obras de Siccardi, ya que éstos, también, ejecutaban las obras de los compositores extranjeros y contemporáneos.

*De los conciertos ordinarios:*

Pág.112:

04/06/1932: Malipiero: Due Sonatti del Berni\*<sup>31</sup>-voz y pf.: J.Bathori-R.Spivak.

Poulenc: Cartas postales\*- voz y pf.: J.Bathori-R.Spivak

Halftter: Le Chat en etoffe\*- voz y pf.: J.Bathori-R.Spivak

Janacek: 2 petite chansons de 'Rikadla'\* voz, cl. y pf.:

J.Bathori- R.Amat, R.Spivak

Paz: Sonatina-cl. y pf.-R.Amat, F.Amicarelli

Pág.113/14:

12/07/1932: Siccardi: 3 rondó\*(Los rondó de Mañana)-pf. – F.Amicarelli

Hindemith: Sonatina en canon\*(op.31nº3), 2 fl.-Martucci, Bragato.

Milhaud:Quatuors Vovaux–4 voces-Bathori, Saslavsky,Pini, Sauce (sic)

Tansman: 5 pièces, vl. y pf.-Citro, Spivak

25/10/1932: Debussy: Syringa(Syrinx)-fl.-Martucci.

Stravinsky: Sonata-pf.-Spivak

Pág.115:

16/11/1932: Siccardi: Tus cuatro romanzas\* – voz y pf.-Bathori – Ibels

Tansman: Sonata\*- vcello.-pf.-W.Castro-Paz.

Pág.120/21:

07/10/1935: Siccardi: Preludio y fuga – ob.,cl.,fg.-Vaselli – Martorella – Brusi.

Weiner: Sonatina sincopada\* – pf. – Amicarelli.

Paz: Sonata en los doce tonos – pf. – Paz.

22/11/1935:Siccardi: Preludio y fuga nº2- ob.,cl.,fg.-Vaselli – Martorella – Brusi.

Krejci-Divertimento\* – fl.,cl.,fg.,trpt. –

Física-Martorella – Umattino -Verotti.

Paz: Sonatina nº3\*, cl.,fg.-Martorella . Brusi.

Smétacek: De la vie des insectes\*- fl.,ob.,cl.,fg.,trp.-

Física – Vaselli – Martorella – Umattino - Novich

Pág.122:

26/06/1936: Malipiero: Sonata a tre- Trío Buenos Aires:

Napolitano, Pratesi, Luzzatti.

Pág.123:

---

<sup>31</sup> Obras en primera audición: \*

20/07/1936: Siccardi: Títeres\* - ob., cl.,fg.-Vaselli-Martorella – Umattino.  
Hindemith: Klaviermusik op.37\* - pf. – Amicarelli.

21/08/1936: Malipiero: 3 poesie di Ángel Poliziano- voz y pf.-  
O.Talenton- A.Ficher.

Pág.124: (ya no figura Paz en los conciertos).

17/11/1936: Siccardi: Tus cuatro romanzas – voz, pf. – Talanton – A.Ficher.  
Pág.126:

21/06/1937:Stravinsky: Tres canciones infantiles\*-voz y pf.- O.Talenton-A.Ficher  
Pág.126:

09/09/1937: Siccardi: Han llovido tus ojos\* y Primavera\* - voz y pf –  
O.Talenton- A.Ficher

Pág.126/27:

22/10/1937: Siccardi: Júbilo (1923)\* y Títeres danzando\* – pf.-Amicarelli  
Slonimsky: 4 melodías rusas\* – cl y pf. – Finocchiaro – A.Ficher.  
Hindemith: Klaviermusik op.37 – pf. - Amicarelli

03/12/1937: Siccardi: Carretiere(1923)\* y Han llovido tus ojos – voz y pf. –  
González Campo – H.Siccardi  
Casella: Barcarola e Scherzo\* - fl. y pf.-Martucci, Amicarelli

Pág.128/29:

17/06/1938: Siccardi:Cuatro piezas en teclas blancas\* - pf. – H.Siccardi  
Santórsola: 3 poemas\* - voz y pf. – O.Talenton, A.Ficher.

05/08/1938: Siccardi: Romance con lejanías\* y Pleno sol – voz y pf. –  
O.Talenton, A.Ficher

Hindemith: Sonata op.11 n°4: vla. y pf. – Romani, Amicarelli.  
Slonimsky: Piezas en blanco y negro\* – pf. – A.Ficher.

24/10/1938: Siccardi: Tres piezas de la suite Títeres – ob., cl.,fg. –  
Caradonna – Martorella – Umattino.  
Respighi: 2 líricas\* - voz y pf. –  
A.S.de Lenhardson – A.Rodríguez Mendoza.

Debussy: Ballade n°2 – voz y pf. – id.  
Poulenc: - La carpe – voz y pf. – id.

Pág.130:

28/11/1938: Siccardi: La lluvia no dice nada\*, Momento\* y Tambo\* - voz y pf.-  
A.S.de Lenhardson–A.Rodríguez Mendoza.

Milhaud: Cantos de la liberación y Berceuse-voz y pf. – id.

Hindemith: 2ª. Sonata(1936)\* - pf.- R.Kurzmann-Leuchter

Malipiero: Sonata a cinque – fl.,vl.,vla.vcello.,arpa –

Física-Citro – Romani – Pontino - Barbacci

Pág.131 a 133:

01/05/1939: Siccardi: La fuente\*, Mediodía\* y Canción para la abuela\* - voz y pf. -

O.Talenton-A.Ficher.

Malipiero: 3 poesie di Ángelo Poliziano- voz y pf.- O.Talenton-A.Ficher

05/06/1939: Siccardi: Estilo\* y Para alegrar la hora del almuerzo(pf.),

R.Kurzmann- Leuchter.

17/08/1939: Siccardi: Deseo\* – fl. – Martucci

Debussy: Syrinx-fl. –id.

Honegger: Danse de la chèvre – fl. – id.

Pág.134/35:

09/10/1939: Siccardi: Crepúsculo\* - voz y pf. –

A.S.deLenhardson–A.Rodríguez Mendoza.

Honegger: La mort passe\* - voz y pf. – id.

09/05/1940: Siccardi: Tríptico floral\* - voz y pf. – Moner y Colacelli.

Pág.136:

18/07/1940: Siccardi: Tríptico floral - voz y pf. – Moner y Castronuovo.

Pág.138:

09/06/1941: Malipiero:4 Sonatti del Burchiello –voz y pf.-Moner - Castronuovo

Pág.139/40:

25/08/1941: Siccardi: Deseo – fl. –Eitler

Ibert: Pieza\* - fl. – Eitler

Scout: El pastor extático – fl. – Eitler.

Honegger: Danse de la chèvre – fl. – Eitler.

06/10/1941: Siccardi: Desolación, Melancolía, Canción para la abuela, Romance con lejanías, Flor de durazno, y Flor de ceibo–voz y pf.-

Moner – Castronuovo.

Negrete Woolcock: Pórtico\* – pf. - Castronuovo.

Isamitt: Pichi-pirún\* – pf. - Castronuovo

Santacruz: Marcha de los gatitos mimis\* y Lo que me dijo el enano\* -  
pf. - Castronuovo.

Pág.141:

31/10/1941: Siccardi: Preludio y fuga – cl.y pf. – Martorella – Castronuovo.

Harris: 4 minutos 20 segundos\* - fl.,2 vl., vla., vcello. – Iannelli –  
Cuarteto AGMA.

Piston: Suite\* - ob. y pf. – Di Gregorio –Slonimsky.

Slonimsky: Pequeña Suite\* - fl.,ob.,cl.,perc. –

Iannelli-Di Gregorio – Martorella – Yepes.

Pág.144/45:

09/12/1942: Siccardi: Los rondó de Mañana, pf. – Castronuovo.

Caplet: Improvisation\*-fl. y pf. – Martucci y Castronuovo

Casella: Barcarola e Scherzo-fl.y pf. id.

26/04/1943: Siccardi: Deseo – fl. – Martucci –

Ibert: Pieza – fl. – Martucci

Siccardi: Preludio – cl. y pf. – Martorella – Castronuovo

Pág.147/48:

29/10/1943: Siccardi: Desolación, Melancolía, Romance con lejanía, Canción  
para la abuela – voz y pf. – Moner – Castronuovo.

Amengual: Caricia – voz y pf. – id.

Copland: Sonata – pf. – Castronuovo.

29/11/1943: Siccardi: Los rondó de Mañana: pf. – Castronuovo.

Scarabino concluye diciendo<sup>32</sup>:

*“de todo lo expuesto resulta que el repertorio total de obras presentado en los sesenta y dos conciertos ordinarios del Grupo registrados y analizados, puede dividirse en tres apartados: 1.-Obras de compositores afiliados al Grupo, en su mayoría estrenadas en su programación; 2.-Estrenos y reposiciones de obras de compositores contemporáneos extranjeros, (...) 3.-Obras ‘extemporáneas’ de los siglos XVI al XIX, con especial énfasis en el siglo XVIII (...).”*

Es de destacar, la relación que había entre los compositores argentinos y extranjeros con los intérpretes, ya que éstos abordaban el repertorio musical, tanto de unos como de otros, en un mismo concierto o distribuidas en varias presentaciones, tratando de resolver técnica y estilísticamente las nuevas propuestas.

La nómina de obras de Honorio Siccardi, interpretadas en los conciertos del Grupo, es completa y se consigna primera audición, fecha, instrumentos e intérpretes (2000:185). Podemos ver, además, el repertorio de autores

---

<sup>32</sup> Scarabino, G.: Ib, pág. 222

contemporáneos y, en especial, los que tuvieron contacto personal o epistolar con Siccardi, tanto de América como de Europa.

El 5to. concierto del Grupo, del 4 de junio de 1932, es el primero que se concreta luego de las incorporaciones de los nuevos integrantes, y de que el Grupo es reconocido como Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (I.S.C.M.). Las obras presentadas en el mismo son: de Julio Perceval (nuevo integrante) y de compositores extranjeros contemporáneos: Malipiero, Poulenc, Halftter, y Janacek, algunos de ellos conocidos por Siccardi. De allí en adelante, la presentación de esta clase de repertorio es una constante.

De los conciertos extraordinarios, se pueden mencionar los *realizados en Buenos Aires*, que datan de 1932 y 1939; de *difusión en América*: con Uruguay favorecida por la actividad y desempeño de Francisco Curt Lange y la publicación del Boletín Latino Americano de Música, y la relación con compositores e intérpretes; con Chile, Siccardi (como jurado del IV Centenario de la Fundación de Santiago), favorece el intercambio con los músicos chilenos a través de conciertos, conferencias y la creación de una biblioteca de música argentina por parte del músico; en este mismo Concurso conoce a A.Copland y O.Lorenzo Fernández, cuyo contacto y amistad favorece su tarea de difundir la música argentina; de *difusión en Europa*: en los festivales de la ISCM, en 1931, con una obra de Juan José Castro, dirigida por Casella; en Austria, Yugoslavia, Checoslovaquia, Italia, en 1935 y 1936; en el XV Festival de la ISCM. en Varsovia con obras de Paz y de Siccardi, en 1939; y en el XIX Festival en San Francisco en 1942, donde fueron incluidas obras de Ficher, José María Castro y Gianneo. (2000:261 a 275).

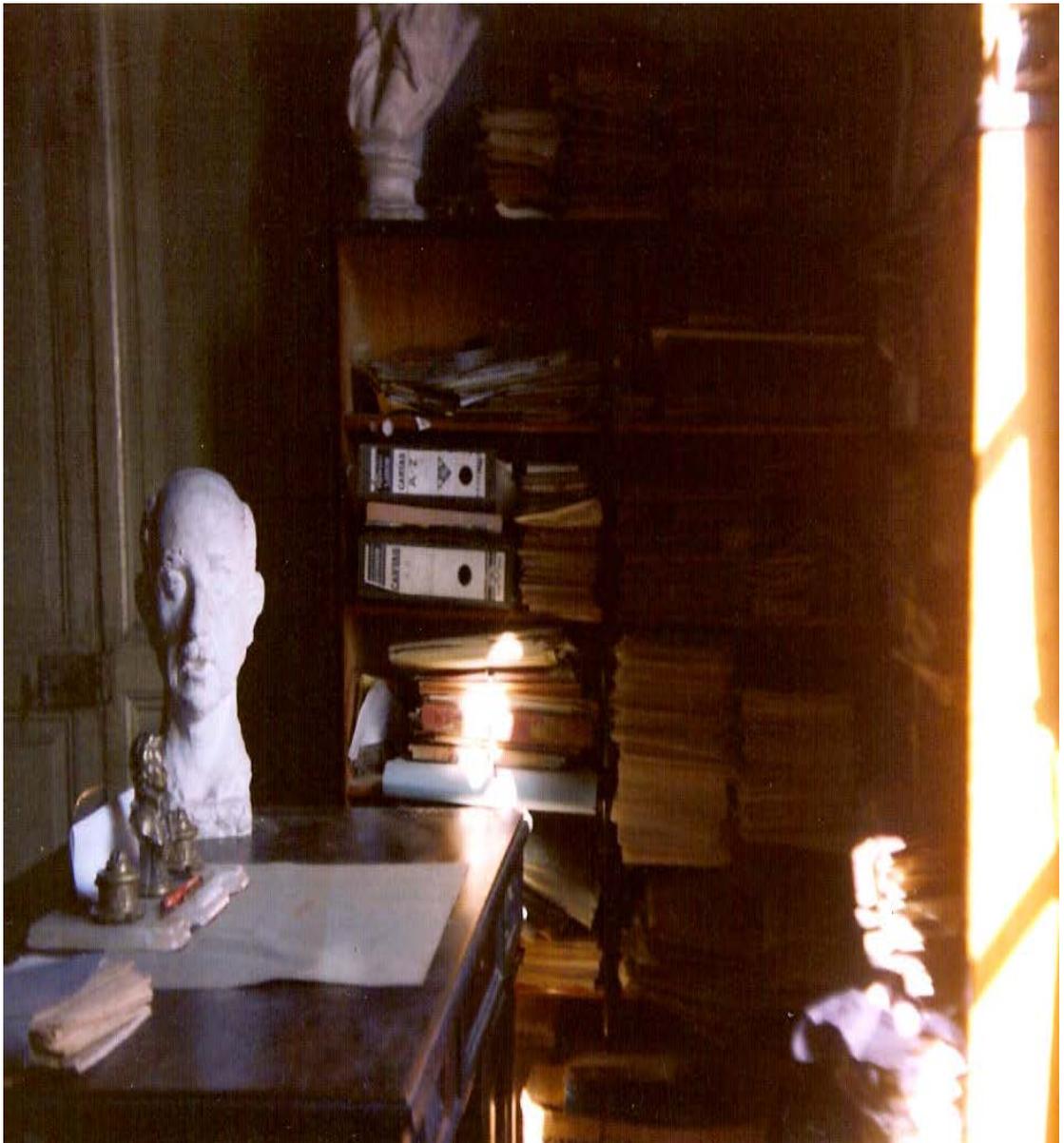
Nota: Siccardi, en su función de integrante o secretario del Grupo, se ve comprometido en forma total con su tarea. Cuando la correspondencia de Siccardi sea tratada desde un enfoque temático, crítico y total, los resultados ayudarán a cubrir huecos de silencios, que todavía padece la historia de la música argentina y su relación con músicos e instituciones del mundo. De todas maneras, la documentación existente en su Archivo personal, en la ciudad de Dolores, es abundante y muy rica en datos fehacientes y avala su actividad.

Abreviaturas:

cl.:clarinete	ob.:oboe	pf.: piano	vcello: violoncello
fg.: fagot	perc.:percusión	trp.: trompa	vla.: viola
fl.: flauta		trpt: trompeta	vl.: violín

### *Capítulo III*

*Su producción musical general y sus obras para voz y piano.*



*Sala de estudio y archivo de Siccardi, Dolores, Buenos Aires.*

### *Capítulo III*

#### *Su producción musical general y obras para voz y piano, en particular.*

El ordenamiento del “Catálogo general de obras de Honorio Siccardi”, realizado por la autora de este trabajo y publicado en 1993, se presenta por géneros según un modelo establecido en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, de la siguiente manera: 1.- Música para teatro; 2.-Orquesta; 3.-Coro y Orquesta; 4.-Música de Cámara; 5.-Voz y Piano; 6.-Música para instrumento solo: piano; flauta, violín, viola y violoncello; 7.-Música coral; 8.-Obras musicológicas; 9.- Traducciones; 10.- Tratados.<sup>33</sup>

De los géneros expuestos, los que se relacionan con la temática de la tesis son, en primer término: Música para teatro, para coro y orquesta y Música coral, por la relación música-texto; en segundo lugar: Música de Cámara y Música para piano, por el género y las técnicas compositivas empleadas, y por último las traducciones, por el trabajo en las obras tratadas.

Al observar el citado catálogo, se puede determinar la predilección del autor hacia un género específico, o a la multiplicidad en varios, dependiendo de los diferentes períodos de su producción musical, de su desempeño como estudiante, docente, integrante y secretario del Grupo Renovación y compositor relacionado con el mundo de las artes en general y con el ambiente literario en especial.

Los primeros manuscritos hallados, de sus obras musicales, corresponden a 1920, y de allí en adelante se realiza el registro y verificación de los mismos. A partir de ese año predominan obras para piano, voz y piano, música de cámara, sinfónico- corales, derivadas de las exigencias y los estudios del Conservatorio de Parma. Desde 1924 a 1930, continúa con los mencionados géneros en Argentina, e incorpora transcripciones corales e himnos, los cuales responden a las premisas de su actividad docente. Entre 1930 y 1944, siendo integrante del Grupo Renovación, predomina la música para piano, de cámara y especialmente la música para voz y piano. No deja de lado las composiciones relacionadas con su tarea

---

<sup>33</sup> Anexo III: Catálogo general de obras de Honorio Siccardi (actualización 2007).

docente, ni tampoco obras de mayor envergadura, como el ballet, el concierto y la ópera. Entre 1944 y 1963, en su tarea creativa sigue alternando la música para piano, de cámara, sinfónica, y sinfónico-coral. La música para voz y piano, aunque reducida en número, dentro de esta etapa, es representativa de su técnica compositiva de vanguardia. Continúa, también, con su actividad docente y de difusión de la música argentina. La muerte lo sorprende el 10 de setiembre de 1963 en Buenos Aires, con el pasaporte en el bolsillo de su sobretodo, listo para viajar y concretar su tercer viaje a Europa.

A continuación daremos a conocer el total de obras para voz y piano, compuestas en cada uno de los períodos de su producción musical: etapa de formación (1912 a 1930), etapa de gestación (1930 a 1944) y etapa de reinado o madurez (1944 a 1963), rescatando datos significativos en relación a acontecimientos importantes de su vida o de otras obras de su producción.

### **Etapa de juventud o formación.**

*La etapa de formación* se extiende entre 1912 y 1930 y se divide en tres partes respondiendo a momentos definidos por sus estudios, actividades y residencia: a.-1912-1920: *Argentina*; b.- 1920-1924: *Italia*; c.- 1924-1930: *Argentina*.

a.- *En Argentina*, realiza sus estudios con los profesores Pablo Beruti, Felipe Boero, Gilardo Gilardi y Ernesto Drangosch; obtiene el título de profesor de armonía en 1914 y el de piano en 1916. Desde 1914, Gilardo Gilardi es su colega, amigo y contacto directo con el Grupo Renovación.

En catálogos antiguos se registran, de esta etapa, sólo tres obras para piano, pero ellas no han sido halladas, ni mencionadas en ningún escrito o programa de concierto.

b.-En 1920, Siccardi *viaja a Italia* y en el Reggio Conservatorio di Música ‘Arrigo Boito’ de Parma recibe el ‘Diploma di Licenza Normale. Corso principale de Composizione’. El grupo de profesores estuvo formado por Luigi Ferrari – Trecate, Giraud, Zuelli, Tonelli, Vittore Veneziani, entre otros<sup>34</sup>. Es de destacar su relación académica y personal con su maestro de composición Gian Francesco Malipiero.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Capítulo II: Maestros de H.Siccardi.

<sup>35</sup> Capítulo II: G.F.Malipiero.

El total de obras de su producción musical está presentado en cada uno de los períodos compositivos en relación a la temática de la tesis.

Las obras para voz y piano, que se registran en este período, son:

**1.-1920– Canzone.** De las Quattro Liriche Italiane. Texto: Giácomo Pugliese. s/Ms<sup>36</sup>.

**2.-1920– Begli occhi ridenti.** De las Quattro Liriche Italiane. Texto: Anónimo. s/Ms.

**3.-1921-II carrettiere.** De las Quattro Liriche Italiane. Texto en italiano: G.Páscoli. Ms. (digitalizado).

**4.-1923 - Canto del huésped.** De las Quattro Liriche Italiane. Texto en italiano: Gabriel D’Annunzio. Italia.Parma. Ms. (digitalizado).

De esa época damos a conocer, en primer lugar, la correspondencia<sup>37</sup> que mantiene con sus padres y hermano Emilio, la cual es significativa por su contenido relacionado con las obras y su entorno, y su dedicación y preocupación por sus estudios.

☞ “Parma 11-5-22//Sr. Emilio Siccardi// Caro Signore://(...)Por acá la mayor novedad es que estoy preparándome para el examen de violín (que no sé si alcanzaré a darlo) y el de órgano que está casi seguro. En cuanto a mis trabajos van bien: empezaré una lírica sobre palabras de Gabriel D’Annunzio. No la puedo realizar con celeridad porque me han propinado una montaña de trabajo (...)”

☞ “Reggio Emilia // 1922 // Para Juan Siccardi: //Querido papá: //“(...) En estos días he terminado una serie de Variaciones para piano sobre un tema de Haendel (1700) (...) Estas Variaciones constituyen una serie de danzas antiguas (...) // (...) Ahora estoy escribiendo un madrigal para coro a 4 voces en estilo del Renacimiento (siglo XVI). Luego escribo una lírica y antes de terminar el mes de junio quisiera concluir una fuga (...)”

☞ “Ásolo// 16/12/1923 // Sr. Juan Siccardi.// Querido papá:// “...La tercera escena del Prometeo la he considerado como una Cantata y la realizo como un trabajo aparte, apto para presentar en el examen.// Pronto comenzaré la instrumentación de todo este trabajo, mientras sigo hasta concluir la 3ra. escena (o sea la Cantata) que es necesario también instrumentarla.”

Para cerrar esta etapa de formación en Italia, es oportuno recordar la correspondencia que envía Malipiero al padre de Siccardi, el 21/03/1923<sup>38</sup>. El

---

<sup>36</sup> s/Ms.: sin manuscrito.

<sup>37</sup> Capítulo II: Cartas de Honorio a sus padres: del 11/05/1922, 1922, 16/12/1923, y 02/02/1924.

<sup>38</sup> Capítulo II: carta/trad. del 21/03/1923 y 02/02/1924 respectivamente.

Maestro, desde una mirada calificada, da a conocer su preocupación por el futuro de su alumno, preocupación que está basada en el despliegue de la trayectoria académica y la situación que en ese momento vive Siccardi. También, Honorio escribe a su padre el 02/02/1924, y en ella describe sus tareas, exigencias del Maestro y reflexiones.

Completan su hacer creativo, dentro de su repertorio de obras con texto, las relacionadas con *música para teatro*: “Prometeo” (cantata) con texto de Esquilo y “Odas Seculares” (cantata) con texto de Leopoldo Lugones, de 1923, e “Il Pastor Fido” (para solista, coro y orquesta) drama pastoral de G. Amintore Guarini, de 1924, escritas en Natale y en Ásolo, respectivamente. De las *transcripciones*, se registran “14 Corales de Juan Sebastián Bach” a 4 y 5 voces para vocalizar a capella, escritas en Ásolo y Lavarone, de 1922. El resto de las partituras halladas corresponden a música para *piano y de cámara*. De esta última rescatamos el “Quintetto sulla Romanza senza parole” de 1923. Esta obra, con el nombre de “Elegía” y dedicada a la memoria de José Quinteros (abuelo de su esposa y asistente de Pedro Castelli), es premiada en 1939 con motivo del Primer Centenario de la Revolución de los Libres del Sur.

Tanto las obras para voz y piano, como el resto de las escritas en este período, representan el alcance de realización y exigencia en el Conservatorio de Parma; además, nos dan a conocer su contacto con poetas y logros obtenidos hasta ese momento.

c.-Tras obtener su título en Parma, Siccardi regresa a *Argentina* en 1924, fija su residencia en Lomas de Zamora, y en 1927, en Dolores. Inicia su *actividad docente*, continúa sus *contactos* con sus antiguos maestros Gian Francesco Malipiero y Guido Gasperini, como así también con Casella (músico italiano); actualiza sus antiguas amistades con músicos argentinos, en especial con Gilardo Gilardi<sup>39</sup>, e instituciones educativas y culturales; *publica* su libro “En marcha”, *compra e intercambia bibliografía musical*, favoreciendo la creación de bibliotecas musicales, y ofrece *conciertos* con repertorio de música argentina y universal en el marco de su gira pro difusión de la música argentina, tratando de mejorar el ambiente cultural de su entorno.

---

<sup>39</sup> Cartas de G.Gilardi a H.Siccardi: del 25/11/1926, 18/07/1927, 13/05/29.

Podemos decir que lo vivenciado y realizado en Italia se prolonga en Argentina: intensifica su relación con artistas y poetas incentivando, de esta manera, su producción hacia obras con texto.

Las obras para voz y piano, que se registran en este período, son:

**5.-1924 – Caridad** (a 1 y a 2 voces y pf.). Texto: Rubén Darío. **Ms.** (digitalizado).

**6.-1925 - Ave María.** Texto en latín. **Ms. extraviado.**

**7.-1926 – Niebla.** Texto: Francisco López Merino. **s/Ms.**

**8.-1929 – Tus cuatro romanzas.** Texto: Leopoldo Lugones.

Versión italiana de Honorio Siccardi.

**I.-Melancolía. Editada**

**II.-Desolación. Editada.**

**III.-Esperanza. Ms.** (digitalizado).

**IV.-Albricias.** (1ra. versión) **Ms.** (digitalizado)

**IV.-Albricias.** (2da. versión-1954). **Ms.** (digitalizado)

De las obras halladas se destaca *Tus cuatro romanzas* (1929), donde el tratamiento en lo musical y el texto muestran el empleo de recursos compositivos neoclásicos, y su presentación y recepción en los conciertos del Grupo favorece su publicación y ejecución en varias ocasiones.

Las obras para voz y piano: “A los maestros fallecidos”, “Caridad” e “Himno a la Escuela Normal de Dolores” son presentadas como ‘canciones escolares para el premio Aguirre’, en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires<sup>40</sup>.

La interpretación de las obras pertenecientes a su *etapa de formación*, es realizada a partir de 1932, en los conciertos del Grupo Renovación y en Gira Pro-Difusión de la Música Argentina (iniciada por Siccardi en 1927). Podemos nombrar:

1.- “Il carrettiere” (1921). 1ra. audición Concierto Grupo Renovación. Canto: Rosa González Campos, Piano: H.Siccardi. 1937.

2.- “Ave María” (1925). 1ra. audición. Gira Pro Difusión de la Música Argentina. 1938.

---

<sup>40</sup> Carta de Saint Sebre a H.Siccardi, Buenos Aires, 31/08/1931.

3.- “Tus cuatro romanzas” (1929). 1ra. audición. Concierto Grupo Renovación. Buenos Aires. Canto: Jane Bathori - Piano: Jaqueline Hels(Ibels). 1932<sup>41</sup>. Se registran 15 presentaciones desde 1936 hasta 1956.<sup>42</sup>

El ciclo *para orquesta* “Tres poemas sobre Martín Fierro”: I “Amanecer” -Impresión campera-, II “La doma”, y III “Despedida”(s/ms.) de 1924-25, con texto de José Hernández, sirve de nexo entre Italia y Argentina, ya que La doma, si bien la escribe en Italia, la temática es argentina y está dedicada a su padre.

El perfil del siguiente repertorio nos muestra el interés y la preocupación del compositor, en elaborar material para su actividad docente, tarea que continúa durante toda su vida. De la *música coral* se registran “Vito” (1925), 4 voces a capella; “Ave María” (1926), 2 voces a capella, publicada por Ricordi Americana , Buenos Aires en 1956; tres himnos: “Himno a la Escuela Normal de Dolores”(1929), 2 voces y piano con texto de Jaime Molins, publicada por Ricordi Americana y aprobada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública en 1938; “A los maestros fallecidos”(1929), voz y piano con texto de Francisco F. Fernández; “Himno del Colegio Nacional de Dolores”(1930), voz y piano con texto de Ramón Melgar y la transcripción de “Vieja canción reggiana”(1930), una voz solista y 4 voces acompañantes. Otro material, también realizado con fines didácticos, es la *elaboración y publicación* de “Ejercicios metódicos de canto” a 2 y 3 voces con texto de H.Siccardi, Edición de Ricordi Americana Buenos Aires y Edición del autor, respectivamente.

Las obras de *difusión musical y musicológicas* (escritas y publicadas), son: “Interludios”. Boletín artístico. Volumen I de 1926, Edición del autor, Dolores, Buenos Aires; “Briznas”. Boletín artístico. Volumen I de 1927, Editores Siccardi Hermanos, Dolores (1932); “En Marcha” Boletín artístico de 1927 y “La Música en el Martín Fierro” de 1927, presentada en 1941 en la Facultad de Bellas Artes de Santiago de Chile. Las dos primeras obras poseen grabados y viñetas de Vizcardo Soldi.

---

<sup>41</sup> Carta de J.C.Paz a H.Siccardi, octubre de 1932.

<sup>42</sup> Cartas de M.Pernicot a H.Siccardi, 1957 y de A.B.Solans a H.Siccardi, 1952.

### **Etapa de gestación.**

*Desde 1930 a 1944, se desarrolla su etapa de gestación.* La situación de conflicto mundial y nacional enmarca la trayectoria del músico, en su hacer como compositor y como hombre comprometido con el movimiento musical que se desarrolla en el país.

Al ser miembro y luego secretario del Grupo Renovación<sup>43</sup>, Siccardi se ve obligado a fijar su residencia nuevamente en Lomas de Zamora, con el fin de tener un contacto más fluido con los integrantes del Grupo, estar más cerca de los lugares de encuentro donde realizan sus reuniones o conciertos, y de las instituciones y centros culturales relacionados con sus actividades, en una palabra estar más cerca de Buenos Aires. La variada y numerosa correspondencia existente en el Archivo personal de Siccardi respalda fehacientemente este período. Es de destacar, también, los escritos del compositor en relación a la actividad del Grupo; por ejemplo, el de la presentación del Grupo en el concierto del 30 de junio de 1933, y el realizado con motivo del décimo aniversario del Grupo en 1939, en los cuales se presenta como vocero del mismo determinando varios sucesos del momento y delineando la trayectoria del Grupo<sup>44</sup>.

Las obras para voz y piano, que se registran en este período, son:

**9.-1935 – Fábulas** (voz – recitante – pf.). **s/Ms.**

**10.-1937 –Primavera del campamento.** Texto: Amado Villar.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Editada**

**11.-1937 – Camino para la sonrisa de una muchacha.** Texto: Amado Villar.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Editada**

**12.-1938 - Tres canciones.** Texto: Horacio Rega Molina. **Ms. extraviado**

**I.-La fuente.**

**II.-Mediodía.**

**13.-1938 – Tambo.** ( a 1 y a 2 voces)Texto: Baldomero Fernández Moreno. **Ms.**

(digitalizado).

**14.-1938 – La lluvia no dice nada.** Texto: Pedro Miguel Obligado.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Ms.** (digitalizado).

**15.-1938 – Momento.** Texto: Francisco López Merino. **Ms.** (digitalizado).

---

<sup>43</sup> Scarabino, Guillermo, *Ibid.*.

<sup>44</sup> Anexo I: Scarabino, G., *Ibid.*: reseña bibliográfica.

**16.-1938 – Pleno sol.** Texto: Enrique Amorim. **Ms.** (digitalizado).

**17.-1939 – Romance con lejanías.** Texto: Carlos Mastronardi.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Editada.**

**18.-1939 – Canción para la abuela.** Texto: Leónidas Barletta.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Editada.**

**19.-1939 – Tramonto (Crepúsculo).** Texto: Eduardo Mallea. **Ms.**

(digitalizado).

**20.-1940 – Tríptico floral.** Texto: Justo G.Dessein Merlo.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Editada**

**I.-Flor de tuna.**

**II.-Flor de durazno.**

**III.-Flor de ceibo.**

**21.-1940 – Canción folklórica. s/Ms.**

**22.-1940 – Canción de los sembradores.** Texto: María Alicia Domínguez.

**Ms.** (1940). **Editada** (1943)

**23.-1942 – Dos villancicos .**Texto: María Alicia Domínguez. **Ms.**

(digitalizado).

**I- Toma el sol, toma la luna,**

**II- Yo te doy mi cariño**

“Tus cuatro romanzas” (voz y piano-1929) es la última obra importante de la etapa anterior, luego se genera un silencio en su tarea compositiva hasta 1932. En dicho año presenta en concierto del Grupo<sup>45</sup>, “Los Rondó de Mañana” para piano y “Tus cuatro romanzas” (voz: J.Bathori, piano: J.Ibels)<sup>46</sup>. En 1934, escribe “Títeres”, suite de cámara, la cual en su versión como ballet, recibe el *1º Premio de la Municipalidad de Buenos Aires en 1936.*<sup>47</sup>

El año 1935 es positivo para Siccardi, ya que vuelve a presentarse en los concierto del Grupo, con el nº IX de “Títeres”, y escribe otra suite de cámara: “Buenos Aires”, por la cual recibe el *2º Premio del Concurso de la Asociación Profesorado Orquestal* de Buenos Aires. En 1936, se repite la interpretación del nº IX de “Títeres” y “Tus cuatro romanzas”.

---

<sup>45</sup> Scarabino, G., Ibid.

<sup>46</sup> Carta de J.C.Paz.

<sup>47</sup> Carta de L.Gianneo

Un hecho importante, que se da en 1936, es la llegada de Igor Stravinsky a Buenos Aires, y si bien se sabe que su estadía en Argentina fue fructífera para el ambiente musical, también lo fue para Siccardi; ya que en la carta enviada por Marcos Fingerit, Director del Diario “El Argentino” de La Plata el 23 de mayo de 1936 a Honorio Siccardi, dice textualmente:

“*Sé por Pettoruti que usted ha mantenido una larga conversación con Stravinsky(sic). Si me escribiera algo al respecto....Yo siempre tan pedigüeño, ¿verdad?, pero sabe por qué.*” Este hecho debe ser investigado.

Las obras para *voz y piano* halladas, de esta etapa, son creadas a partir de 1937. Siccardi, en estos momentos, se desempeña como secretario del Grupo. En setiembre de ese año, en un concierto del Grupo Renovación, el compositor estrena en Buenos Aires: “Primavera del campamento” y “Camino para la sonrisa de una muchacha”, ejecutadas por O. Talenton en voz y Ana Ficher en piano. Estas obras son publicadas por la Editorial del Grupo Renovación en 1938, y en 1939 reciben el *Premio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea*, Varsovia.

En estos conciertos, presenta: “Júbilo” (piano-1923), “Il Carrettiere” (voz y piano-1921) – obras de la primera etapa- y el nº X de “Títeres” (1934). El *Concierto para violín y Orquesta*, de 1937, recibe el *Premio de la Edwin Fleisher Collection de Filadelfia*.

La ubicación general de las obras para *voz y piano* de este período, junto a otras que fueron escritas e interpretadas desde 1938 a 1943, es la siguiente: en 1938, en los conciertos del Grupo: “Romance con lejanías”, “Pleno sol”, “La lluvia no dice nada”, “Momento” y “Tambo”; otras obras: “Cuatro piezas en teclas blancas” (piano) y Tres piezas de la suite “Títeres”(oboe, clarinete y fagot). En 1939, presenta: “La fuente”, “Mediodía” de Tres canciones, “Canción para la abuela”, “Crepúsculo” (Tramonto); otras obras como: “Estilo” (piano), “Para alegrar la hora del almuerzo” (piano), y “Deseo” (flauta). En 1940, presenta en dos conciertos el “Tríptico floral”. El 6 de octubre de 1941 presenta: “Desolación” y “Melancolía” de Tus cuatro romanzas, “Canción para la abuela”, “Romance con lejanías”, “Flor de durazno” y “Flor de ceibo” del Tríptico floral, ejecutadas por G. Moner y O. Castronuovo. Todas ellas editadas. Otras obras: “Introducción y Fuga” (clarinete y piano) y “Deseo” (flauta). En 1942: “Los rondó de Mañana” (piano); en octubre de 1943: “Desolación” y “Melancolía” de Tus cuatro romanzas, “Romance con

lejanías”, y “Canción para la abuela”, y en otros conciertos: “Deseo” (flauta), “Preludio” (clarinete y piano), y “Los rondó de Mañana” (piano).

Se completa el párrafo anterior con datos sobre la interpretación de las obras para *voz y piano*, a partir de 1937 en los conciertos del Grupo Renovación y en Gira Pro Difusión de la Música Argentina. Los datos que se consignan de la primera audición están relacionados con lugar, intérpretes, fecha y registro de otras presentaciones.

Podemos nombrar:

10.- “Primavera del campamento” (1937). 1ra.audición. El Mes de Arte Argentino. Departamento de Arte y Cultura Popular Ministerio de Instrucción Pública. Salón de Actos Públicos de la Universidad. Transmitidos por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrico. Canto. Nilda Müller - Piano: H.Siccardi, julio de 1937. Se registran 5 presentaciones, desde 1937 hasta 1955.<sup>48</sup>

11.- “Camino para la sonrisa de una muchacha” (1937). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación, Canto: Onelia Talenton - Piano: Ana Ficher, setiembre de 1937. Otras presentaciones desde 1937 hasta 1941.<sup>49</sup>

12.- “Tres canciones” (1938).

I.-“La fuente”: 1ra. audición. Concierto Grupo Renovación, Teatro del Pueblo. Buenos Aires. Canto: Onelia Talenton - Piano: Ana Ficher, mayo de 1939. Otras presentaciones.

II.-“Mediodía”. 1ra. audición. Concierto Grupo Renovación, Teatro del Pueblo. Buenos Aires. Canto: Onelia Talentón - Piano: Ana Ficher, mayo de 1939. Otras presentaciones.

13.- “Tambo” (1938).1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Canto: A.Silveira de Lenhardson - Piano: A. Rodríguez Mendoza, noviembre de 1938. Otras presentaciones, desde 1939 hasta 1941.

14.- “La lluvia no dice nada” (1938). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Canto: A.S.de Lenhardson - Piano: A. Rodríguez Mendoza, noviembre de 1938.

15.- “Momento” (1938). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Canto: A.S.de Lenhardson - Piano: A. Rodríguez Mendoza, noviembre de 1938.

---

<sup>48</sup> Carta de Siccardi, febrero de 1939: 10º aniversario del G.Renovación y Varsovia.

<sup>49</sup>.Carta de febrero de 1939: ibid. Carta de H.Siccardi a C.Isamitt, 18 de marzo de 1939.

16.-“Pleno sol” (1938). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Amigos del Arte. Buenos Aires. Canto: Onelia Talenton - Piano: Ana Ficher, agosto de 1938. Se registran 2 presentaciones, desde 1939 hasta 1941.

17.-“Romance con lejanías” (1938). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Amigos del Arte. – Buenos Aires, Canto: Onelia Talenton – Piano: Ana Ficher. 1938. Se registran 4 presentaciones, desde 1939 hasta 1941.

18.- “Canción para la abuela” (1939). 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Teatro del Pueblo. Buenos Aires. Canto: Onelia Talenton - Piano: Ana Ficher, mayo de 1939. Se registran 9 presentaciones, desde 1939 hasta 1957.

19.- “Tramonto” (Crepúsculo) (1939). 1ra. audición. Concierto Grupo Renovación. Canto: A.Silveira de Lenhardson, Piano: A.Rodríguez Mendoza, octubre de 1939.<sup>50</sup>

20.- “Tríptico floral” (1940).I.-Flor de tuna; II.-Flor de durazno; III.-Flor de ceibo. 1ra.audición. Concierto Grupo Renovación. Canto: G.Moner - Piano: D.O.Colacelli, mayo de 1940. Se registran 4 presentaciones, desde 1940 hasta 1956.

21.- “Canción de los sembradores” (1940). 1ra.audición. Canto. Martha Speroni (alumna de H.Siccardi.) 1943.<sup>51</sup> Otras presentaciones.

23.-“Dos villancicos” (1942):

I.-Toma el sol, toma la luna; II.-Yo te doy mi cariño.

II – Yo te doy mi cariño: 1ra. audición. Asociación Argentina de Compositores. Salón Peuser, Buenos Aires. Canto: Mercedes Melbros - Piano: H.Siccardi - Flauta: A.Martucci, mayo de 1955.

Del análisis estadístico sobre su producción musical, en general y de *voz* y *piano* en especial, dentro del Grupo Renovación, entre 1931 y 1944, se obtienen los siguientes datos:

a.1- Total de obras realizadas factibles de ser ejecutadas en el Grupo:

Para instrumento solo: piano: 10 y flauta: 1, suman un total de 11.

Se ejecutaron en el Grupo: 6. Otros: 5.

Para música de cámara: *voz* y *piano*: 18; grupos instrumentales: 9, suman un total de 27. Se ejecutaron en el Grupo: 17. Otros: 10.

⇒ De un total de 38 obras realizadas, se ejecutan 23 en el Grupo.

<sup>50</sup> Diario La Prensa: crítica del 10/10/1939. Carta de E.Mallea a H.Siccardi, Bs. As., 09/09/1950.

<sup>51</sup> Carta de H.Siccardi a Amada Q. de Siccardi, 01/11/ 1943.

a.2.-Otras obras no factibles de ser ejecutadas en el Grupo: de las transcripciones corales: himnos-texto de Siccardi: 6; obras con texto de Siccardi: 2; obras de autores varios: 5; sinfónicas: 3; escénicas: 4; literarias: argumentos de óperas: 2. Suman un total de 22

b.- Obras halladas de su producción musical para piano: 6 de ocho; para música de cámara: 6 de ocho; para *voz y piano*: 13 de quince, suman un total de 25; y las ejecutadas en el Grupo: piano: 4 de seis; música de cámara: 2 de seis; *voz y piano*: 11 de trece, suman un total de 17.

⇒ De un total de 25 obra halladas, se ejecutan 17 en el Grupo.

c.- Obras en primera audición:

⇒ Primera audición en el Grupo: 21; otros: 2

d.- Obras premiadas: 1.- Música de cámara: “Buenos Aires” en 1935; “Quinteto sulla romanza senza parole” (1923) en 1939. 2.-voz y piano: “Primavera del campamento” (1937) y “Camino para la sonrisa de una muchacha” (1937) en 1939; “Canción de los Sembradores” en 1943; 3.-escénica (suite de cámara - ballet): “Títeres” en 1936; 4.-solista y orquesta: “Concierto para violín y orquesta” en 1937.

⇒ Se ejecutaron en el Grupo: 3. Otros: 3.

Las conclusiones generales demuestran que las obras para piano, *voz y piano* y música de cámara presentadas en el Grupo, obtienen el reconocimiento por parte del ambiente musical argentino, son obras factibles de ser interpretadas, se conservan y/o publican sus manuscritos y de las obras premiadas, el 50% corresponden a obras ejecutadas en el Grupo.

Las obras *para teatro* son “Buenos Aires” (en sus dos versiones: suite de cámara y ballet-1935) y “Títeres” (en sus dos versiones: suite para viento y percusión y ballet-1936), ambas con argumento de H. Siccardi; “Flechas y Arcabuces” (ópera-1940), libreto de Yamandú Rodríguez y “Doña Clorinda la descontenta” (danza-1940), argumento de Tulio Carella. En su producción literaria, relacionada con este género, podemos agregar que Siccardi escribe los libretos y argumentos para las óperas “La familia del anticuario” para José María Castro y “La posadera” para Luis Gianneo (1936), sobre textos de Goldoni.

De la *música coral*, podemos nombrar varios de los himnos, transcripciones y canciones con fines didácticos; ellos son: “Himno a la Escuela Complementaria” (1936), con texto de María Elena S. De Ciaccio; “Himno a la

Virgen de Dolores” (1937/39), con texto de Monseñor Andrés Calcagno; “Himno a la Universidad Nacional del Litoral” (1938), con texto de Alfredo R. Bufano, publicada ese año por Editorial Lux Indeficiens U.N.del Litoral, Santa Fe; “Himno a José Quinteros” (1939), con texto de H. Siccardi; “Himno de la Escuela N° 1 Bartolomé Mitre” de Lomas de Zamora (1940), con texto del Profesor F. Julio Picarel; “Himno a la Escuela Normal” de San Pedro (1940); “Huaino Manchay Puito” (1940) con texto de M. Gómez Carrillo; “Tarareo” (1941), con texto de H. Siccardi; “Coro cómico o coro de locos” (1942), con texto de H. Siccardi; las transcripciones son “Come Ulfrido pesca” op.21, N° 23 de Franz Schubert (1940), publicada por Ricordi Americana, Buenos Aires, 1942; “Canción de cuna” de Gretchaninoff (1942); “Contrapunto celestial” (1942) y “Giá mi credea” (1943) de Monteverdi. Las tres últimas obras no han sido halladas.

### **Etapa de madurez.**

La situación mundial y nacional se ve modificada por la terminación de la segunda guerra mundial y el comienzo del proyecto peronista con sus reivindicaciones sociales. Situaciones de crisis políticas y sociales nacionales acompañan a Siccardi en esta última etapa, desde 1944 hasta sus últimos días.

En 1944, se disuelve el Grupo Renovación y Siccardi establece su residencia en Dolores provincia de Buenos Aires. Centra su trabajo en la docencia, en el desarrollo de la Beca de la Comisión Nacional de Cultura, continúa la Gira Nacional y Mundial Pro Difusión de la Música Argentina, compone nuevas obras, revaloriza obras de períodos anteriores instrumentándolas para grupos de cámara, realiza transcripciones para obras corales, continúa trabajos de traducción del español al italiano de escritores y poetas, escribe tratados musicales.

La Gira Nacional y Mundial Pro Difusión de la Música Argentina demanda de Siccardi grandes esfuerzos, tanto físicos como monetarios, pero también le ayuda a mantener activa la relación que desde siempre el compositor supo generar y cultivar con sus colegas, con los artistas del ambiente cultural, con instituciones educativas, recreativas, gubernamentales y artísticas, con editoriales, medios de difusión y publicaciones periódicas, y también, con aquellas personas aficionadas a

la cultura que, de una manera u otra, se contactaron con él, tanto argentinas como de América y Europa. En 1951, Siccardi realiza su segundo viaje a Europa, en el marco de su Gira, reavivando sus antiguas amistades y contactos culturales. Tiene la oportunidad de dar conciertos y conferencias en España, Francia e Italia. Y es, en este período, donde la gira se consolida como la columna vertebral de su vida.

Las obras para voz y piano son escritas a partir de 1946 hasta 1962. Ellas son:

**24.-1946 – Dolor sin palabras.** Texto: Guillermo Luzuriaga Agote.

Versión italiana de Honorio Siccardi. **Ms.** (digitalizado).

**25.-1950 – Me diste tu amistad.** Texto: Beatriz R. de Nelbone. **Ms.**

(digitalizado)

**26.-1950 – A una nariz.** Texto: Francisco Quevedo y Villegas. **Ms.**

(digitalizado)

**27.-1953 – Los destinos se cruzan.** (Los caminos se cruzan).

Texto: Ulises Torres. **Ms.** (digitalizado)

**28.-1954 – Tres líricas para Amada.** Texto: Honorio Siccardi. **Ms.**

(digitalizado)

**I.-Cadencia.**

**II.-Rueca.**

**III.-Reflejos.**

**29.-1956 – Desde allá, desde el fondo de mi vida.** Versos: Ulises Torres. **Ms.**

(digitalizado)

**30.-1960 – Villancico.** Texto: Ildefonso Pereda Valdés. **Ms.** (digitalizado)

**31.-1962 – A una abeja muerta.** (1ra. y 2da. versión) Texto: Oscar R. Melgar.

**Ms.** (digitalizado)

La interpretación de estas obras se realiza a partir de 1953, en la Gira Pro Difusión de la Música Argentina y conciertos especiales.

Podemos nombrar:

27.- “Los destinos se cruzan” (1953). ‘Primera audición absoluta’. 5° Acto de Extensión Cultural, 173° Acto de la gira interamericana para difundir la música

argentina, Ateneo y Biblioteca Esso, Unidas por la música, Campana. Canto: Mercedes Melbros, Piano: H.Siccardi . 1953.<sup>52</sup>

29.-“Desde allá, desde el fondo de mi vida” (1956). 1ra. audición absoluta. Ateneo y Biblioteca Esso – Campana. Canto: Mercedes Melbros – Piano: H.Siccardi, octubre de 1956. Otras presentaciones.<sup>53</sup>

La tarea de Siccardi, quizás la más importante relacionada con las obras para *voz y piano*, es realizar versiones para grupos de cámara y revisión de obras de varios géneros, en especial las tratadas en esta tesis.

Entre las obras trabajadas se pueden nombrar:

1.- “Tus cuatro romanzas” (1929- voz y piano). Texto de Leopoldo Lugones. GR<sup>54</sup>.; versión para grupo de cámara formado por arpa, piano, órgano y cuerdas. 1954.

2.-“Primavera del campamento” (1937- voz y piano). Texto de Amado Villar. Premio. GR.; versión para grupo de cámara formado por voz, flauta, oboe, clarinete, fagot y cuerdas.1951.

3.- “Tambo” (1938- voz y piano). Texto de Baldomero Fernández Moreno. GR.; versión para grupo de cámara formado por voz, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. 1952.

4.- “Tramonto” (1939 -voz y piano). Texto de Eduardo Mallea. GR.; versión para grupo de cámara formado por piano, clarinete y voz en 1952 y otras versiones para otros grupos de cámara: 1.-cuerdas, clarinete, arpa, órgano y piano y 2.-voz, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa en 1954.

5.- “Canción para la abuela” (1939- voz y piano) Texto: Leonidas Barletta. GR.; versión para grupo de cámara formado por cuarteto de cuerdas y voz, 1951.

6.- “Romance con lejanías” (1939- voz y piano). Texto: Carlos Mastronardi. GR.; versión para grupo de cámara formado por voz: soprano o tenor, arpa, piano, órgano y cuerdas, 1953.

7.- “Tríptico floral” (1940 -voz y piano) Texto. Justo Dessein Merlo. GR.; versión para grupo de cámara formado por órgano, piano, arpa y cuerdas, 1954.

---

<sup>52</sup> Cartas de U.Torres a H.Siccardi, de 1956, 1953 y 1954.

<sup>53</sup>.Cartas de U.Torres a H.Siccardi, de 1956 (dos).

<sup>54</sup> GR.: Grupo Renovación

8.- “Oración por la paz” (1947- voz y piano). Texto: Belisario Roldán; versión para grupo de cámara formado por soprano, pequeño coro femenino, campana y 2 pianos; Coro y Orquesta.

9.- “Me diste tu amistad” (1949 -voz y piano). Texto de Beatriz R. de Nelbone; versión para grupo de cámara formado por voz, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa, 1950.

10.- “Las nueve musas” (1950 -solista, coro y orquesta). Poesía: Francisco de Quevedo y Villegas; en 1950 para voz y piano: “A una nariz”. Poesía Francisco Quevedo y Villegas.

11.- “Los destinos se cruzan” (1953 -voz y piano). Texto: Ulises Torres; versión para grupo de cámara formado por voz, arpa, piano, órgano y cuerdas, 1954.

Otras obras escritas y relacionadas con el tratamiento de la música y el texto son las obras *para teatro*: “Mador” (ópera de cámara-1957-58) con libreto de H.Siccardi y “Athannor” (ópera- 1961) con libreto y argumento de H.Siccardi

De las obras *para coro y orquesta* encontramos “Oración por la Paz”, cantata (1947), con texto de Belisario Roldán; “Sogno Verace” (1951) cuyo texto son jitanjáforas de H.Siccardi; “Las nueve musas” (1950-53), sobre poesía de Don Francisco de Quevedo y Villegas; “Una voz y orquesta” (1951) con versos de Neri Rubio; “Suite del Sol y de la Selva”, cantata (1955), con libreto de Juan Filloy.

De las obras *de cámara*, nombramos “Vocalizos” (1953) 4 voces mixtas y piano, con texto de H.Siccardi; “Preludio Coral” (1954) 5 voces ; “Tu nombre” (1955) voz y clarinete.

De la *música coral* citamos las obras cuyos manuscritos han sido hallados. Entre las transcripciones están: “Pietà Signore” (1945) de Alejandro Stradella, 3 voces femeninas a capella, Editorial Sarraceno, Buenos Aires, 1945, H.Siccardi fue traductor y adaptador; “Ave María” de Schubert op.52 N°6 (1945) a 2 voces y piano, (1951) a 4 voces, Edición del autor; “Cantos del Bardo” op.12 N°3 de Schubert (1946); “El tiempo de la pasión ya pasó”, lied de Juan Sebastián Bach, (1950) a 4 voces mixtas y piano, Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 1950. Entre las canciones están: “Una canción popular húngara” y “Old folks at home” (1949) a 3 voces con texto de S.Foster y “Canción del exalumno” (1959) a una voz y piano con texto de Teófilo Hiroux Funes.

De las *obras musicológicas* se registran “Doménico Scarlatti a través de sus sonatas” (1945), Editorial Argentina de Música, EAM., Buenos Aires, 1945; “Reseña de actividades musicológicas en la República Argentina”, Tomo I (1955), Editorial El Tribuno Dolores Buenos Aires, y “La música en la Divina Comedia”<sup>55</sup>, impresa en los talleres de ‘El Pueblo’ Mar del Plata, Buenos Aires (1963).

De las *traducciones*, podemos nombrar “Poesías de María Raquel Adler”, 1928-1955, y “Venticinque Poeti Argentini” de varios autores (1955), realizadas del español al italiano por H.Siccardi.

De las *obras para piano*, encontramos “El cosaco ansioso” (1946). Estudio sobre bajo obstinado n°1, editada por Editorial Americana de Música, Buenos Aires; “La niña ingenua” (1946), De los Estudios sobre bajos obstinados; “Misia Pepa” (1947); “El patito juguetón” (1947), editada por Editorial Argentina de Música (1948); “Por la muerte de Manuel Ponce” (1948); “Siciliana” (1948); “Come une Siciliani” (1949); “Maeterlinck” (1949) y transcripción para piano a 4 manos (1960); “Pericón” (1954); “Pericón”: Cuarteto de cuerdas y piano (1955); “Pericón”, Piano a 4 manos; “Pericón” (orquestal); “Xul Solar” (1963).

Las obras publicadas son: para *piano* (2): El cosaco ansioso y El patito juguetón; obras *musicológicas y de divulgación* (3): “Doménico Scarlatti a través de sus sonatas”, “Reseña de actividades musicológicas en la República Argentina”, Tomo I y “La música en la Divina Comedia”; y *música coral* (3): “Pietà Signore”, “Ave María” de Schubert op.52 N°6 y “El tiempo de la pasión ya pasó”, de J.S.Bach. Es de destacar que a medida que las publicaciones son menos frecuentes, Siccardi se encarga de pasar en limpio, con caligrafía más legible y cuidada, las partituras y particellas de las obras que compone o que le solicitan para ejecutar.

---

<sup>55</sup> *La música en la Divina Comedia*: ilustrada por J. Castagnino.

A modo de síntesis, se presentan las obras *para voz y piano* que Honorio Siccardi escribe en cada uno de los períodos de su producción musical, consignando referencias importantes.

De su *etapa de formación*, de 1920 a 1924 en Italia, las obras para voz y piano halladas son **“Il carrettiere”** (1921) y **“Canto del huésped”** (1923), que representan un número reducido de su producción para texto y música. Sucede lo mismo desde 1924 a 1930 en Argentina, con: **“Caridad”** (1924) y **“Tus cuatro romanzas”** (1929). Pero es de destacar que de “Il Carrettiere”, “Caridad” y “Tus cuatro romanzas” se tienen los manuscritos o publicaciones, se interpretan en primera audición en los conciertos del Grupo Renovación, se presenta en concurso y se realizan versiones para otros grupos instrumentales de cámara.

De su *etapa de gestación*, de 1930 a 1944, etapa desarrollada en el Grupo Renovación, las obras para voz y piano halladas son **“Primavera del campamento”** y **“Camino para la sonrisa de una muchacha”** (1937); **“Tambo”**, **“La lluvia no dice nada”**, **“Momento”**, **“Pleno sol”** y **“Romance con lejanías”** (1938); **“Canción para la abuela”** y **“Tramonto” (Crepúsculo)** (1939); **“Tríptico floral”** y **“Canción de los sembradores”** (1940) y **“Dos villancicos”** (1942). Ellas representan el mayor número de su producción para texto y música, de este período y de su producción total. Entre ellas encontramos obras que tienen el texto en español y versión italiana realizada por el propio Siccardi, además, han sido interpretadas en el país y extranjero por excelentes intérpretes, publicadas y premiadas.

De su *etapa de madurez*, de 1944 a 1963, han sido halladas el total de las obras para voz y piano: **“Dolor sin palabras”** de 1946; **“Me diste tu amistad”** y **“A una nariz”** de 1950; **“Los destinos se cruzan”** de 1953; **“Tres líricas para Amada”** de 1954; **“Desde allá, desde el fondo de mi vida”** de 1956; **“Villancico”** de 1960; **“A una abeja muerta”** de 1962. Si bien representan un número menor de su producción para texto y música, no es un número despreciable, dado que algunas de ellas fueron escritas para ser cantadas por la soprano Mercedes Melbros o para musicalizar versos de poetas muy cercanos, como Guillermo Luzuriaga Agosti, Ulises Torres, Oscar Melgar y también versos propios. Estas obras, al igual que las tratadas en el período anterior, son aprovechadas por Siccardi para ser instrumentadas para diferentes grupos de cámara.

*Capítulo IV*

*Neoclasicismo*

*Características técnico-musicales del Neoclasicismo en Siccardi*



## Capítulo IV

### Neoclasicismo

#### Aproximación a las características históricas-musicales.

En el siglo XX se da un período de crisis de la música tonal y de iniciación de una etapa donde se plantea, en función de dicha crisis, una diversificación en cuanto a los estilos y las técnicas compositivas, con una nueva música que da a conocer la ausencia de una visión global del mundo y el desconcierto interno del hombre. Esta diversidad de técnicas compositivas que cambian de forma rápida y progresiva en la música, deriva por una parte, de la crisis que planteó el sistema tonal y, por otra, porque se tiene la posibilidad del contacto inmediato y paulatino con la música de otras culturas en vivo o con grabaciones, favorecidos por el empleo de medios de comunicación de avanzada, por la realización de viajes y de tareas de rescate y conservación del patrimonio musical. Esta situación permite abrir nuevas perspectivas e introducir aportes que tienden a ayudar al compositor a encarar dicha crisis.

Es así que surgen tendencias renovadoras, con nuevas expresiones musicales, nuevos estilos como el impresionismo, expresionismo, futurismo, neoclasicismo, y las tendencias compositivas surgidas después de 1950.

El neoclasicismo surge como una reacción frente al postromanticismo. Rompe con dicho pasado inmediato y produce en este tipo de tendencia estética una vuelta hacia la estética barroca y clásica. Estos antiguos géneros y formas son instaurados de nuevo. Jean Cocteau, en 1918, dice:

*“Basta ya de nubes, olas, acuarios, ondinas, y fragancias nocturnas. Necesitamos una música con los pies en la tierra, una música cotidiana” (...)* *“un arte objetivo, desligado del individuo, que exija del oyente una plena conciencia” (...)* *“acabada, pura, sin adornos superfluos”*<sup>56</sup>.

Podemos decir que siempre existió un espíritu renovador- creativo-humano: Ars Nova en la Edad Media (1320), en el Renacimiento (1430), la Música Nuova en el Barroco (1600), la nueva música en el Clasicismo (1750), y las nuevas tendencias en el Romanticismo (1820). El neoclasicismo, que nace aproximadamente

---

<sup>56</sup> Neoclasicismo en Michel Ulrich, *Atlas de la música*, pág.533

en 1920, es un movimiento que tiene características particulares, basado en los principios estéticos de los compositores involucrados y de las fuentes que sirvieron de base. Se da una nueva conciencia histórica, que ayuda a contemplar la historia de la música desde la perspectiva de cada época: se usan nuevas ediciones originales, escritos, información acerca del estilo, se restauran y conservan instrumentos antiguos. Una obra derivada de esta postura es: “5 Piezas Breves para el estudio de la interpretación polifónica” (1923), N° 1 de Busoni, las cuales presentan una escritura bachiana, estratificación armónica, polifonía contrapuntística e imitación, permitiendo que la tradición se renueve en un neoclasicismo. Se vuelven a adoptar modos de interpretación, formas y géneros del Barroco y el Preclasicismo, como la suite, concierto, sinfonía, sonata, pero como meros conceptos musicales, sin respetar la instrumentación ni el género. Los estímulos están dados por la música de la antigüedad, de otras culturas no europeas y del music hall y el jazz de Estados Unidos. Hay una tendencia hacia un ordenamiento racional de la forma y el género para lograr crear un distanciamiento con las épocas pasadas.

Los primeros retornos directos a música del pasado pueden ser vistos en tres de los ballet encargados por Diaghilev: *Le Donne di buon Umore* de Tommasini (1917, basado en sonatas de Scarlatti), *La Boutique fantasque* de Respighi (1919, basado en música de Rossini) y *Pulcinella* de Stravinsky (1920, según música de Pergolesi). Las primeras creaciones neoclásicas son la Suite *Le Tombeau du Couperin* de Ravel (1917), la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev (1917), las obras de Satie, la *Suite op.25* para piano de Schoenberg y Suite 1922 de Hindemith (1921-22). Se busca una nueva sencillez en la antigüedad, primero a través del siglo XVIII: *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912), y después directamente: *Socrate* de Satie (1919), entre otras obras.

El Neoclasicismo temprano se da en Francia con Erik Satie (1866-1925), con su obra *Ballet realiste Parade* de 1917 y el Grupo de los 6. En 1920 se revive la sinfonía, la forma sonata y el renacimiento de las formas clásicas que se dan en formas menores, como por ejemplo: rondó, fuga, pasacalle y las formas de danza (minuet, vals). Con los poetas ocurre algo parecido: para esa época los artistas que se agrupan en torno de Paul Valeríe proclaman el ideal de la “poesía pura”; la poesía, igual que la música, quiere liberarse de todo cuanto no constituya su más pura esencia. Se hace revivir el espíritu de la melodía de las épocas pasadas, y esto se

puede conseguir, como Stravinsky, estudiando el espíritu melódico de los grandes maestros.

En Rusia, con el llamado realismo socialista, la música busca la expresión del sentimiento con los medios del Neoclasicismo. Stravinsky en su “Poética Musical” de 1942, presenta la estética neoclásica, donde expresa que componer es crear un orden: “*el arte es más libre cuanto más controlado, limitado y elaborado*”, es dejar de lado la exuberancia y lo llamativo de las obras de Wagner y del romanticismo, y además agrega:

*“La auténtica tradición no es testimonio de un pasado cerrado, sino una fuerza viva que estimula lo presente y lo alecciona (...) Hay que partir de una tradición para poder hacer algo nuevo”*<sup>57</sup>.

Su período neoclásico va de 1920 a 1950, aunque antes aparecen rasgos neoclásicos en la *Historia del soldado* de 1918. *Pulcinella* de 1920, ballet con partes cantadas y música atribuida a Pergolesi, marca su regreso a la música barroca. Después de varias obras cierra este período con *The Rake’s Progress*, de 1951 en Venecia.

En Alemania, Paul Hindemith combina las formas antiguas del barroco con elementos modernos del jazz en su Suite 1922 para piano. Aprende de Bach la polifonía contrapuntística y lo formal, revive las formas tales como: variaciones, canon, pasacalle, chacona y tocata. Con relación al ritmo, su denominación de motorístico por lo del motor y regularidad del símbolo de la edad contemporánea, puede ser fruto de la persistencia del ritmo barroco, cuya preferencia en él se puede dar en la variedad rítmica, ya consecutiva o simultánea. También Busoni, pugna por una nueva estética, un nuevo clasicismo, fundado en el

*“dominio, conocimiento y aprovechamiento de todas las experiencias anteriores y su incorporación como fértiles y bellas formas”*<sup>58</sup>

Béla Bartók (1881-1945), en su obra didáctica Mikrokosmos, publicada en 1930, nos muestra el uso de la bitonalidad, modos antiguos y pentatónico, ostinatos, disonancias en tesituras amplias y estrechas, sin resolución, y la emancipación de la misma.

En Italia, podemos nombrar a Ermanno Wolf-Ferrari con óperas en estilo bufo italiano, como por ejemplo: *I quattro rusteghi* (1906), *Il segreto de Susana* (1909). En 1922, Gabriel D’Annunzio y un grupo de poetas y músicos trabajan con la música barroca. Entre estos artistas están Alfredo Casella (1883-

---

<sup>57</sup> Stravinsky en Friedrich Herzfeld, La música del siglo XX. pág. 182

<sup>58</sup> Busoni en Friedrich Herzfeld, ibid. pág. 184.

1947) y *Gian Francesco Malipiero* (1882-1973). La influencia de estos contactos se muestra en la *Partita* de Casella, en la que hay una sinfonía y un pasacalle, y en su *Scarlattiana* de 1926.

Malipiero, en su período impresionista rompe con la tradición occidental en cuanto a la armonía y procedimientos de formas y de desarrollo, y luego con el período neoclasicista sigue a los viejos maestros: estudia las obras de Monteverdi, las que publica en Ásolo, desde 1926 hasta 1942, en 16 volúmenes, y también trabaja sobre obras de Gesualdo di Venosa, Palestrina y otros maestros. Malipiero cultiva diversos géneros musicales, desde la pequeña obra de música de cámara hasta la sinfonía y la ópera, evidenciando los siglos XVII y XVIII, tanto en su producción musical como en su modo de vivir.

Es importante conocer el perfil de Gian Francesco Malipiero<sup>59</sup> y remarcar su postura estética, ya que el músico italiano es el maestro de Honorio Siccardi en el Conservatorio de Parma, entre 1921 y 1924. En su obra “*Así anda el mundo*”<sup>60</sup>, Malipiero presenta sus vivencias y reflexiones, desde 1922 hasta 1945. En el primer fragmento del escrito muestra el proceder de algunos músicos frente a los nuevos enfoques compositivos:

☞ (...) “*El viejo John fue acogido como un extraño y, para complicar las cosas, el famoso dicho verdiano, “volvamos a lo antiguo y será un progreso”, se interpretó de varios modos(...)(...) pero ninguno como admonición para los jóvenes y para la nueva música italiana.*

*Dos pianistas, Juan Sgambatti y José Martucci, fueron los primeros en abandonar el camino maestro (que en este caso no era maestro, de ninguna manera) para intentar la música sinfónica y de cámara.*

*Antes que “volver a lo antiguo”, ellos calcaron los modelos germánicos, de Beethoven y Brahms, olvidando las gloriosas tradiciones de nuestra música instrumental. Ottorino Respighi, alumno de Martucci, con sus Fontane di Roma se separó de los modelos clásicos y se aproximó al postwagneriano Ricardo Strauss, el más fecundo compositor alemán que vivió a horcajadas de nuestros dos siglos sin pertenecer ni a uno ni a otro. (...)”*

En el segundo fragmento, Malipiero describe la situación extrema que vive como músico al finalizar la primera guerra mundial y cómo influye este contexto en su música; su adhesión a nuevas reglas compositivas y su lucha con las imperantes en los conservatorios:

---

<sup>59</sup> Relación entre Siccardi y Malipiero: ver capítulo II y III.

<sup>60</sup> Malipiero, G.F., *Así anda el mundo*, Traducción: Honorio Siccardi (inédito)

☞ *“Para ilustrar mejor la vida musical del período de tiempo que media entre las dos guerras, quizás no parezca inoportuna la carta – que publicamos – de uno de los músicos que, después de un paréntesis de 23 años, viene a encontrarse en las mismas condiciones que en 1922, salvo el bagaje, mucho más embarazoso, de obras y de enemigos.*

*Queridísimo amigo:*

*¿Cuáles podían ser las perspectivas de un músico que salía de la guerra (1918) con los huesos rotos pero con el espíritu intacto?*

*No queriendo aprovechar su propia música, le era indispensable alimentar alguna ilusión. ¿Golpear la puerta de un “conservatorio”?*

*Enfermo el ritmo, enferma la armonía: Una intervención a través de la escuela habría podido salvar nuestra musicalidad (no aludo a la música sino a la musicalidad porque ésta era y es la gran enferma) que, desgraciadamente, no se cuidaba un ápice; antes bien, de su mal hacía elogio y, en ciertas patéticas exhibiciones melódicas se quería descubrir las trazas del genio.*

*Nunca he osado emitir “juicio” alguno sobre cierta música porque la idiosincrasia no compromete ni ofende a lo que provoca la adversión. En cambio estoy convencido de que la musicalidad italiana se ha reducido a mala condición a causa de los prejuicios que se inculcan desde los primeros elementos, en las escuelas y a través de la crítica. Los músicos permanecen extraños a este proceso negativo, lo sufren y no se dan cuenta de ello. Sin embargo, al ritmo y a la armonía se les debería restituir la libertad de que carecen desde hace dos siglos. Lleno de buenas intenciones, entré, con la antorcha encendida (¿para iluminar o para incendiar?) en un conservatorio: me recibieron con fuertes chorros de agua helada, que no perjudicaron a mi salud porque soy insensible a la ducha. Todo lo que me ha ocurrido siempre y dondequiera, no ha sido nunca superior a mis previsiones. Y luego, que siempre algún santo me ayudó cuando las condiciones materiales podían comprometer mi pasión. Efectivamente, apenas dimití como “enseñante”, vino a llamar a mi puerta un gran editor extranjero (...)(...)”.*

Desde otro enfoque, Juan Carlos Paz, miembro fundador del Grupo Renovación y compañero de Siccardi, en su libro *“Introducción a la música de nuestro tiempo”* (1971:285, 286) describe la estética desarrollada por el músico italiano, de esta manera:

*“En G.F.Malipiero, retornante entre renacentista y politonalista a veces, también se manifestó de acuerdo con una depuración de estilo que parte de la época de oro de la música italiana, vista a través del lente de proyección del impresionismo de Francia y aún del politonalismo subsiguiente. El estilo de la “commedia dell’ arte” influyó “Il finto Arlechino”, parte integrante de su trilogía escénica “Il misterio di Venecia”, a la vez que los motetes y la música religiosa de la Edad Media gravitaron sobre sus dramas simbólicos “Torneo nocturno” y “La favola del figlio cambiato” – según Pirandello-, apuntando luego hacia una distinta concepción del melodrama italiano en “Giulio Cesare”. Pero donde quizás haya alcanzado Malipiero una depuración estilística más intensa y lograda es en su música de cámara, especialmente en sus dos cuartetos de cuerda – “Rispetti e*

*Strambotti*”, “*Ritornelle e ballate*” - , en los *Ricercare para once instrumentos y posiblemente en las “Sette canzoni” o en las “Tre commedie goldoniane”*<sup>61</sup>

Los estudios realizados con Malipiero, llevan a Siccardi a conocer el impresionismo y el neoclasicismo desde 1921, en el Curso de Composición del Conservatorio de Parma y en las clases particulares. Este aprendizaje del músico se renueva y actualiza a través del intercambio de producción musical y epistolar entre alumno y maestro, el cual se mantiene hasta 1961.<sup>62</sup> Las obras para piano y voz y piano de Siccardi muestran la asimilación de estas técnicas compositivas mencionadas.

A fines del siglo XIX, los *compositores argentinos* comienzan a incorporar en sus obras una estructura derivada del proceso de asimilación cultural llegada desde el intelectualismo académico de Alberto Williams y el diletantismo de Julián Aguirre. En las danzas y canciones de Carlos López Buchardo, José André, Floro Ugarte, Athos Palma, José Gil, Raúl Espoile, Felipe Boero, Ricardo Rodríguez, *Ernesto Drangosch*, podemos observar esta postura. Otra línea de compositores nacionalistas, que tienen influencias del verismo italiano son Arturo y *Pablo Beruti* (Pablo estudia en el Conservatorio de Leipzig), Héctor Paniza, Alfredo Schiuma, Constantino Gaito, Pascual de Rogatis, Enrique Casela, Juan Bautista Massa, *Gilardo Gilardi*, Arnaldo D’Espósito, también con el agregado de algunos rasgos debussyanos.

En la primera década del siglo XX, *Honorio Siccardi* estudia con Pablo Beruti, Ernesto Drangosch y Gilardo Gilardi, obteniendo el título de Profesor de piano y de armonía en 1914 y 1916, respectivamente. En 1920, el compositor viaja a Italia, al Conservatorio de Parma, para proseguir sus estudios musicales con G.F.Malipiero y esta decisión es tomada por la evidente necesidad, en el ámbito musical argentino, de

*“saber música, de saber sobre música, de aprender a hacerla, de conocer a fondo su técnica y su evolución, de enterarse sobre la música que se producía entonces en el mundo y averiguar por qué esa música era tan distinta de la del pasado”*<sup>63</sup>,

y tener contacto con maestros que desarrollan esta nueva postura docente. En Argentina se da el caso de las enseñanzas de

---

<sup>61</sup> Paz, J.C., *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Editorial Sudamericana, 1971, pág.285/86.

<sup>62</sup> Registro de la última carta de Malipiero a Siccardi: 29/11/1961

<sup>63</sup> Paz: idem, pág 487.

*“Eduardo Fornarini, verdadero maestro y animador, (cuyas enseñanzas) constituyeron un beneficio inapreciable, asimilándolas un grupo de jóvenes que, en el mejor de los casos, no habían aprendido más que inutilidades históricas<sup>64</sup>”.*

Según Paz, el núcleo de compositores del país, que siguen esta nueva línea de aprendizaje, en relación a las técnicas de la composición musical, las formas y su desenvolvimiento histórico, son *Juan José y José María Castro*, José Torre Bertucci, *Luis Gianneo*, Luis R. Sanmartino, Joaquín Cortés López, marcando una separación con lo vivenciado en la etapa anterior.

En esa época, se puede señalar en la Argentina, dos corrientes principales: la denominada nacionalista y la universalista. De la primera tendencia - que continúa la línea ideológica que arranca de las tentativas de Williams y Aguirre - son *Luis Gianneo*, Arnaldo D’Espósito, Juan F. Giaccobe, Emilio Napolitano, Héctor Iglesias Villoud y los operistas cultivadores del verismo. En la segunda corriente están José María Castro, Jacobo Ficher, *Honorio Siccardi*, Roberto García Morillo, Carlos Suffern, Esteban Eitler, Washington Castro, Juan José Castro, Julio Perceval.

La década de 1920, se destaca como período renovador en Argentina, siendo una consecuencia natural de acontecimientos similares aparecidos en Europa. Buenos Aires de 1923 vive el prólogo de la llamada: 1920-1930 La Edad de Oro de la Gran Aldea, denominada así por el compositor Juan Carlos Paz, en su libro “Memorias”.

Es en el *Grupo Renovación (1929-1944)*, formado por Juan Carlos Paz, Juan José y José María Castro, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo, Jacobo Ficher, *Honorio Siccardi*, y Julio Perceval, donde se trabajan y cultivan las nuevas tendencias compositivas: la nueva objetividad, el retorno al siglo XVII con el barroco y al siglo XVIII con el clasicismo, evidenciándose en lo morfológico, rítmica, texturas, sistema polarizado sin ser serial, politonalidad, disonancia establecida por notas agregadas, cromatismo con base diatónica. El neoclasicismo encuentra en este grupo un lugar propicio para ser conocido y difundido, a través de la producción de compositores latinoamericanos, norteamericanos, europeos y los del Grupo, tanto en conciertos como en publicaciones nacionales e internacionales.

---

<sup>64</sup> Paz: idem, pág 487

Al trabajar sobre las obras para *voz y piano* de Siccardi, es necesario presentar un panorama general, en relación al *movimiento literario*, que nos aporte información al respecto.

Las diferentes ramas del arte se relacionan desde los comienzos de la cultura. Este maridaje es más fecundo en unas artes que entre otras. El caso de la Literatura y la Música es, tal vez, una de esas uniones más fecundas y continuadas en el tiempo. Desde la grecolatina, origen de nuestra cultura occidental, texto y sonido se unen para conformar obras que reflejan las vivencias histórico-sociales y que son testimonio estético de las coordenadas de tiempo y espacio.

Si atendemos a la época en que Honorio Siccardi se dedica a la composición de obras musicales con texto, advertimos que en general corresponde a la primera mitad del siglo XX, a partir de 1920. La literatura que se desarrolla en la etapa finisecular del siglo XIX y los comienzos del XX está marcada por el predominio del Modernismo. El Modernismo es una escuela literaria de gran renovación estética. Este movimiento se desarrolla entre 1880 (año de publicación de “Azul” de Rubén Darío.) y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, en 1914, aunque los fundamentos se prolongan algunos años más. La obra de los poetas modernistas constituye la primera exposición de autonomía literaria de los países hispanoamericanos. La estética modernista busca separarse de la sociedad burguesa y su materialismo, por medio de un arte refinado y estetizante; da al poeta amplia libertad creadora, rechazando las vulgaridades en búsqueda de perfección formal. El poeta es un ciudadano del mundo y está abierto hacia toda novedad. Se advierte un gusto por temas exquisitos, pintorescos y exóticos; hay renovación de recursos expresivos: se suprimen palabras desvalorizadas por cotidianas, se simplifica la sintaxis, hay sinestesias sorprendentes, imágenes visuales y metáforas refinadas y complejas. El poema tiende al verso libre y a la versificación irregular. Además se produce una importante correspondencia entre las artes, especialmente de la Literatura con la Música y las Artes Plásticas. El resultado es un corpus de textos amplio y preciso que en Hispanoamérica se advierte en la poesía del iniciador, Rubén Darío y de otros americanos, entre ellos el argentino Leopoldo Lugones, poeta de extraordinaria variedad técnica y expresiva.

En época de entre guerras (1914-1936), se desarrollan los movimientos llamados ‘vanguardistas’ que consisten en una serie de tendencias que experimentan formas literarias que se alejan de la normativa previa y logran la total libertad

expresiva. Las escuelas vanguardistas rompen con los preceptos académicos por considerarlos ‘esclavizantes’ y dan cabida a la irracionalidad como forma de percepción del mundo. Por otra parte, y con la intención de provocar reacciones en el público, desarrollan el ‘feísmo’ y el arte no figurativo. Las vanguardias americanas tienen un fuerte perfil relacionado con las realidades de América del Sur, por eso adaptan sólo algunas vanguardias europeas, como el Ultraísmo, Cubismo, Surrealismo, a la vez que crean otras: Creacionismo, Sencilismo. En la Argentina, el movimiento vanguardista con más adeptos es el Ultraísmo, que coloca a la metáfora como centro del poema y se opone a las formas establecidas. La vanguardia argentina se manifiesta especialmente en la revista literaria “Martín Fierro”, en la cual colaboran poetas de la talla de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez y Macedonio Fernández, entre otros notables.

El fin de la Segunda Guerra Mundial produce un cambio cultural profundo para el mundo. La Literatura se ve afectada y da paso a textos contagiados de pesimismo; en Europa surge el Existencialismo. En la Argentina es el momento de auge de la llamada generación del 40, que reúne a destacadísimos poetas, entre ellos: Carlos Mastronardi, Horacio Rega Molina, Nicolás Olivari, Amado Villar, José Pedroni, Alfonso Solá González. Ellos conforman un núcleo poético irrepetible para la poesía argentina, ya que nunca antes se había reunido un grupo generacional de tal calidad poética en la Literatura nacional. De ellos se nutre Siccardi para componer algunas de sus obras para canto y piano.

Del análisis del corpus de obras con texto, de Honorio Siccardi, se puede notar su compromiso cultural con las etapas históricas que le toca vivir, y se verifica esta relación entre el músico y los poetas. Además, sus composiciones abarcan autores de otras épocas de la Literatura Hispanoamericana, como el caso del barroco español Francisco de Quevedo Villegas o el nicaragüense Rubén Darío, dos glorias de la poesía en lengua española; también José Hernández y su Martín Fierro merecen figurar en la lista. En su etapa de estudio en Italia, recurre a poetas italianos, especialmente con G.Pascoli, Giácomo Pugliese y Gabriel D´Annunzio.

La formación literaria recibida por parte de sus padres y el fecundo contacto de Siccardi con destacados grupos de poetas han servido de inspiración a su propia producción literaria y se confirma la estrecha relación entre el talento musical y poético.

### Características técnico- musicales del neoclasicismo.

El neoclasicismo surge cuando se produce la crisis de la tonalidad desde el poswagnerianismo y a través del posromanticismo, que culmina con las primeras obras de Schoenberg. Cada uno de los compositores toma caminos distintos a partir de esa crisis. Por ejemplo Schoenberg rompe con la tonalidad, hay una prolongación al cromatismo, pero no ligado a una tónica; Debussy tiene una postura muy personal, y los neoclásicos se remontan en cuanto a la forma a un pasado más o menos inmediato: barroco y clasicismo, y también se apoyan en la rítmica y las texturas barrocas y clásicas.

Las características técnicas propias del Neoclasicismo permiten cierto tipo de expresión en la música, que la distingue de otros movimientos estéticos (expresionismo o posrománticos). Los músicos neoclásicos representativos son Hindemith, Honnegger, Poulenc, Milhaud y el grupo de los 6, Bartók, Stravinsky.

En general, los neoclásicos son difíciles de encarar en el análisis de los procedimientos compositivos, dado que no utilizan mecánicas fijas, como por ejemplo una obra serial, dodecafónica, en la cual se puede presentar la serie en forma clara o intrincada, pero en última instancia, se encuentra la serie; o por ejemplo la armonía tonal en el posromanticismo es muy compleja, pero se sabe con qué elementos se trabaja. En cambio, en Siccardi, en otros neoclásicos argentinos o europeos o norteamericanos, es difícil abordar el análisis de las obras porque hay un juego ecléctico de técnicas que hace a la esencia de ese tipo de pensamiento bastante complejo, y exige un trabajo de exploración de los mecanismos compositivos y la integración de los mismos.

En función de lo expresado en el párrafo anterior, presentamos una síntesis de las principales consideraciones para abordar analíticamente obras de compositores de tendencia neoclásica:

#### ***Alturas:***

- ❖ En sucesión: construcción de la línea melódica.

Tipos de líneas:

- Línea diatónica. Ejemplo: inicio del 4to. movimiento de Música para cuerdas, percusión y celesta de Bartók y en Los 5 dedos de Stravinsky.
  - Línea cromática.
    - Línea cromática de base diatónica. Ejemplo: Ludus Tonalis de Hindemith, 2do. concierto para piano y viento de Juan Carlos Paz.
    - Línea cromática propiamente dicha. Ejemplo: inicio del 1er. movimiento de Música para cuerdas, percusión y celesta, e inicio del 1er. movimiento del 6º Cuarteto de Bartók.
- ❖ En simultaneidad: construcción de los acordes.

- Sistema polarizado.
  - Sistema polarizado con armonía tonal-funcional.
  - Sistema polarizado por presencia.
- Sistema no polarizado.

Este tipo de organización de alturas que se conecta con el atonalismo no aparece en forma frecuente en los compositores neoclásicos de la generación a la que pertenece Siccardi.

- Tipos de principios para la construcción de complejos simultáneos:
  - Construcción triádica.
  - Construcción por superposición de otros intervalos: acordes por 4tas.
  - Armonía triádica con notas agregadas. Ejemplo: Stravinsky: La Consagración de la primavera.
  - Libre superposición de las notas de la escala.
- Tipos de repertorios escalísticos más empleados: escalas tonales, modales, modos antiguos, pentafonía, escalas por tonos, modos antiguos modificados o escalas creadas por el compositor, escala cromática.

### ***Ritmo:***

Tomando como punto de partida el concepto de campos rítmicos, encontramos en los compositores neoclásicos una predominancia de los siguientes tipos de características.

- Rítmica con unidad de pulsación perceptible.
- Métrica perceptible.

Tipos de planteos métricos:

- Métrica fija.
- Métrica variable: Ejemplo: Stravinsky: Historia del soldado.
- Ametría:

La ametría es poco frecuente en los compositores neoclásicos.

- En cuanto al ítem de la construcción rítmica, es importante señalar la utilización del procedimiento basado en la reiteración frecuente de microestructuras rítmicas que aparecen idénticas o transformadas.

### ***Características morfológicas:***

- Empleo de esquemas apoyados en formas y principios de organización morfológica del Barroco ( suite, sonata, concierto, passacaglia, chacona, fuga) o del Clasicismo ( formas relacionadas con la sonata o temas y variaciones).
- Articulación fuertemente definida, dando lugar a una segmentación morfológica claramente perceptible, aún en las microniveles formales.
- Utilización de procedimientos de elaboración microestructural apoyados en el Clasicismo y principios de elaboración motívica al modo de los planteados por Beethoven.

### ***Texturas***

Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

### ***Texto:***

- Consideraciones desde el punto de vista estructural y semántico.
- Tratamiento de las interrelaciones entre música y texto.

### ***Honorio Mario Siccardi***

Las connotaciones fundamentales que lo ubican a Siccardi con el *neoclasicismo* son:

- La morfología de sus composiciones presentan características de segmentación muy definida. ( señaladas en el ítem anterior al referirnos a las características de las formas neoclásicas)
  
- La presencia constante de un pensamiento contrapuntístico, relacionado con los principios barrocos, que aparece de diversas formas a través de casi toda su obra. En el caso particular que estamos tratando, se encuentra aplicado a la interrelación entre música y texto.

Por otra parte, Siccardi es un compositor que si bien se encuentra inserto estéticamente en el neoclasicismo, no es un neoclásico nacionalista. El hecho de encontrarnos con obras para piano como *Estilo* o *Pericón* y títulos como *Tambo* (para voz y pf.), que denotan un evidente interés con la pertenencia a su país, el compositor está más relacionado con lo que denominamos un neoclasicismo internacionalista.

A los fines de ejemplificar esta pertenencia del compositor con el movimiento neoclásico, colocamos a continuación un conjunto de ejemplos donde se detalla el tratamiento de cada uno de los aspectos que han sido enumerados en el inicio del capítulo:

### ***Alturas:***

#### ❖ *En sucesión:*

- Tipos de repertorios interválicos.
- Tipos de diseños de la línea melódica.
- Jerarquización de alturas.
- Principios de agrupamientos de alturas.

#### ❖ *En simultaneidad:*

- Organizaciones modales.
- Polarizaciones (siempre dadas por presencia).
  - ✓ Principio de unipolarización.
  - ✓ Principio de bipolarización.
- Ausencia de polarización.

### ***Ritmo:***

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

### ***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

### ***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

### ***Texto:***

- I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.
- II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.
  - ✓ II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.

- ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.
- III.-Interrelaciones entre polarización y texto.
- IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.
  - ✓ IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.
- V.-Interrelaciones entre música y texto.
  - ✓ V.a.-El texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.
  - ✓ V.b.-Coincidencia y no coincidencia articulatorias de música y texto.
  - ✓ V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f..

**Alturas:**

❖ **En sucesión:**

- **Tipos de repertorios interválicos.**
- **Tipos de diseños de la línea melódica.**

Del ciclo completo de “*Tus cuatro romanzas*” (1929), cuyo texto es de Leopoldo Lugones y música de Honorio Siccardi, presentamos *Melancolía* para dar a conocer las características de una línea diatónica con tendencia a la homogeneidad<sup>65</sup> interválica y *Albricias* (2da. versión de 1954) cuya línea diatónica tiende a la heterogeneidad<sup>66</sup> interválica. En “*A una Abeja muerta*” (1962), cuyo texto es de Oscar Melgar, el diseño interválico es heterogéneo, con una línea diatónica con giros cromáticos y el total cromático segmentado en toda la obra.

***Melancolía.***

En las tres macrounidades formales de *Melancolía*, en el diseño de la línea melódica diatónica hay una tendencia a la homogeneidad interválica, predominando grado conjunto y algunas notas repetidas. Esta unificación interválica en toda la canción funciona como factor de integración de la forma total.

La interválica empleada da como resultado los siguientes diseños en la línea melódica: 1º unidad formal<sup>67</sup> (c.1-4): es direccional ascendente; 2º u.f. (c.4-8): es ondulante, llegando a un punto climax y luego desciende; 3º u.f. (c.9-11): es casi estática, con nota repetida y grado conjunto descendente (sintetiza la interválica predominante de las otras u.f.).

The image shows a musical staff with 11 measures, divided into three formal units (u.f.).

- 1º u.f. (measures 1-4):** An ascending melodic line. Measure 1 starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 2 has quarter notes D5, E5, F5. Measure 3 has quarter notes G5, A5, B5. Measure 4 has quarter notes C6, B5, A5, G5. There are annotations: a bracket with '3' over measures 1-3, and a bracket with '4J' and '3m' under measures 3-4.
- 2º u.f. (measures 5-8):** An undulating line. Measure 5 has quarter notes G5, F5, E5. Measure 6 has quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 7 has quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 8 has quarter notes C4, B3, A3, G3. There are annotations: a bracket with '4J' and '3m' under measures 5-8.
- 3º u.f. (measures 9-11):** A nearly static line. Measure 9 has a quarter rest. Measure 10 has quarter notes G3, F3, E3, D3. Measure 11 has quarter notes C3, B2, A2, G2. There is an annotation: a bracket with '3m' under measures 9-11.

<sup>65</sup> Glosario: Homogeneidad.

<sup>66</sup> Glosario: Heterogeneidad.

<sup>67</sup> Glosario: Articulación: unidad(es) formal(es): u.f..

Como se observa, la construcción del diseño melódico está basada en grados conjuntos y nota repetida; por lo tanto, los únicos dos saltos (4j. y 3m.) que aparecen en el centro de la 1º u.f. (c.2-3), funcionan melódicamente como factores de variedad.

A su vez, es interesante señalar que dichos saltos de 4j. y 3m., aparecen como intervalos – nexos entre final y comienzo de las macrounidades formales: si-mi, entre la 1º y 2º (c.3-4), y si-sol#, entre la 2º y 3º (c.7-9), con la única diferencia de que el intervalo de 4j. entre si-mi, es ascendente.

### *Albricias* (2da. versión de 1954).

Las dos macrounidades formales de *Albricias* (2da. versión de 1954) comienzan con un diseño homogéneo interválicamente y una línea melódica diatónica, para luego cambiarse en heterogéneo.

En las dos macrounidades formales que constituyen la pieza, observamos que las primeras unidades formales intermedias (u.f.i.) de cada una: c.3-4 y c.7-9, responden a una línea casi estática (por el empleo de nota repetida y grado conjunto), que concluyen la segunda (c.8-9) con saltos alternados de 4j., 3m. y 4j., constituyéndose en un factor de variedad en la línea vocal. En cambio las u.f.i., que completan las anteriores: c.4 - 7 y 9 - 13, respectivamente, se caracterizan por un diseño heterogéneo debido al uso predominante –tanto alterno como continuo- de saltos interválicos de 4disminuida, 4aumentada, 4justa, 3mayor, 3menor, ascendentes y descendentes, que junto a grados conjuntos y notas repetidas amplían considerablemente el ámbito (fa#4-sol#5), marcando la direccionalidad hacia la nota climax de la pieza: sol#5, en-c.10-12.

Los intervalos –nexos entre las u.f. marcan una continuidad entre ellas en relación a la altura, ya que son grados conjuntos. Entre la 3º y 4º u.f.i. (c.8-9) el intervalo-nexo es de 3menor, y se integra a la interválica predominante, de esta última u.f..

De “*A una abeja muerta*” (1962), presentamos las características de una línea diatónica con giros cromáticos que tiende a la heterogeneidad interválica. El total cromático segmentado se da en el total de la pieza, al igual que los choques cromáticos entre las diferentes voces de la textura (voz y piano).

En las cinco macrounidades formales de *A una abeja muerta*, el diseño de la línea melódica es diatónica con giros cromáticos, y tiende a una heterogeneidad interválica, predominando grados conjuntos, nota repetida e intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta. en sus distintas calificaciones. Esta unificación interválica, en toda la canción, funciona como factor de integración de la forma total.

La interválica empleada en la línea melódica de la 3º u.f. se presenta a modo de ejemplo, ya que se caracteriza especialmente por el cromatismo. Esta u.f. (c.12-17) en forma predominante, vuelve al diseño melódico de la 1º u.f. con una línea melódica ondulante, que comienza con un giro direccional ascendente hasta su nota climax: fa5 (c.13), para luego descender hasta re4, y ampliar el ámbito de las u.f. anteriores. El semitono cromático (x) es el nuevo intervalo que se encuentra en forma directa o con una bordadura o nota de cambio intercalada (c.13-14-15-17).

⇒ En síntesis, de los ejemplos musicales analizados, de las obras de Siccardi, referidos al empleo de tipos de repertorio interválico y diseño de línea melódica, se señala que: en *Melancolía*, primera pieza perteneciente a “*Tus cuatro romanzas*” de 1929, predominan grados conjuntos y notas repetidas generando un diseño homogéneo. Los saltos interválicos funcionan melódicamente como factores de variedad o intervalo-nexo entre las u.f..

En *Albricias* 2da. versión de 1954, cuarta pieza de “*Tus cuatro romanzas*”, en una línea melódica diatónica, el repertorio interválico se amplía de nota repetida, grado conjunto, a intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta.. El diseño interválico se alterna entre homogéneo y heterogéneo, predominan saltos, se amplía el ámbito melódico, hay cambios de dirección y el grado conjunto pasa a tener la función de intervalo-nexo favoreciendo la continuidad de la línea.

En “A una abeja muerta” de 1962, última obra para voz y piano compuesta por Siccardi, se presentan las características de una *línea diatónica con giros cromáticos que tiende a la heterogeneidad interválica*, y muestra el *total cromático segmentado* en toda la obra, al igual que los *choques cromáticos* entre las diferentes voces de la textura.

⇒ Los tipos de repertorio interválico y los diseños de las líneas melódicas están en relación a los sistemas de organización simultánea: en *Melancolía* (1929) con polarización por presencia y en *Albricias* (1954) y *A una abeja muerta* (1962) sin polarización tendiendo a un atonalismo de base diatónica.

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax** ▲

Los factores que favorecen la jerarquización de alturas son: intensidad, acentuación de la nota por acento agógico, métrico o del texto que la acompaña, registro más agudo, timbre, etc.. En la línea melódica del siguiente ejemplo, la *nota más aguda se constituye en un climax melódico*, el cual está reforzado por uno o varios de los factores antes señalados. Para determinar las características de *nota climax* se muestra el análisis correspondiente a la línea melódica de *Melancolía* del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929).

En *Melancolía*, el *punto climax* de la línea vocal se da en la palabra *hojarasca*, con la nota sol#5 (c.7), la cual coincide con las notas climax de altura del piano, tanto en la m.d. como en la m.i.. En este punto se da el máximo ámbito de alturas utilizado en el instrumento (sol#6 – sol#2). Este hecho está reforzado por el acento métrico y agógico.

1º 2º 3º

Manse-dum-bre-to-nal de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos O-ro muer-to del sol-queen laho-ja-ras-ca se des-hoja - - - Y tu re-cuer-do

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

Aplicando el *principio gestáltico*<sup>68</sup> de semejanza sobre la interválica se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos o por el contrario, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en saltos interválicos, donde los grados conjuntos, notas repetidas y saltos tienden a agruparse por *direccionalidad*.

En primer lugar, presentamos el agrupamiento de alturas caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos y nota repetida, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos.

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*”(1929), en *Melancolía* se presenta, en c.1-2, el primer agrupamiento de alturas: fa# a re, caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos, al igual que en c.3, desde fa# a si, formando el segundo agrupamiento de alturas:

1º agrupamiento de alturas                      2º agrupamiento

Man-se-dum-breo-to-ñal      de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos

Por lo tanto el la, del c.3, tiende a no asociarse con el fa# que sigue, porque todo lo que sigue son grados conjuntos y tampoco con el re anterior, porque la distancia es mayor. Como consecuencia, a nivel de altura el la (primer sonido del c.3), tiende a segregarse, y es el texto el factor integrador, que lo asimila al primer agrupamiento de alturas.

En segundo lugar, el agrupamiento de alturas está caracterizado por un repertorio con predominio de saltos interválicos, donde los grados conjuntos, notas repetidas y saltos tienden a agruparse por direccionalidad, y porque el texto actúa

<sup>68</sup> Glosario: *Principios gestálticos*.

como factor integrador en el tratamiento de las alturas. El ejemplo pertenece a *Albricias* (2da. versión de 1954), del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929).

Las dos macrounidades formales de *Albricias* (1954), comienzan con un diseño homogéneo interválicamente, dentro de una línea melódica diatónica, para luego transformarse en heterogéneo.

En la segunda macrounidad formal de la pieza, observamos que la primera u.f.i.: (c.7-9), presenta una línea casi estática por el empleo de nota repetida y grado conjunto, concluyendo con saltos alternados de 4j., 3m. y 4j.. En cambio, la segunda u.f.i. (c.9-13), se caracteriza por un diseño heterogéneo, por el uso predominante - tanto alterno como continuo- de diferentes saltos interválicos ascendentes y descendentes, que junto a grados conjuntos y notas repetidas, amplían considerablemente el ámbito (fa#4-sol#5), marcando la direccionalidad hacia la nota climax de la obra: sol#5 (c.10-12). Como consecuencia, a nivel de altura, los saltos de la 2º u.f. tienden a agruparse por direccionalidad.

1º

2º:  
1º u.f.i.: c.7-9      2º u.f.i.: c.9-13

So - bre la lim - pi - dez    de la ma - ña    -    na    la    le - tra    chí - na    deu na go - lon - dri - na    yu - na flo - ri - da    ra - ma de du - raz - no    En la ven - ta - na    que ya    na - diea - brí    -    -    a

⇒ En síntesis, en los dos ejemplos analizados de *Melancolía* y *Albricias* (2da. versión de 1954) comprobamos lo enunciado en el comienzo de este ítem.

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Organizaciones modales.**

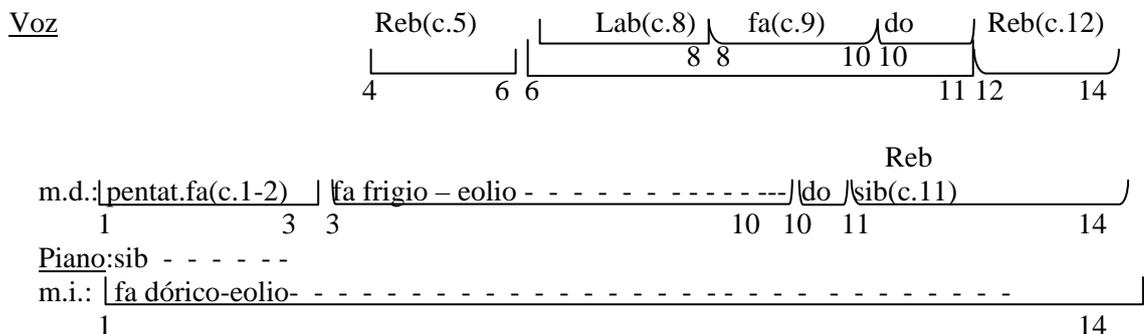
Siccardi utiliza, en gran medida, la organización de alturas basadas en escalas modales. El uso de los mismos lo ayudan a alejarse de la armonía tonal – funcional, con su relación dominante-tónica. La armonía basada en ciertas combinaciones de intervalos estructurales y su aplicación sobre una base modal,

evidentemente escapa de la dominante-tónica y de la sucesión de acordes tonal-funcional. Debido a las características que hemos señalado, se trata de una organización de simultaneidades que no admiten el cifrado del sistema tonal-funcional, pues ante este hecho perceptivo nos encontramos con una realidad diferente. Esto se asocia con el hecho de que, en determinadas obras de este compositor, estamos frente a una organización de las alturas donde hay una ambigüedad o mixtura entre lo tonal y lo modal.

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), *Desolación*, segunda pieza del ciclo, aparece una textura contrapuntística, que presenta diferentes escalas tonales, modales y polarización múltiple.

La polarización<sup>69</sup> que se da en el bajo del piano es por presencia sobre fa (c.1- 4- 9- 13), específicamente en modos, tanto dórico como frigio y eolio. Al analizar individualmente cada línea, se encuentra una doble polarización lineal en las voces del piano, lo cual genera una polarización múltiple. En el comienzo, en m.i. del piano, encontramos una bipolarización entre fa dórico (re) y sib, y luego sigue fa eolio (reb) en el resto de la pieza. En la m.d., parte media del piano, en forma sucesiva presenta giros pentatónicos en fa (c.1-2), fa frigio (solb) y fa eolio (sol) (c.3-10), do y simultáneamente sib-Reb(c.11-14).

Las polarizaciones fundamentales que se presentan en la línea vocal se dan por 5tas.: Reb(c.5) y Lab(c.8); luego sobre fa(c.9) como polarización central y en común entre la voz y el piano, y do como su dominante (c.10-11); y por último Reb (c.12-14). Todas las polarizaciones son trabajadas por presencia.



La línea vocal sola presenta un importante grado de independencia con respecto al piano, pero sin embargo, se integra al total desde un punto de vista

<sup>69</sup> Glosario: Polarización.

textural. Esta situación está reforzada por la semejanza rítmica y la utilización de un mismo ámbito registral para la voz y el piano.

⇒ En síntesis, el ejemplo analizado demuestra lo enunciado en párrafos anteriores: Siccardi utiliza en forma conjunta las escalas y los modos en el sistema de organización de las alturas simultáneas. Estas escalas y modos, en una textura contrapuntística, son tratados desde el punto de vista de la polarización por presencia y polarización múltiple, que lo ayudan a alejarse de la armonía tonal – funcional. En varias de sus obras se da esta mixtura entre lo tonal y modal.

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

- **Polarizaciones** (siempre dadas por presencia).
  - ✓ **Principio de unipolarización.**
  - ✓ **Principio de bipolarización.**
- **Ausencia de polarización.**

Los neoclásicos –en forma predominante- se basan en el sistema tonal, enriqueciéndolo y renovándolo a través del uso de disonancias, de armonías por cuartas y notas agregadas. Por otra parte, es característico del Neoclasicismo el uso de procesos de polarización por presencia y no tanto por interrelaciones funcionales armónicas. Con respecto a la polarización, se encuentran:

- 1.- Obras donde hay una definida o evidente polarización por presencia.
- 2.- Obras, en un punto intermedio, donde la polarización por presencia se encuentra oscurecida en determinada medida por la construcción de texturas realizadas en base a la simultaneidad de varios planos armónicos y/o melódicos múltiples con polarizaciones que chocan entre sí.
- 3.- Obras donde desaparecen los puntos de polarización perceptibles que responden a una tendencia hacia el atonalismo diatónico.

Para demostrar el caso antes mencionado se analizan las siguientes obras: en *Esperanza*, el principio de unipolarización entre voz y piano y en *Desolación*, el principio de bipolarización entre voz y piano. De la comparación de

las dos versiones de *Albricias* (de 1929 y de 1954), verificamos que en la de 1954 casi no aparecen las polarizaciones, llevándonos a un atonalismo diatónico. Por lo tanto, en *Albricias* (1954) se comprueba el tercer caso anunciado y se resuelve el análisis armónico en función de la presencia de una interválica estructural, y esta 2da. versión se considera un nexo entre la primera y tercer etapa de su producción musical y permite verificar los procesos compositivos de las dos etapas. Las obras mencionadas pertenecen al ciclo de “*Tus cuatro romanzas*” (1929).

➤ **Polarizaciones por presencia.**

Del análisis de las alturas en cuanto al sistema armónico, se deduce la utilización de las polarizaciones por presencia y por notas o acordes pedales, que ayuda a romper con la armonía convencional.

✓ **Principio de unipolarización entre voz y piano.**

***Esperanza.***

En *Esperanza*, tercera pieza del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929), de acuerdo al movimiento en el bajo del piano, se puede determinar que la pieza está en fa. El piano comienza en Fa lidio (c.1-3); sigue en la eolio (c.4-8); y continúa en fa eolio (c.8-18).

Del c.1 a 3, el Fa lidio se presenta sobre pedal de Fa, y en parte media (en negras) hay tríadas cuya interválica usada está basada en 3m+tono. Este plano intermedio es, en realidad, un plano de armonía desplegada, arpegiada, la cual, en términos triádicos tonales, es mim. y rem con 7ma., mientras que en m.d. están las armonías de 5tas. y 8vas. en acordes paralelos, generando una biarmonía en el mismo modo. En el c.4, el la eolio se ve modificado con una pentafonía sobre la, y en c.6 vuelve a la eolio hasta el c. 8. En el 3er. tiempo de c.8 aparece la polarización sobre fa eolio, en c.10 va a do: su dominante y luego a fa. En c.12, hay polimodalidad simultánea entre fa lidio, pentafonía sobre fa y fa eolio, y en c.13 a 18 queda sobre fa eolio. El fa es un factor integrador.

La línea melódica es independiente del piano, con puntos de polarización en común con el mismo. La 1º u.f. de la voz comienza en c.6, llega a su nota climax fa4 y luego desciende a mi; en la 2º u.f.(c.8), polariza en fa, luego va a

do, su nota climax es sol, y desciende a fa; en la 3º u.f. (c.12 – 13), por giro melódico direccional va de do a fa. En simultaneidad, el piano y la voz polarizan en fa.

Voz:

fa	fa	fa-do	do-fa
6	8 8	10 10	12 12 13

m.d.:ac.paralelos	la eolio	fa eolio	fa eolio - - - - -
biamonía	fa pentaf		
1	3 4	8 8	12 12 18

Piano

m.i. Fa lidio	la pentaf.	fa eolio	do fa	do Fa lidio	do fa
1	3 4	8 8	10 10	11 12 12	13 14 16 18

El punto de conexión o de integración fundamental es la tónica fa, entre el piano y la voz. Pero la articulación -entre ellas- es distinta, ya que el piano es totalmente continuo articulándose por cambios texturales y la voz, por el contrario, es discontinua articulándose en pequeñas u.f..

✓ **Principio de bipolarización entre voz y piano.**

De acuerdo a los tipos de interrelaciones entre los puntos de polarización y a la integración o independencia de los planos armónicos se da una polarización principal y otra secundaria entre voz y piano. La línea vocal puede crear una polarización secundaria subordinada a la principal del piano o viceversa. Esta situación favorece la bipolarización.

***Desolación.***

En *Desolación*, segunda pieza del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), por su textura contrapuntística, se demuestra el caso antes mencionado.

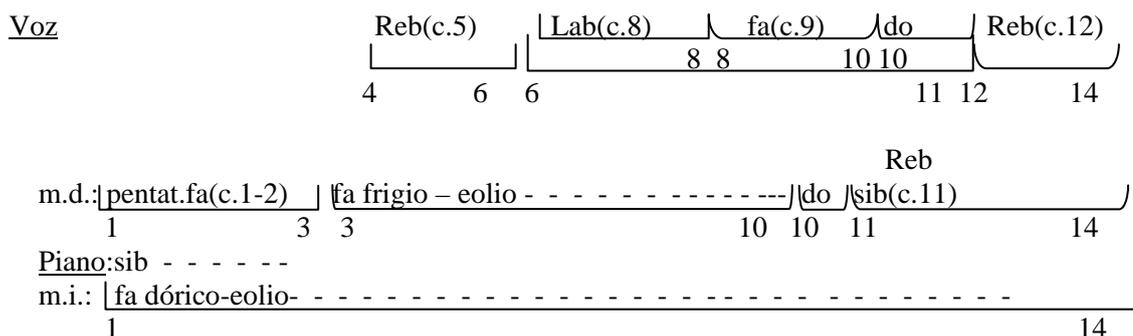
La *polarización* por presencia en fa (c.1- 4 -9- 13) se da en el bajo del piano, utilizando un modo sobre fa, tanto dórico como frigio y eolio. Desde el c.1, la línea del piano presenta un principio de bipolarización sobre fa dórico y sib, en forma simultánea. En c.1 a 3, en la m.d. del piano, se presenta una línea pentafónica en fa, luego un eolio sobre fa. Luego, en m.d. y m.i., con el sonido sol bemol y sol trabaja entre un frigio y un eolio sobre fa (c.4 a 8); en estos momentos la *línea vocal* está

polarizando sobre Reb y Lab. Recién en el c.9 se escucha una polarización en común entre la línea vocal y el piano con fa como tónica, y en c.10 aparece el do como su dominante. Desde el final del c.11 a 14, en la m.i. el piano continúa y concluye en frigio sobre fa; en la m.d. hay un doble juego simultáneo de sib y Reb, mientras la voz trabaja en Reb. Fa es el punto de polarización.

Por otra parte, en la voz, el reb queda tenido en c.12, transformándose en *una tónica subsidiaria por presencia*, para formar parte del acorde final.

Al aplicar este análisis, línea por línea, se da una doble polarización lineal entre las voces del piano, generando una *polarización múltiple*.

Las *polarizaciones* fundamentales que se presentan en la línea vocal se dan por 5tas.: Reb(c.5) y Lab(c.8), luego sobre fa como polarización central entre voz y piano; después sobre do: su dominante (c.9 a11) y Reb (c.12-14). Todas las polarizaciones están trabajadas por presencia.



⇒ Podemos concluir diciendo que, la línea vocal sola no es dependiente del piano, pero crea *polarizaciones secundarias subordinadas* a las dos líneas principales del mismo, ya que cuando se tocan juntos, la voz se asimila al piano desde un punto de vista modal. También, podemos agregar que la línea melódica está relacionada con el piano, debido a la textura contrapuntística entre las voces. Esa línea melódica se integra por su rítmica semejante a la del piano, y por estar en un mismo ámbito registral que éste, pero por otra parte muchos puntos tienden a independizarse al no estar constantemente mixturada al piano.

El compositor emplea una polarización constante o principal derivada de la jerarquización del piano, y otras polarizaciones secundarias, derivadas de la integración o independencia en forma sucesiva en el plano de la voz.

➤ **Ausencia de polarización.**

La ausencia de polarización se da en obras donde desaparecen los puntos de polarización perceptibles, respondiendo a una tendencia hacia el atonalismo diatónico. Se resuelve el análisis armónico en función de la presencia de una interválica estructural.

***Albricias*** (2da. versión de 1954).

En *Albricias* (2da. versión de 1954), cuarta pieza del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), en el piano, prácticamente no aparecen polarizaciones, y en el final (c.12), abruptamente, con el re# en el bajo (funcionando como pedal) y en forma simultánea con el re# de la voz, trata de polarizar en Mi. Ese re# con el si, de m.d., genera un sim-M, y con el acorde de do# en m.i., generan un doble plano armónico.

En el piano (c.1 a 4), hay una sucesión de acordes paralelos con 7ma., cuyas fundamentales suben o bajan por 2das. En c.2 y 4, ambos planos son divergentes, y cada uno de ellos se mueve por grados conjuntos. En c.5-6, al aparecer los arpeggios, en el bajo, se da el movimientos de fundamentales: en c.5 se tiene el acorde sol-sib-re-fa que, en c.6, va a re-fa-la-do (es una 4j descendente); luego fa-la-do-mi (una 3m.ascendente) y vuelve a re-fa-la-do (una 3m.descendente). Estos intervalos de 2daM-m ó 3ram., entre las fundamentales de los acordes, hacen que éstas estén funcionando como seudo fundamentales de los acordes por 7ma.: sol- re-fa- re. Es importante observar las relaciones de fundamentales de los acordes (de 2das. y 3ras. mayores y menores), por ser ésta una obra diatónica. El c.6, está en fa, y en c.7, va a mi: mi-sol-sib-re (determinando nuevamente una relación de 2da. y permaneciendo mi en c.7-8). En c.9-10, hay simultaneidad entre acordes de 7ma. arpegiados, pero ahora en relación de 3ram.: sol-sib-re-fa# y el otro mi-sol-si-re, o sea sol-mi como fundamentales. En c.11, hay sucesiones por 2aum entre sol-si-re-fa# y la#-do#-mi-sol#, o sea sol-la#. Al final, en c.12-13, se presenta un triple plano armónico entre re# (bajo), do#-mi-sol# (tríada de do#) y si-re-fa# (tríada de si). Si tomamos las tres fundamentales y las colocamos a las menores distancias posibles,

nos da si-do#-re# o sea tono- tono. Otra vez, el diatonismo está en el bajo y el cromatismo se crea por los choques de los planos armónicos.

La línea vocal sin el piano, en la 1º u.f. (c.3-4 y c.4-6), tiene tendencia tonal hacia FaM.: en c.5 a rem y en c.6 a FaM, estando acompañada por acordes que tienen repetidamente el fa y el sib. En c.7-8, la voz va hacia sol, en c.9-12, llega a sol# y por último a re#, o sea que trabaja entre mim. y MiM al colocar su 3ra. menor o mayor y su sensible: re#. Nuevamente, hay una relación de segunda entre Fa y Mi (el semitono está implícito).

Voz		(re Fa)	(sol)	mi-Mi	(sol# - - - - - re#)
	3	4	5 6 7	7 9	12
m.d.	re	sol-re-fa-re	mi	sol-mi/sol-la#	sim/M
	total				do#
Piano	diatónico				re#
m.i.	con				
	acordes paral.	arpeggios	acordes	arpeggios	acordes
	convergentes		simult.		simult.
	y diverg.				
	1	4 5	6 7	9 9	12 12 13

Albricias (2da. versión de 1954): análisis de la línea melódica.

El *esquema* que resulta de la línea melódica da por resultado las doce notas del total cromático. La voz contiene el total cromático segmentado: 1er.segmento: c.3-4: si-do-re-mi; el 2do: c.4-6: sib-do#-re-mi-fa-sol; el 3ro: c.7-8: si-re-mi-fa-sol-la; el 4to: c.9-13: si-do#-re#-mi-fa#-sol#(sol) Si bien da el total cromático, la melodía no es cromática, porque cada segmento es diatónico. Se construye cada esquema, a partir de las menores distancias y luego se comparan entre sí. El resultado es el siguiente: 1º: si a mi; 2º: sib a sol; 3º: de si a la; 4º: de si a sol#.

1º:c.3-4	2º:c.5-6	3º:c.7-8	4º:c.9-12	total cromático
				
				5 6 3 7 2 2 5 2 1 1 1 1

Del análisis de los esquemas obtenidos, se determina que hay notas comunes entre los segmentos: 1º: si-do-re-mi; el 2º mantiene con el 1º, el re-mi; el si y el do se desplazan un semitono hacia abajo y hacia arriba, respectivamente, y agrega fa-sol; el 3º es más parecido al 1º, se mantiene si- re-mi; el 3º con el 2º mantiene re-mi-fa-sol (4 notas en común) y agrega el la; y el 4º con el 1º, es el que se diferencia más, sólo mantiene el si y mi. El mi es el único sonido que está en los 4 segmentos y al aparecer el re#, en el último compás, hace evidente la tendencia hacia mi. Estos esquemas nos ayudan analíticamente a rescatar y demostrar ciertas hipótesis, en este caso, en relación a las polarizaciones.

Análisis en relación a las alturas consignadas en las u.f. de la voz. Se obtiene el total cromático segmentado.

Análisis:

a.- Ámbito: 1º: 4justa; 2º: 6mayor; 3º: 7menor; 4º: 6 mayor.

b.- Conjunto de notas basadas en un grupo de alturas en común.

1º: si-do-re-mi.

2º: do-re-mi. Cromáticas: sib - do#. Agrega fa-sol.

3º: si-re-mi (con el 1º) – re-mi-fa-sol (con el 2º). Cuatro notas en común en 2 segmentos contiguos. Agrega la.

4º: si-mi (con el 1º); do#-mi(con el 2º); si-mi(con el 3º). Cromático: re# – fa# - sol#.

c.-El mi es el único sonido común en los 4 segmentos. Al aparecer el re#, en c.12, hace evidente la tendencia hacia mi.

d.- Número de veces que aparece cada sonido en cada segmento.

1º: si: 1; do: 5; re: 4; mi: 1.

Fa

Fa

2º: sib: 1; do: 1; do#: 2; re: 1; mi: 2; fa: 3; sol: 1.

Imi

3º:si: 1; re: 2; mi: 4; fa: 2; sol: 1; la: 1.

V Mi Mi I Mi mi Mi

4º: si: 2; do#: 1; re#: 2; mi: 2; fa#: 2; sol: 1 sol#: 1

e.- Número de veces que aparece cada sonido en la pieza.

si: 5 do:6 do#:3 re:7 re#:2 mi:9 fa:5 fa#:2 sol:1 sol#:1 la:1 sib: 1

Análisis armónico en función de la presencia de una interválica estructural<sup>70</sup>.

De la comparación de las dos versiones *Albricias* de 1929 y *Albricias* de 1954, verificamos que en la segunda casi no aparecen las polarizaciones encontradas en la primera, produciéndose un atonalismo diatónico. Resolvemos el análisis armónico en función de la presencia de una *interválica estructural* en las dos versiones, para encontrar puntos de contacto (o no) entre ambas.

***Albricias.*** (1ra. versión de 1929)

La *interválica estructural* que predomina en toda la pieza es  $3m+2M$ ,  $4j+5j$ ,  $2M+4j$ ,  $2M+3m+4j$ . Se da un trabajo de dobles planos armónicos, que no es bitonal, ni bimodal. En la anacrusa, en m.i., encontramos fa#-mi-do-la, que forma una tríada de  $5\text{ dism}+7m$ ; en m.d.: sol-fa -re-si, es una dominante con  $7m$ , acorde con  $3M$ ., que en sus mínimas distancias posibles, es re-fa-sol-si, o sea  $3m+T+3M$ , son dos arpeggios simultáneos, que se presentan a distancia de semitono: fa#/sol (otra vez el semitono por vía indirecta). En c.1, m.i., si-la-mi-do: la-si-do-mi: T-semitono- $3m$ ; y en la m.d., mi-fa#-si:  $T+4j$ .. En m.d., sol#-re#-sol#:  $5j+4j$  y en m.i.: do#-fa#-fa#, de cuya integración resulta: do#-re#- fa#-sol#:  $2M+3m+2M$ . Por lo tanto, hay dobles planos que cuando se integran dan por resultado una *interválica estructural*, constituida por acordes por 4tas..

La *interválica* tratada aparece en c. 3, 2º tpo., m.i., la-do-mi-sol:  $pm+7m$  y en m.d., mi-la-si:  $4j+T$ ; en el 3º tpo. m.d., la-do-mi-fa#, o sea mi-fa#-la-do:  $T+3m+3m$ , y en m.i.: re-la-mi-si., otro plano armónico que es la-si-re-mi:  $T+3m+T$ . Una estructura empieza en mi, y la otra en la, a distancia de 5ta. (inversión de la 4j), de alguna manera siempre estamos en el diatonismo. Son dobles planos armónicos trabajados con la misma *interválica estructural*.

Los principios de la *interválica estructural* explicada, en los primeros compases, es aplicada en la totalidad de la pieza. En el análisis completo de la misma se determinan: acordes, *interválica estructural*, doble plano armónico, acordes tríadas con notas agregadas, choques cromáticos y acordes tríadas que no pertenecen a la *interválica* explicada (considerados como acordes de ruptura o digresión).

---

<sup>70</sup> Glosario: Interválica estructural.

Albricias (1929): interválica estructural.<sup>71</sup>

*Albricias*. (2da. versión de 1954)

En *Albricias* de 1954, determinados acordes favorecen la obtención de la interválica estructural, constituida por la combinación de ciertos intervalos; por ejemplo: un acorde pm+7m nos da como resultado 3m+tono+3m, o uno de 5 dism.+7m, nos da tono+3m+3m. Desde el comienzo, el piano presenta acordes paralelos al modo de Debussy. En c.1-4, estos acordes con 7ma. se disponen en planos armónicos superpuestos en movimientos paralelos, de cuya integración resultan acordes de 9na., 11na. y 13na (c.1-2), de los cuales se obtiene una estructura interválica predominante.

En m.i., en c.1 y 3 (son idénticos), en el 1er. acorde: re-fa-la-do (pm+7m) su estructura interválica es de 3m+2M+3m.; en el 3er. acorde: si-re-fa-la (5 dism.+ 7m) resulta otra interválica de 2M+3m+3m. En m.d., el 2do y 3er. acorde, también, responden a la misma interválica. La casi totalidad de los acordes aparecen de esta manera. En c.2 y 4 (son idénticos), la sucesión de acordes paralelos se presenta en planos divergentes, formados también por acordes con 7ma., pero con movimiento contrario entre las dos manos. Estos planos divergentes, producen acordes resultantes conteniendo el total diatónico. Veamos, por ejemplo, el c.2: el 1er.acorde es si-re-fa-la/fa-la-do-mi, acorde de 11na.; el 2do acorde es la-do-mi-sol

<sup>71</sup> El ejemplo se presenta ms., al no tener la posibilidad de digitalizarlo.

/sol-si-re-fa, acorde de 13na. y el 3er. acorde que es sol-si-re-fa /la-do-mi-sol, ellos nos muestran el total diatónico por suma de 3ras, de ser la-do-mi-sol-si-re-fa nos da la-si-do-re-mi-fa-sol. Además, el planteo de sucesiones de simultaneidad de acordes por 7ma. y 9na. se mantiene en toda la obra y es el hecho que le da unidad armónica.

En c.5 aparecen, súbitamente, los arpeggios sobre acordes con 7ma., los cuales, al estar contruidos de la misma manera, dan por resultado la siguiente interválica estructural: sol-sib-re-fa (pm+7m) y en c.6: re-fa-la-do (pm+7m). En c.7-8 vuelven los acordes simultáneos, en m.d., con la interválica estructural de 3m+2M. En la m.i. sucede lo mismo.

Los acordes que responden a la interválica estructural son: el pm +7m. y 5dis.+7m, cuya interválica es 3m+2M+3m y 2M+3m+3m, respectivamente. Los acordes que no forman parte de este tipo de estructura interválica son: por ejemplo, en c.1 m.d. el 1er. acorde: fa-la-do-mi y en m.i. el segundo acorde do-mi-sol-si, por ser acordes PM+7M. Estos acordes funcionan como factores de disgresión y variedad. Caso similar se presenta en c.9 y 10, en m.d., 2da.corchea, con el acorde sol-si-re-fa# al ser PM+7M; y en m.i., el acorde mi-sol-si-re (pm.+7m) integrado al acorde de m.d., nos da: mi-sol-si-re-fa# o sea pm+7m+9M., cuya reducción interválica es 3m+2M+2M+semitono. Por lo tanto, podemos determinar, que de los acordes PM, 7M y 9M va a derivar un intervalo de ruptura a la interválica estructural de 3m+2M que es el semitono.

Albricias (1954)

total diatónico

total diatónico

total diatónico

⇒ Honorio Siccardi utiliza, frecuentemente, la polarización efectivizada por presencia, ya sea unipolarización o bipolarización entre voz y piano; y las trabaja en los sistemas tonal, modal, diatónico o cromático de base diatónica. En otras obras con ausencia de polarización, tiende a un atonalismo diatónico, y el análisis armónico se determina en función de la presencia de la interválica estructural.

⇒ El compositor parte de una armonía, que no siempre es la armonía triádica tradicional por terceras, sino que utiliza distintos tipos de superposiciones de intervalos, como ser la organización de acordes por 4tas. y 5tas., la utilización de notas agregadas, los planos armónicos múltiples, el empleo de notas o acordes pedal para definir polarizaciones, los movimientos semitonales.

### **Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos<sup>72</sup>.
- Principios de agrupamientos de duraciones<sup>73</sup>.
- Jerarquías acentuales.
  
- **Tipos de campos rítmicos.**

#### ✓ **Pulso y metro.**

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), cuyo texto es de Leopoldo Lugones y música de Honorio Siccardi, presentamos *Melancolía*, *Desolación*, *Esperanza* y *Albricias* (1ra. versión y 2da. versión de 1954), en las cuales se muestra el trabajo sobre el pulso y la métrica propios del neoclasicismo.

1.- En *Melancolía*, en cuanto al análisis de los campos rítmicos en la línea melódica y en el piano, podemos decir que trabaja con una métrica perceptible, que alterna con una tendencia a la ametría, la cual deriva de la no coincidencia entre acentos rítmicos (acentos agógicos) y acentos métricos.

---

<sup>72</sup> Glosario: Ritmo: campos rítmicos.

<sup>73</sup> Glosario: Principios gestálticos.

2.-En *Desolación*, predomina una ametría, derivada de la no coincidencia entre acentos rítmicos (acentos agógicos) y acentos métricos, en especial en los comienzos y finales de 1º y 2º u. f. (c.4 /c.5-6; y c.6 /c.9-11) y el final de la 3º (c.12-13). En el piano, desde el punto de vista textural (polifónica contrapuntística), se encuentran situaciones semejantes a las descritas en la línea melódica.

3.-En *Esperanza*, predomina una ametría en la 1º u.f.(c.6-8) y 4º u.f. (c.12-13), y una métrica perceptible en la parte central de la pieza. El piano, acompaña a la línea melódica con una métrica perceptible, salvo en el final de la última u.f., en c.12-13 y en el c.16-17.

4.- En *Albricias* (1929 y 1954), en la línea melódica y en el piano, predomina una métrica perceptible en toda la pieza. En la línea melódica de la versión de 1954, se encuentra sobre el final, en c.10-12, la no coincidencia del acento rítmico y el acento métrico que sostiene a la última palabra del texto: abría.

⇒ El análisis de estas piezas, desde el punto de vista de los campos rítmicos, nos lleva a determinar que Siccardi, en el año 1929, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría.

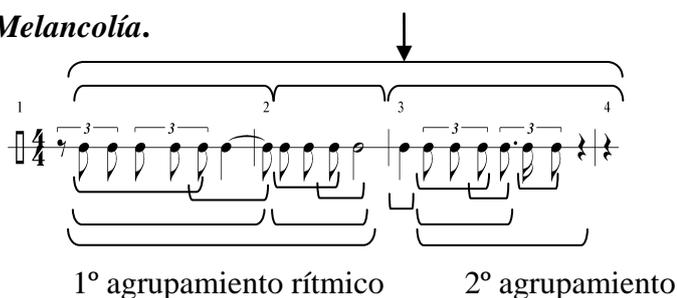
⇒ En su última etapa, en *Cadencia*, primera pieza del ciclo “*Tres líricas para Amada*” de 1954 y en “*A una abeja muerta*” de 1962, se determina el empleo de métrica perceptible y ametría, o la predominancia de una ametría, en la línea vocal. El piano, con una métrica variable, enriquece las características de la línea vocal y el texto.

### ➤ *Principios de agrupamientos de duraciones.*

De manera semejante a lo que se trató respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamientos de alturas, también se aplican los principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad en el dominio de lo rítmico, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre agrupamientos.

Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera macrounidad formal de *Melancolía*, del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929).

**Melancolía.**



En los c.1-2(  ), las cinco primeras corcheas de tresillo se asocian entre sí por semejanza y a su vez funcionan como una anacrusa hacia la figura de mayor duración que sigue. En el c.2, las tres corcheas que siguen tienden a asociarse con la blanca. Estos dos grupos rítmicos forman el primer agrupamiento rítmico. En el c.3, los dos tresillos se asocian tendiendo a formar dos grupos rítmicos que constituyen el segundo agrupamiento rítmico. En cada una de las microunidades presentadas se da el hecho de que las figuras de menor duración sirven de anacrusa a la figura de mayor duración con la cual se asocian constituyendo una unidad: c.1 a c.3. Esto evidencia que la unidad está construida en base a un principio rítmico predominante que es el de anacrusa –acento. La primera negra del c.3, queda en consecuencia, en una situación aislada, o sea tendiendo a no asociarse ni con el agrupamiento rítmico anterior ni al que le sigue por los motivos que hemos expuesto. Sin embargo, esa negra está integrada a la unidad rítmica anterior por el texto, específicamente por el final del verso, en la última sílaba de la palabra *larga*. En este caso el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

⇒ La duración aislada, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en las mismas y un rasgo característico en el tratamiento rítmico.

- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde el punto de vista *situacional*, se ubica en varios lugares estratégicos en las u.f. (comienzo, parte intermedia y/o final de las mismas). Los casos encontrados, son los siguientes:

En el comienzo de la u.f.: *Desolación*: c.12 a 14.

y tu ausen - cia

En parte intermedia de la u.f.: *Melancolía*: c. 4 a 6

o - ro muer - to del sol

En el final de la u.f.: *Esperanza*: c.6 a 8

Pro-fun-doa-zul - del cie-lo de ve-ra - no

De las posibilidades expuestas, surgen las siguientes variantes:

En el comienzo y final de la u.f.: *Desolación*: c.4 a 6

No - che-dein-vier - no so - llo - za - daen llu - via

En el comienzo, parte intermedia y final de la u.f.: A una abeja muerta: c.12 a 17.

En parte intermedia y final de la u.f.:

**Reflejos:** c.6 a 10; c.10 a 13.

En las piezas seleccionadas, se presentan de la siguiente manera:

(Abreviatura: C.: comienzo; I.: intermedio; F.: final).

- 1.-*Melancolía*: con 3 u.f.: I. // I. // -. //
- 2.-*Desolación*: con 3 u.f.: C.-F. // C.-F. // C. //
- 3.-*Esperanza*: con 3 u.f.: F. // F. // -. //
- 4.-*Albricias* (1929): con 2 u.f.: C. // I.-F. //
- 5.-*Albricias* (1954): con 2 u.f.: C.-I.-F. // C.-I.-F. //
- 6.-*Flor de tuna*: con 3 u.f.: F. // F. // F. //
- 7.-*Flor de durazno*: con 2 u.f.: F. // I.-F. //
- 8.-*Flor de ceibo*: con 3 u.f.: - // C. // C. //
- 9.-*Cadencia*: con 3 u.f.: f.-f.-F // I. // F. //
- 10.-*Rueca*: con 2 u.f.: f. F. // F. //
- 11.-*Reflejos*: con 3 u.f.: -. // I.-F. // I.-F. //
- 12.-*A una abeja muerta*: con 5 u.f.: C.-f.-F. // F. // C.- I.-/c-F. //  
C.-/c.-f.-/c.-f./ f. // I. // -- //

Presentaremos a continuación tres ejemplos correspondientes a:

1.- *Flor de durazno*: canción con dos unidades formales: F. // I.-F. //

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ró-sea flor de duraz-no triun - fal en - se-ña de la pri-ma-ve - ra en las ra-mas del ár - bol

2.- *Desolación*: canción con tres unidades formales: C.-F. // C.-F. // C. //

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

No - che-dein-vier - no so - llo - za - daen llu - via fue - goi - nú-til en la chi-me - ne - a en taal - co - ba de - ma - sia - do gran - de y tuausen - cía

3.- *Albricias* (1954): canción con cuatro unidades formales intermedias:

C.-f./ F. // C.-f. / F. //

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

So - bre la lim-pi-dez de la ma - ña na la le - tra chi - na deu-na go-lon-dri - na yu - na flo-ri-da ra - ma de du-raz - no En la ven-ta - na que ya na - dica-bri a

⇒ La duración aislada entre agrupamientos rítmicos, tratada en los párrafos anteriores, demuestra que como rasgo característico genera estructuras que consolidan la obra, al estar ubicado en lugares importantes de las u.f. (comienzo, parte intermedia y/o final de las mismas). Por lo tanto este principio, en las diversas variantes desde el punto de vista posicional, está obrando como factor constante en la construcción del ritmo del total de la canción. Este tipo de situaciones aparecen a menudo en las obras para canto y piano de Honorio Siccardi.

➤ **Jerarquías acentuales.**

Desde el punto de vista de la teoría gestáltica y la teoría de la música, las jerarquías acentuales se crean a partir de los siguientes principios:

- Todo evento reiterado tiene una fuerza mayor desde el punto de vista perceptivo la primera vez que se produce. Esta fuerza se va perdiendo a través de las sucesivas reiteraciones.
- Cuando se presenta un grupo de figuras de igual duración que converge hacia otra de mayor duración, éstas tienden a asociarse a la figura más larga y dicha figura se jerarquiza agógicamente.
- La métrica tiende a crear acentos subsidiarios sobre los comienzos de cada unidad de tiempo.

Por lo tanto, a partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos y jerarquías acentuales diversas. Los casos son los siguientes:

a.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Desolación:** c.6- 8

c.8-11:

b.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás), y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Melancolía: c.1**

1 3 3 2 3

Man-se-dum-bre-o-to-ñal de tar-de lar - ga

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación métrica (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo), y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Albricia (1929): c.7:**

3

la le- tra chi - na deu- na go- lon- dri- na.

*d.- Figura de igual duración* reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra. Esta situación genera ametría. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Melancolía: c.4-5:**

1 5

o - ro muer - to c

⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica en obras donde las figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación métrica en el 1er. tiempo o en parte de tiempo del compás y sílaba acentuada de la palabra convergen hacia el acento rítmico y del texto, en el final de una microunidad formal o u.f.i.. El último caso d.- está relacionado con la formación y percepción de la ametría.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de las obras seleccionadas de la producción musical, para voz y piano, de Honorio Siccardi. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Texturas predominantes.

*Tus cuatro Romanzas (1929).* Texto de Leopoldo Lugones - Música de Honorio Siccardi.

1.-Melancolía: con 3 u.f., con coincidencia articulatória.

Textura: polifónica monorrítmica. Pág.142-143

2.-Desolación: con 3 u.f., con coincidencia articulatória.

Textura: polifónica polirrítmica (contrapuntística). Pág.162-163

3.-Esperanza: con 3 u.f., con coincidencia articulatória.

Textura: polifónica polirrítmica. Pág.179-180

4.-Albricias (1ra. versión: 1929 y 2da. versión: 1954): con 2 u.f., con coincidencia articulatória. Textura: Polifonía polirrítmica y monorrítmica. Pág.200 a 203

*Tríptico floral (1940)*. Texto de Justo G. Dessein Merlo - Música de Honorio Siccardi.

1.-Flor de tuna: con 3 u.f., con y sin coincidencia articuladora.

Textura: polifónica polirítmica y monorítmica. Pág.221-222

2.-Flor de durazno: con 2 u.f., con coincidencia articuladora.

Textura: polifonía polirítmica. Pág.236-237

3.-Flor de ceibo: con 3 u.f., sin coincidencia articuladora.

Textura: polifónica monorítmica. Pág.251-252

*Tres líricas para Amada (1954)*. Texto y música de Honorio Siccardi.

1.-Cadencia: con 3 u.f., con coincidencia articuladora.

Textura: monodía y polifónica polirítmica y monorítmica. Pág.269 a 272

2.-Rueca: con 2 u.f., con coincidencia articuladora.

Textura: monodía y polifonía monorítmica. Pág.289-290

3.-Reflejos: con 3 u.f., con y sin coincidencia articuladora.

polifónica polirítmica y monorítmica. Pág.306 a 309

*A una abeja muerta (1962)*. Texto de Oscar Melgar - Música de Honorio Siccardi: con 5 u.f., con y sin coincidencia articuladora. Textura: polifónica polirrítmica y monorítmica. Pág.328 a 335

⇒ Las connotaciones fundamentales que lo ubican a Siccardi con el neoclasicismo son:

- La morfología de sus composiciones presentan características de segmentación muy definida.

- La presencia constante de un pensamiento contrapuntístico, relacionado con principios barrocos, que aparece de diversas formas a través de casi toda su obra. En el caso particular que estamos tratando se encuentra aplicado a la interrelación entre música – texto.

***Texto:***

A través del análisis de las obras para voz y piano seleccionadas del Catálogo general de la producción musical de Honorio Siccardi, se señalan características técnicas de la línea melódica en relación a lo expresado por el texto, dando como resultado ciertos tipos de conexiones entre las tendencias significativas del texto y el tipo de interpretación musical de las mismas.

Los puntos a tratar son:

- I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.
- II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.
  - ✓ II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.
  - ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.
- III.-Interrelaciones entre polarización y texto.
- IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.
  - ✓ IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.
- V.-Interrelaciones entre música y texto.
  - ✓ V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.
  - ✓ V.b.-Coincidencia y no coincidencia articuladora entre música y texto.
  - ✓ V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f..

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tus cuatro romanzas*” escrito por Leopoldo Lugones, presenta en cuatro estrofas, la descripción de las estaciones del año y una relación amorosa. El poeta hace una segmentación y varía el orden de las estaciones: otoño, invierno // verano y primavera. Honorio Siccardi escribe una pieza con cada una de las estrofas referida a cada estación.

***Melancolía***

Mansedumbre otoñal de tarde larga sobre los álamos

Oro muerto del sol que en la hojarasca se deshoja

Y tu recuerdo

Estrofa compuesta por tres versos de rima irregular, los dos primeros de arte mayor (16 y 15 sílabas), el tercero de arte menor (5 sílabas); este último verso más corto que el resto, aparece en las tres primeras piezas del ciclo a la manera de un verso de “pie quebrado”, propicio para la reflexión por el silencio obligado que provoca; no posee rima. Contiene una personificación en el comienzo: *mansedumbre otoñal* (...), luego una metáfora impregnada de imágenes puramente visuales: *tarde larga* (...), *oro muerto* (...) y lo asocia al último verso, al *recuerdo* de su amada.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto**

✓ **II.a.-Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Melancolía*, se observa que en la 1º u.f., el sistema organizativo de alturas y duraciones nos presenta una línea melódica basada en grados conjuntos y nota repetida; por lo tanto, los únicos dos saltos (4j. y 3m.) que aparecen en el centro de esta u.f. (c.2-3), funcionan melódicamente como factores de variedad, acompañan palabras semánticamente significativas: *la tarde larga* y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto.

Adagio



Man-se - dum-bre-to - ñal\_\_\_ de tar-de lar - ga so - bre los á - la - mos

✓ **II.b.-Punto climax en la línea vocal y texto.**

En *Melancolía*, el *punto climax* de la línea vocal se da en la palabra *hojarasca*, con la nota sol#5 (c.7), la cual coincide con las notas climax de altura del piano, tanto en la m.d. como en la m.i.. En este punto se produce el máximo ámbito de alturas utilizado en el instrumento (sol#6 – sol#2). Este hecho está reforzado por el acento métrico. La palabra *hojarasca*, que acompaña a la nota climax, remarca a modo de anticipo y presagio la situación de despojo y olvido implícita en la u.f. final: *Y tu recuerdo*, construida con la repetición insistente del mismo sol#, pero una octava más grave: sol#4, que desciende por grados conjuntos a fa#4, para concluir.

➤ **III.- Interrelaciones entre polarización y texto.**

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Melancolía*, la relación de polarizaciones por presencia de la línea vocal con el texto es: re (c.2): *larga*; mi (c.4-5): *oro-sol*; sol# (c.7): *hojarasca*, sol# (c.9-10): *y tu recuerdo*. Los sustantivos son: *oro*, *sol*, *hojarasca*, *recuerdo* y el adjetivo es: *larga*.

Las polarizaciones del piano se dan sobre: la y mi (su dominante) en c.1-6; sol#, re# (su dominante) y sol#, en c.7-10 y la y mi, en c.10-13. La y mi inician y cierran la obra, generando una simetría bilateral con el sol# en el centro. Entre la línea vocal y el piano se presenta superposición de polarizaciones, y las sucesivas tónicas remarcan significativamente el sentido de las palabras que acompañan. En la línea vocal, comienza con re / *larga*: se refiere a una tarde de otoño, impregnada de colores propios de la estación. Llega así a una polarización en común entre la voz y el piano: mi: *oro-sol*, que nos lleva hacia la nota climax y polarización de sol#: *que en la hojarasca*: es el despojarse, el perder. Esto marca la primera y máxima tensión de esta situación de soledad que se va a prolongar en cada una de las canciones del ciclo. El piano solo (c.8), polariza en re# (dominante de sol#) con el silencio de la voz; sirve de nexo al continuar y anticipa la aparición de la misma, la cual con sol# dice sus últimas palabras: *Y tu recuerdo*, con valores largos, notas repetidas y grados conjuntos descendentes. A modo de cierre vuelve el piano a establecer la

polarización en la-mi., que con acordes paralelos y valores largos, prolonga suavemente este alejarse de ella.

Es de destacar que hay una relación entre las diversas polarizaciones de la línea vocal y el sentido del texto. La relación entre las polarizaciones de la línea vocal es diatónica de 2da.M + 3ra.M: re –mi-sol#. Estas polarizaciones que sostienen al texto comienzan con: re con la palabra larga, referida a la tarde de otoño, luego retoma la polarización en común con el piano: mi-sol#: oro – sol – hojarasca, que simboliza el despojarse de lo más preciado, y concluye con sol#: Y tu recuerdo, lo único que le queda de ella.

Manse - dum-breco-to - ñal\_\_\_ de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos O-ro muer - to del sol\_\_\_ queen laho-ja - ras - ca se des-hoja - - - Y tu re - cuer - do\_\_\_\_\_

#### ➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

##### ✓ ***IV.a.-Tratamiento del acento del texto, acento rítmico y principios constructivos en la línea melódica.***

En general, los *acentos del texto*<sup>74</sup> coinciden con los *acentos agógicos*<sup>75</sup> de la música.

En *Melancolía*, del ciclo “*Tus cuatro romanzas*”, tomamos como ejemplo la primera macrounidad formal de la voz (c.1-3), donde se verifica que las tres microestructuras que la conforman tienen una dirección ascendente, terminando cada una de ellas con su nota más aguda; a la vez coinciden con las sílabas acentuadas del texto. En el último caso esta situación acentual está reforzada por la reiteración de la nota si<sup>4</sup>, o sea que la parte de desinencia está reiterando y reforzando la nota sobre la cual se dio el acento. El único intervalo de 4<sup>justa</sup> está integrado por el texto y refuerza con su dirección la acentuación de la palabra: *larga*.

<sup>74</sup> Glosario: *Acento del texto*.

<sup>75</sup> Glosario: *Acento agógico*.

Man-se - dum-bre-o-to - ñal\_\_\_ de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Los factores señalados producen una asociación por semejanza entre las tres microunidades, porque obedecen al mismo principio constructivo dentro de la estructura mayor, y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica.

O - ro muer - to del sol\_\_\_ queen laho-ja - ras - ca se des-hoja - - - Y tu re - cuer - do\_\_\_

En las u.f. que van del c.4 a 11 hay recurrencia de los factores explicados, que por su repetición y ubicación estratégica complementan y refuerzan su función integradora en relación a la interválica y la situación acentual del texto en el total de la obra.

#### ✓ IV.b.-*Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.*

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico*<sup>76</sup> y el acento del texto.

En *Melancolía*, en cuanto a los acentos rítmicos en la 1º u.f., hay 3 de ellos que se encuentran en: *otoñal*, *larga*, *álamo* y en la 2º u.f. hay 4 acentos: *muerto*, *sol*, *hojarasca*, *deshoja*. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *otoñal*, *muerto*, *sol*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *larga*, *álamo*, *hojarasca*; y *deshoja*.

De un total de 7 acentos, se tienen: tres en síncopa, uno que coincide con acento métrico y tres con acento sobre comienzo de tiempo. Podemos decir que trabaja con una métrica perceptible que alterna con una tendencia a la ametría.

<sup>76</sup> Glosario: *Acento métrico*.

Manse - dum-bre-to - ñal de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos O-ro muer - to del sol queen laho-ja - ras - ca se des-ho-ja

En la 3era. macrounidad formal (c.9-11), se produce una articulación de la música, sobre un texto continuo: *Y tu recuerdo*. Esta situación se da porque los acentos rítmicos están predominando por sobre los acentos del texto:

3º

- Y tu re - cuer - do

Hay un acento métrico sobre el monosílabo *Y* (conjunción que tiene un rol subsidiario en el discurso), luego aparece *Tu*, acentuado agógicamente, (es un adjetivo posesivo importante por su función, al anteceder a *recuerdo*). El sustantivo *recuerdo*, cobra más importancia y jerarquía desde el punto de vista del significado, al ser el tema central del poema y por tener el acento métrico y principal en la línea vocal. El texto se articula en dos unidades: *y tu – recuerdo*, obedeciendo a los principios gestálticos, que generan dos agrupamientos de duraciones. El compositor, a *Y* le da una importancia métrica, que enfatiza por la coincidencia con el ataque del piano; luego jerarquiza *tu*, no métrica sino agógicamente; y por último, *re-cuerdo* también posee importancia por su acento métrico. Pero donde se da la contradicción en relación a la importancia acentual del texto y la importancia acentual de la música es en *Y tu*. Por lo tanto, se puede decir que el compositor, a través de la música, está produciendo una situación articulatoria mediante la cual contradice las tendencias articulatorias del texto, las cuales responden y están relacionadas a la sintaxis y al significado del mismo. Los acentos musicales predominan por sobre los acentos del texto: *Y tu* queda segregado, desde un punto de vista semántico, interrumpiéndose la unidad de significado. No ocurre así con lo que sigue: *recuerdo*. Es un caso en que se fuerza al texto a articularse en dos partes mediante el acento agógico que se da en el segundo sol#4 del c.9; además, este acento agógico cae sobre un tiempo débil. En cambio, en *re-cuerdo* hay coincidencia métrica y acentual.

➤ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos y jerarquías acentuales diversas. Los casos son los siguientes:

*a.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás), y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Desolación:** c.6- 8:

c.8-11:

Del ciclo “*Tríptico floral*” (1940) cuyo texto es de Justo Dessein Merlo y música de Honorio Siccardi, analizamos:

**Flor de durazno:** c.2:

c.7-8:

**Flor de ceibo:** c.4-6:

Del ciclo “*Tres líricas para Amada*” (1954) cuyo texto y música es de Honorio Siccardi, analizamos:

**Cadencia:** c.7:

c.8:

c.17-18:

De “*A una abeja muerta*” (1962), cuyo texto es de Oscar Melgar y música de Honorio Siccardi, analizamos: c.6:

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás), y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal. Del ciclo “*Tus cuatroromanzas*” (1929) analizamos:

**Melancolía:**

c.1:

c.2:

Del ciclo “*Tríptico floral*” (1940), analizamos:

**Flor de tuna:** c.4-5:

^

Del ciclo “*Tres líricas para Amada*” (1954), analizamos:

**Cadencia:**

¡CÓ-moe-lo-gian el hom - bro

n los an-to-jos de la luz

**Reflejos:**

de su flo-tan-te gra-cia

is omen el ai-re mu-si - tan

de suor-ques-ta invi - si - ble

De “*A una abeja muerta*” (1962), analizamos:

c.14-15:

c.15:

c.20-21:

has-tael ni-di-to del hor - ne - ro es-pe-ran tu re-gre-so ma-ña - ne - ro

sú-ma-tea suen - can-to

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación métrica (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo), y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:

**Albricia** (1929): c.7:

la le-tra chi-na deu-na go-lon-dri-na

*Albricia* (1954): c.7-9:

la le - tra chi - na deu-na go-lon-dri - na

Del ciclo "*Tríptico floral*" (1940), analizamos:

*Flor de ceibo*: c.7-9

co - ral de cin - co pé - ta-los

Del ciclo "*Tres líricas para Amada*" (1954), analizamos:

*Cadencia*: c.5-6:

Por la ca - den - cia - xan - - gõe

c.12-13:

los mis-te-rio-sos gno-mos-queen sus cur-vas de-li - cian l

*Rueca*: 5-6:

con per - fi les de tus hi - - - los

*Reflejos*: c.4-5:

de las on-das que sur-gen de las lí - neas

c.8-9:

u-na de-li-cia re-me - da -

De “*A una abeja muerta*” (1962), analizamos:

c.6-7:

c.8-10:

c.13-14:

c.17:

*d.- Figura de igual duración reforzada por sílaba acentuada de la palabra, pero sin acento métrico, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra. Esta situación genera ametría. Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929) analizamos:*

**Melancolía** c.4-5:

Del ciclo “*Tres líricas para Amada*” (1954) analizamos:

**Cadencia:** c.11-12:

**Rueca:** 2-3:

⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica en obras donde las figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación métrica en el 1er. tiempo o en parte de tiempo del compás y sílaba acentuada de la palabra convergen hacia el acento rítmico y del texto en el final de una microunidad formal o u.f.i.. El último caso d.- está relacionado con la formación y percepción de la ametría.

⇒ Las palabras involucradas, cobran importancia por la interrelaciones entre los acentos rítmico, métrico y del texto y su significado en el mismo. Por lo tanto, se señala que la música está en función del texto y es éste el factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelación entre música y texto.**

✓ **V.a.- Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.**

▪ **V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas.**

Aplicando el principio gestáltico de semejanza sobre la interválica, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos.

En *Melancolía* se presenta, en c.1-2, el primer agrupamiento de alturas: fa# a re, caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos, al igual que, en c.3, desde fa# a si, formando el segundo agrupamiento de alturas:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two groups of intervals, each marked with a bracket above the staff. The first group, labeled '1º agrupamiento de alturas', covers the notes Man-se-dum-bre-o-to-ñal. The second group, labeled '2º agrupamiento', covers the notes de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos. Below the staff, the lyrics are written with brackets underneath them, corresponding to the notes above. The first bracket under 'Man-se-dum-bre-o-to-ñal' aligns with the first group of intervals. The second bracket under 'de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos' aligns with the second group of intervals.

Por lo tanto, el la (del c.3), tiende a no asociarse con el fa# que sigue (porque todo lo que sigue son grados conjuntos) y tampoco con el re anterior, porque la distancia es mayor. Como consecuencia, el la (primer sonido del c.3), tiende a segregarse, y es el texto el factor integrador, que lo asimila al primer agrupamiento de alturas.

⇒ Este caso constituye una particularidad en cuanto a segregación de una altura, que logra integrarse a través del sentido del texto. Este tipo de situaciones aparece a menudo en las obras para canto y piano de H.Siccardi.

▪ **V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.***

De manera semejante a lo que se trató respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamientos de alturas, también se aplica en el dominio de lo rítmico a partir de los principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre agrupamientos.

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), presentamos el análisis *de la rítmica* de la primera macrounidad formal de *Melancolía*:

1º agrupamiento rítmico      2º agrupamiento  
 Manse-dum-breotoñal    de tarde lar- ga so-bre los ála-mos.

En los c.1-2(♩), las cinco primeras corcheas de tresillo se asocian entre sí por semejanza, y a su vez funcionan como una anacrusa hacia la figura de mayor duración que sigue. En el c.2, las tres corcheas que siguen tienden a asociarse con la blanca. Estos dos grupos rítmicos forman el primer agrupamiento rítmico. En el c.3, los dos tresillos se asocian tendiendo a formar dos grupos rítmicos que constituyen el segundo agrupamiento rítmico. En cada una de las microunidades presentadas, se da el hecho de que las figuras de menor duración sirven de anacrusa a la figura de mayor duración, con la cual se asocian constituyendo una unidad: c.1 a c.3. Esto

evidencia que la unidad está construida en base a un principio rítmico predominante que es el de anacrusa –acento. La primera negra del c.3, queda en consecuencia, en una situación aislada, o sea tendiendo a no asociarse ni con el agrupamiento rítmico anterior ni al que le sigue, por los motivos que hemos expuesto. Sin embargo, esa negra está integrada a la unidad rítmica anterior por el texto, específicamente por el final del verso, en la última sílaba de la palabra *larga*. En este caso el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

⇒ Estas duraciones aisladas están remarcando sílabas de palabras del texto cuyo sentido las hace significativas, en el total de la canción.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Su ubicación<sup>77</sup> en las u.f. y el texto que integra esta duración aislada, se da de la siguiente manera, en:

Del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929):

Melancolía: de 3 u.f.: I // I // - //

El texto es: tarde larga; oro muerto del sol.

Desolación: de 3 u.f.: C.-F // C.-F // C. //

El texto es: noche de (...) en lluvia; fuego inútil en (...) demasiado grande; Y tu ausencia.



Esperanza: de 3 u.f.: F // F // - //

El texto es: (...) verano; de la vida y de las cosas.

<sup>77</sup> Abreviaturas: C: comienzo; I: intermedio; F: final de las u.f.

Albricias (1929): de 2 u.f.: C. // I.-F. //

El texto es: Sobre la limpidez de la mañana; (...) de una golondrina; y una florida rama de durazno; en la ventana que ya nadie abría.

Albricias (1954): de 2 u.f.: C.-I.-F. // C.-I.-F. //

El texto es: Sobre la limpidez de la mañana; (...) de una golondrina; y una florida rama de durazno; en la ventana que ya nadie abría.

Musical score for Albricias (1929) in 8/8 time. The score consists of two staves. The first staff shows the melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows the lyrics: "Se-bre la limpidez de la ma-ñana; (...) de una golondrina; y una florida rama de durazno; en la ven-ta-na que ya na-die abría." Brackets and arrows above the staff indicate phrasing and breath marks.

Del ciclo *Tríptico floral* (1940):

Flor de tuna: de 3 u.f.: F. // F. // F. //

El texto es: flor de tuna; (...) que se abre paso entre espinas agudas.

Flor de durazno: de 2 u.f.: F. // I.-F. //

El texto es: flor de durazno; (...) de la primavera en las ramas del árbol.

Musical score for Flor de durazno in 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff shows the melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows the lyrics: "Ró-sea flor de durazno; (...) de la primavera en las ramas del árbol." Brackets and arrows above the staff indicate phrasing and breath marks.

Flor de ceibo: de 3 u.f.: - // C. // C. //

El texto es: flor de ceibo; (...) de las hojas anticipa coral de cinco pétalos.

Del ciclo *Tres líricas para Amada* (1954):

Cadencia: de 3 u.f.: f.-f.-F // I. // F. //

El texto es: Por la cadencia exangüe de la espalda, se ha esparcido el manojo de las hebras rizadas. ¡Cómo elogian el hombro. (...) Yo miro absorto.

Rueca: de 2 u.f.: f. F. // F. //

El texto es: ágil huso que perfilas filigranas, no dibujes con perfiles de tus hilos.

Reflejos: de 3 u.f.: -. // I.-F. // I.-F. //

El texto es: (...) una delicia remeda los secretos que en el aire musitan, armónicos etéreos de su orquesta invisible. Ejemplo: c.6-13.

The image shows a musical score for the piece 'Rueca'. It features a single melodic line on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staff, with syllables separated by dots. Brackets and arrows above the staff indicate rhythmic groupings and phrasing. The lyrics are: 'Ven mi man · doñ-te · nior u-na de-li-cia re-me · da los se-cre-tos quen el ai-re mu-si · tan ar-mó · ni-cos e-té · reos de suor-ques-tán-vi · si · ble'.

**A una abeja muerta:** de 5 u.f.: C.-f.-F. // F. // C.- I.-/c-F. // C.-/c.-f.-/c.-f./ f. / I.//--.//

El texto es: Luego de tanto afán quedas sin vida, como una hojita más en el sendero. (...) y el colmenar añora tu partida. Desde la flor que te amparó (...) esperan tu regreso mañanero. No quieren sospecharte ya perdida. Álzate, vuelve a darnos tu zumbido. Mira la rosa. Súmate a su canto (...) el calor del nido (...).Y el gallo que le canta (...) Ejemplo: c.12-17.

The image shows a musical score for the piece 'A una abeja muerta'. It features a single melodic line on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staff, with syllables separated by dots. Brackets and arrows above the staff indicate rhythmic groupings and phrasing. The lyrics are: 'Des · de la flor que te-am-pa-ró-en · cen · di · da des-de · sus-ta-el ni-di-to del hor · ne-ro es-pe-ran tu re-gre-so ma-ñá · ne · no No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di · da'.

⇒ La duración aislada entre agrupamientos rítmicos, tratado en los párrafos anteriores, demuestra que, como rasgo característico, genera estructuras que consolidan la obra, al estar ubicado en lugares importantes de las u.f., (como es el comienzo, parte intermedia y/o final de las mismas). Por lo tanto, este principio, en las diversas variantes desde el punto de vista posicional, está obrando como factor constante en la construcción del ritmo del total de la canción y un rasgo característico en el tratamiento rítmico.

⇒ El texto, al asimilar la altura y duración aislada, se considera como factor integrador en la forma total de la obra.

✓ **V.b-Coincidencia y no coincidencia articulatoria entre música y texto.**

El estudio de la interrelación articulatoria entre música y texto nos permite encontrar coincidencias y no-coincidencias entre ambos aspectos. Las coincidencias articulatorias ayudan a determinar la segmentación de la forma. Por otra parte, las no-coincidencias provocan la continuidad total de la forma y tienden a crear lo que llamamos *tensión dinámica* entre música y texto.

Las no-coincidencias<sup>78</sup> articulatorias entre música y texto, pueden ser por: 1.-elisión, 2.- música continua con texto articulado y 3.-texto continuo con música articulada. A modo de ejemplo, se presenta el análisis articulatorio en la parte musical de la voz y el texto, determinando el tipo de tendencias articulatorias que se producen en la primera macrounidad formal y u.f.i. de *Melancolía*, primera pieza de “*Tus cuatro romanzas*” (1929).

En la primera macrounidad formal se da una coincidencia, en cuanto a la interrelación articulatoria entre la música y el texto. De c.1 a 4 se presenta una u.f. cuya articulación está dada - en la música- por separación, y lo mismo sucede en el texto, respecto de la significación de la frase. En cambio, en las u.f.i. hay una combinación de coincidencia y no-coincidencia entre la interrelación de música y texto.

Tendencia articulatoria de la música

Tendencia articulatoria del texto

La primera u.f.i. (c.1-2) presenta coincidencia en cuanto a la interrelación articulatoria entre música y texto. Entre la segunda y tercera u.f.i., la línea vocal tiende a articularse entre los compases 2 y 3 porque se genera una segmentación dada por la duración más larga (  $\frac{1}{2}$  ), en el sonido más agudo (re), y favorecido por el factor acentual de la palabra *lar-ga*. En cambio, el texto continúa

<sup>78</sup> No-coincidencia articulatoria: se marca con X.

hasta el c.3 ( ♩ ): *de tarde larga*. Esta no coincidencia, dada en c.2-3, es la resultante del proceso de elisión entre los dos aspectos: música y texto. O sea que en el c.2, donde la música tiende a articularse, el texto tiene continuidad; en tanto que, en el c. 3, hay un punto de articulación o de inflexión del texto, y por el contrario la música no presenta ningún proceso articulatorio en ese lugar. Esta elisión es un modo de articulación entre u.f. -tanto en la música como en el texto-, que por presentar elementos en común confiere continuidad al discurso, sea musical o literario. La elisión entre los dos aspectos favorece la continuidad de la u.f..

Se presenta, a continuación, el esquema completo de *Melancolía* para mostrar las coincidencias y no-coincidencias articulatorias en la interrelación entre música y texto, y avalar lo expresado en párrafos anteriores.

### **Melancolía:**

Música

Texto

Manse - dum-bre-to - ñal de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos (O - ro muer - to del sol queen laho-ja - ras - ca se des-hoja - - - Y tu re - cuer - do

X X X

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales.**

De las obras analizadas, en primer lugar se agrupan aquellas que presentan coincidencias articulatorias entre las macrounidades formales, ayudando a determinar la segmentación de la forma, y en segundo lugar aquéllas en que la no-coincidencia -en ese nivel articulatorio- favorece la continuidad de la misma.

○ Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.

En el esquema completo de *Melancolía* se marcan las coincidencias articulatorias a nivel de macrounidades formales, en la interrelación entre música y texto, generadas por separación. Las tres u.f. se ubican de la siguiente manera: 1º u.f.: c.1-4, 2º u.f.: c.4-8 y 3º u.f.: c.9-11.

## Melancolía:

Música



Manse-dum-bre-to-ñal de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos O-ro muer-to del sol-queen laho-ja-ras-ca se des-hoja - - - Y tu re-cuer-do

Texto

- No-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto:

En *Flor de tuna*, primera pieza del ciclo *Tríptico floral* (1940) con texto de Justo D. Merlo, se marca la no-coincidencia articulatoria a nivel macrounidades formales, en la interrelación entre música y texto. La no-coincidencia corresponde a texto continuo con línea vocal articulada y se ubica entre la 2º u.f. y 3º u.f. (c.4) de la línea vocal.

En la primera macrounidad formal se da la coincidencia en la interrelación articulatoria entre la música y el texto. De c.1 a 2 se presenta la u.f., cuya articulación está dada, en la música, por separación, sucediendo lo mismo en el texto, en relación a la significación de la frase. En cambio, en la 2º y 3º macrounidades formales de la línea vocal tienden a articularse en el compás 4 por separación, mientras que el texto, por su significado continúa hasta el final. Este proceso favorece la continuidad en la u.f..

## Flor de tuna:

Tendencia articulatoria de la música

X



San-grien-ta flor de tu-na ple-ni tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so en-trees-pi-nas a-gu-das

Tendencia articulatoria del texto

Del ciclo *Tríptico floral* (1940) con texto de Justo D. Merlo, en su 3ra. pieza, Flor de ceibo presenta sólo no-coincidencias. Ellas están entre 1º y 2º u.f., en c.3, por elisión y entre la 2º y 3º u.f., en c.6, por articulación de la parte vocal y continuidad semántica del texto.

**Flor de ceibo:**

Música

X

X

The image shows a musical score for the song 'Flor de ceibo'. The top staff is a vocal line in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of several phrases, with macrounities indicated by brackets above the notes. The lyrics are written below the staff, with some syllables separated by hyphens. A second set of brackets is placed below the lyrics, spanning from the beginning of the first phrase to the end of the second phrase. The lyrics are: 'Tem-pra - na flor de cei - - - bo queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - - - pa co - ral de cin - co pé - ta-los'.

Texto

X

⇒ Del estudio de las coincidencias y no-coincidencias articulatorias en las macrounidades formales entre la línea vocal y el texto, de las obras analizadas, se puede determinar que:

- 1.- Hay coincidencia articulatoria entre las macrounidades formales en las cuatro piezas que pertenecen al ciclo *Tus cuatro romanzas* de 1929; en la segunda pieza: *Flor de durazno*, del *Tríptico floral* de 1940; y en *Cadencia* y *Rueca*, primera y segunda pieza, respectivamente, del ciclo *Tres líricas para Amada* de 1954 .
- 2.- La secuencia de coincidencia y no-coincidencia entre las macrounidades formales se da en *Flor de Tuna* primera pieza del *Tríptico floral* de 1940 y en *Reflejos*, tercera pieza de *Tres líricas para Amada* de 1954 y *A una abeja muerta*, de 1962. Esta no-coincidencia en las u.f. surge porque la parte vocal articula sobre la continuidad de sentido del texto.
- 3.-La no-coincidencia es total entre las macrounidades formales en *Flor de ceibo*, tercera pieza del *Tríptico floral* de 1940.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no- coincidencia articulatoria en las u.f.i..**

La *coincidencia y no-coincidencia articulatoria* en los niveles de u.f.i. entre la parte vocal y el texto son abordadas en forma conjunta. El hecho de trabajarlas de esta manera favorece la obtención de datos, basados en tipos de articulación y en la medida en que se presentan, para determinar el grado de tensión

dinámica que ofrece la obra. Los ejemplos presentados corresponden a cada una de las etapas de la producción musical de Siccardi.

De su etapa de formación, se analiza *Melancolía*, del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929). En el esquema de esta pieza se marcan las coincidencias articulatorias a nivel u.f. y u.f.i., generadas por separación y yuxtaposición, y las no-coincidencias articulatorias generadas por elisión y por música articulada con la parte del texto continuo.

### **Melancolía:**

Música

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Manse - dum-bre-to - ñal de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos O - ro muer - to del sol queen laho-ja - ras - ca se des-hoja, - - Y tu re - cuer - do.

Texto

X X

Detailed description: The image shows a musical score for 'Melancolía'. The top staff is the music, with measures numbered 1 to 11. Above the music, three large brackets labeled 'X' indicate articulation points at measures 2, 6, and 10. The bottom staff shows the lyrics: 'Manse - dum-bre-to - ñal de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos O - ro muer - to del sol queen laho-ja - ras - ca se des-hoja, - - Y tu re - cuer - do.' Brackets under the lyrics indicate syllable boundaries. Below the lyrics, two 'X' markers are placed under the first and second phrases.

En *Melancolía*, las coincidencias articulatorias entre música y texto definen tres u.f. generadas por separación. En las u.f.i., las coincidencias articulatorias se ubican en: 1º u.f. en c.1-2 y 2º u.f. en c.4-6 por yuxtaposición; y las no-coincidencias se dan en: 1º u.f.: c.2-3, y en 2º u.f.: c.6-7 por elisión; en 3º u.f. en c.9, por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto la 1º y 2º u.f. comienzan con u.f.i. segmentadas y terminan con la no-coincidencia articulatoria, favoreciendo la continuidad de la u.f. en su final. Este último hecho se presenta en la 3º u.f.

De su etapa de gestación se analiza *Flor de tuna*, del ciclo Tríptico floral (1940), cuyo texto es de Justo Dessein Merlo.

### **Flor de tuna:**

Tendencia articulatoria de la música X X

1 2 3 4 5 6 7 8

San-grien - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea-bre pa - so en-trees-pi - nas a - gu - das

Tendencia articulatoria del texto

Detailed description: The image shows a musical score for 'Flor de tuna'. The top staff is the music, with measures numbered 1 to 8. Above the music, two large brackets labeled 'X' indicate articulation points at measures 2 and 6. The bottom staff shows the lyrics: 'San-grien - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea-bre pa - so en-trees-pi - nas a - gu - das'. Brackets under the lyrics indicate syllable boundaries. Below the lyrics, the text 'Tendencia articulatoria del texto' is written.

En *Flor de tuna*, las coincidencias articulatorias entre música y texto definen tres u.f. en la música por separación y dos en el texto. La 1º u.f. entre música y texto tienen coincidencia articulatoria (c.1-2); la no-coincidencia se da por la articulación de la línea vocal sobre un texto continuo en c.4.

La coincidencia articulatoria en los niveles de u.f.i. se ubica en la 2º u.f. en c.3 (  ) por yuxtaposición, y la no-coincidencia articulatoria se da en c.3 y en c.5, por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo, o sea que lo que acontece en lo macro, se repite en los niveles intermedios.

De su etapa de madurez, se analiza *Rueca* del ciclo *Tres líricas para Amada* (1954), con texto de Honorio Siccardi.

**Rueca:**

Música: X X X X X



Á - gil hu - so | que per - fi - - - las fi - li - gra - nas | no dí - bu - jes | con per - fi - les de tus hi - - - los

Texto

En *Rueca*, a nivel u.f. y u.f.i. se dan coincidencias articulatorias entre música y texto por separación. Entre las u.f.i., las coincidencias se ubican en: 1º u.f., en c.3 y 4, por separación y en la 2º u.f., en c.5, por yuxtaposición. En cambio, las no-coincidencias se dan a nivel de las microunidades formales en: la 1º u.f., en c.2, 3 y 4, por articulación de la parte vocal sobre un texto continuo; en la 2º u.f.: c.5 y 6, del mismo modo. Por lo tanto, a nivel de las microunidades formales predominan las no-coincidencias articulatorias por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo, que favorecen la continuidad interna de cada una de las u.f. y demuestra que la música está en función del sentido dramático e imperativo del texto.

⇒ Del estudio de las coincidencias y no-coincidencias articulatorias entre las u.f.i. de la línea vocal y el texto de las obras analizadas, se puede señalar que:

- Los tipos de articulación son:  
elisión   artic./línea vocal-texto continuo y viceversa

En las piezas que pertenecen a *Tus cuatro romanzas* de 1929:

<i>Melancolía:</i>	2	1	-
<i>Desolación:</i>	-	3	1
<i>Esperanza:</i>	-	4	1
<i>Albricias (1929):</i>	1	2	1
<i>Albricias (1954):</i>	1	2	-

En las piezas que pertenecen a *Tríptico floral* de 1940:

<i>Flor de tuna:</i>	-	2	-
<i>Flor de durazno:</i>	1	1	1
<i>Flor de ceibo:</i>	1	1	-

En las piezas que pertenecen a *Tres líricas para Amada* de 1954:

<i>Cadencia:</i>	3	1	1
<i>Rueca:</i>	-	5	-
<i>Reflejos:</i>	4	5	1

En *A una abeja muerta* de 1962:

	2	9	-
Total.	15	36	7

- Se presentan las siguientes combinaciones de coincidencias y no-coincidencias articulatorias en la u.f.i.: (sc: si coincide; nc: no coincide)

En las piezas que pertenecen a *Tus cuatro romanzas* de 1929:

<i>Melancolía</i> * <sup>79</sup> :	1° u.f.: sc. – nc.	2° u.f. sc. – nc.	3° u.f.: nc.
<i>Desolación</i> *:	1° u.f.: nc.	2° u.f. sc. – nc.	3° u.f.: nc.
<i>Esperanza</i> *:	1° u.f.: nc. – sc – nc.	2° u.f. nc. – sc – nc.	3° u.f.: nc.

<sup>79</sup> \* Con coincidencia entre las macrounidades formales de la línea vocal y texto.

*Albricias(1929)\*:* 1º u.f.: nc.-nc.-sc.-sc. 2º u.f. nc.-sc.-nc.  
*Albricias(1954)\*:* 1º u.f.: nc. – sc 2º u.f. nc. – sc. – nc.

En las piezas que pertenecen a Tríptico floral de 1940:

Flor de tuna\*\*<sup>80</sup>: 1º u.f.: - 2º u.f. nc. – sc. 3º u.f.: nc.  
 Flor de durazno\*: 1º u.f.: - 2º u.f. nc. – nc. – nc.

Flor de ceibo: No hay coincidencia articulativa entre las macrounidades formales en el total de la obra. A nivel u.f.i.:

1º u.f.: - 2º u.f.: nc. 3º u.f.: nc.

En las piezas que pertenecen a Tres líricas para Amada de 1954:

Cadencia\*\*: 1º u.f.: nc.- sc.- sc. 2º u.f. nc.- nc.- nc. 3º u.f.: nc.  
 Rueca\*: 1º u.f.: nc.-sc.- nc.-nc. 2º u.f. sc. – nc. – nc.  
 Reflejos\*\*: 1º u.f.: nc.-sc.-nc.-nc.-nc. 2º u.f. nc.-sc.-nc. 3º u.f.: nc.-nc.-nc.

En A una abeja muerta\*\* de 1962: (las no-coincidencias articulativas se dan en las microunidades formales).

(1º u.f.: sc.-sc. ) (2º u.f.: sc.-sc. ) (3º u.f.: nc.-sc. )  
 (4º u.f.: sc.-sc.-sc.-sc.-sc.-sc. ) (5º u.f.: sc. )

⇒ Estadísticamente, se demuestra que Siccardi utiliza la no-coincidencia articulativa por articulación de la línea vocal con un texto continuo en un 63%; por elisión en un 25%, y por último, la articulación del texto con una línea de la música continua, en un 12%. Verificamos que la línea vocal está en función del texto.

⇒ En las obras de Siccardi, se observa la predominancia de las coincidencias articulativas dadas a nivel macroformal, lo cual define la segmentación de la forma. Por otra parte, las no-coincidencias utilizadas - ya sea por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo o por elisión -derivadas de la escritura contrapuntística- favorecen la continuidad total de la forma y tienden a crear tensión dinámica entre música y texto.

<sup>80</sup> \*\* Con coincidencia y no-coincidencia articulativa entre las macrounidades formales de la línea vocal y texto.

▪ **V.c.1- Unidad formal final.**

La unidad formal final (u.f.f.) de algunas piezas tiene un tratamiento particular en las obras de Siccardi, referido al empleo de repertorio interválico, de duraciones, texto y extensión de la misma. Estos factores funcionan a modo de síntesis de lo expuesto en la totalidad de la obra. Esta similitud entre las u.f.f. de tres de *Tus cuatro romanzas*, hace que se destaquen como un rasgo compositivo.

En primer lugar daremos a conocer el repertorio interválico, de duraciones y el texto correspondiente a la u.f.f., en cada una de las canciones, para luego destacar la reiteración y recurrencia<sup>81</sup> posicional de las mismas.

Del ciclo “*Tus cuatro romanzas*”(1929), con texto de Leopoldo Lugones y música de Honorio Siccardi, presentamos *Melancolía, Desolación y Esperanza*.

El texto de la u.f.f. en *Melancolía* es: *Y tu recuerdo* (c.9-11) y en *Desolación* es: *Y tu ausencia*, (c.12-14). Su diseño interválico está basado en notas repetidas y grados conjuntos descendentes con intervalos temporales largos, creando una línea melódica casi estática. Este repertorio es una síntesis de los intervalos utilizados en el desarrollo de las obras. En *Esperanza*, a pesar del empleo de más saltos en la 2º y 3º u.f. (c.8-12), en la última macrounidad formal (c.12-13), cuyo texto es: *Y tu mirada*, vuelve a los grados conjuntos y nota repetida, pero cambia la direccionalidad (ascendente) y el ámbito (4justa), modificaciones que son coherentes con el título de la obra: *Esperanza*. Este diseño melódico, como ya lo mencionamos, es una repetición de giros melódicos presentados anteriormente en la obra, y posibilita de esta manera relacionar las palabras: *verano*, e *inmensidad* con la frase final: *Y tu mirada*.

▪ **V.c.2.- Reiteración y recurrencia de la unidad formal final.**

⇒ En cuanto al tratamiento de las reiteraciones y recurrencias en el texto y en la música correspondiente al ciclo “*Tus cuatro romanzas*”, se puede decir que hay una recurrencia posicional, con valor semejante dentro de las tres primeras piezas de este ciclo: *Melancolía* (c.9-11), *Desolación* (c.12-14) y *Esperanza* (c.12-13).

---

<sup>81</sup> Glosario: Repetición.

Esta misma situación se presenta en *Cadencia* del ciclo “*Tres líricas para Amada*” (1954). La línea melódica correspondiente a su última u.f. tiende hacia un mayor grado de estatismo (que lo que le antecede) y por la utilización de nota repetida y la 4ta. justa descendente se presentan a modo de síntesis, en relación a la interválica total de la pieza. En cuanto al texto: *Yo miro absorto*, la mención de su persona en la línea final, funciona individualmente en relación al total del poema.

⇒ En síntesis, la última macrounidad formal, en las piezas citadas, actúa como un factor unificador, desde lo musical y literario por su recurrencia posicional, y genera una interrelación entre los dos ciclos citados. Los ejemplos musicales son:

Del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929):

**Melancolía:**

Música:



Texto de la línea final:

Y tu re - cuer - do \_\_\_\_\_

**Desolación:**

Música:



Texto de la línea final:

y tu au-sen - cia \_\_\_\_\_

**Esperanza:**

Música:



Texto de la línea final:

y tu mi-ra - da \_\_\_\_\_

Del ciclo *Tres líricas para Amada* (1954):

**Cadencia:**

Música:



Texto de la línea final:

Yo mi-roab-sor - to

*Capítulo V*

*Análisis musical de las obras seleccionadas*



## Capítulo V

### *Análisis musical de las obras seleccionadas*

La selección de las obras presentadas en este Capítulo, fue realizada en función de los períodos de su producción musical, presentados en el Capítulo II.

De la etapa de formación (1920-1930):

*Tus cuatro Romanzas (1929)*. Texto de Leopoldo Lugones y música de Honorio Siccardi.

1.-Melancolía. Pág.131

2.-Desolación. Pág.155

3.-Esperanza. Pág.172

4.-Albricias (1ra. versión: 1929) y Albricias (2da. versión: 1954). Pág.188

De la etapa de gestación (1930-1944):

*Tríptico floral (1940)*. Texto de Justo G. Dessein Merlo y música de Honorio Siccardi.

1.-Flor de tuna. Pág.214

2.-Flor de durazno. Pág.231

3.-Flor de ceibo. Pág.245

De la etapa de madurez (1944-1963):

*Tres líricas para Amada (1954)*. Texto y música de Honorio Siccardi.

1.-Cadencia. Pág.260

2.-Rueca. Pág. 283

3.-Reflejos. Pág.298

*A una abeja muerta (1962)*. Texto de Oscar Melgar y música de Honorio Siccardi.  
Pág.319

### ***Alturas:***

#### ❖ *En sucesión:*

- Tipos de repertorios interválicos.
- Tipos de diseños de la línea melódica.
- Jerarquización de alturas.
- Principios de agrupamientos de alturas.

#### ❖ *En simultaneidad:*

- Organizaciones modales.
- Polarizaciones (siempre dadas por presencia).
  - ✓ Principio de unipolarización.
  - ✓ Principio de bipolarización.
- Ausencia de polarización.

### ***Ritmo:***

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

### ***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

### ***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

***Texto:***

- I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.
- II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.
  - ✓ II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.
  - ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.
- III.-Interrelaciones entre polarización y texto.
- IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.
  - ✓ IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.
  - ✓ IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.
- V.-Interrelaciones entre música y texto.
  - ✓ V.a.-El texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.
  - ✓ V.b.-Coincidencia y no coincidencia articuladora de música y texto.
  - ✓ V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f..

## “*Tus cuatro romanzas*” (1929)

El ciclo completo de “*Tus cuatro romanzas*” (1929) pertenece a la primera etapa de su producción musical (1912-1930). El texto es de Leopoldo Lugones y música de Honorio Siccardi. Las piezas que lo componen son: *Melancolía*, *Desolación*, *Esperanza* y *Albricias* (1ra. versión y 2da. versión de 1954).

### *Melancolía*

**Alturas:**

❖ **En sucesión:**

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

En las tres macrounidades formales de *Melancolía*, en el diseño de la línea melódica diatónica hay una tendencia a la homogeneidad interválica, predominando grado conjunto y algunas notas repetidas. Esta unificación interválica en toda la canción funciona como factor de integración de la forma total.

La interválica empleada da como resultado los siguientes diseños en la línea melódica: 1º u.f. (c.1-4): se presenta con dirección ascendente; 2º u.f. (c.4-8): es ondulante, llegando a un punto climax y luego desciende; 3º u.f. (c.9-11): es casi estática, con nota repetida y grado conjunto descendente (sintetiza la interválica predominante de las otras u.f.).

The musical notation shows a single melodic line in 4/4 time. It is divided into three units: 1º (measures 1-4), 2º (measures 4-8), and 3º (measures 9-11). Unit 1 shows an ascending line with some triplets and a 4j interval. Unit 2 shows a more complex, undulating line with a 3m interval. Unit 3 shows a descending line with a 3m interval. The notation includes various accidentals and rests.

Como se observa, la construcción del diseño melódico está basada en grados conjuntos y nota repetida; por lo tanto, los únicos dos saltos (4j. y 3m.) que aparecen en el centro de la 1º u.f. (c.2-3), funcionan melódicamente como factores de variedad.



A su vez, es interesante señalar que dichos saltos de 4j. y 3m, aparecen como intervalos – nexos entre final y comienzo de las macrounidades formales: si-mi, entre la 1° y 2° (c.3-4), y si-sol#, entre la 2° y 3° (c.7-9), con la única diferencia de que el intervalo de 4j. entre si-mi, es ascendente.

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax.**

En *Melancolía*, el *punto climax* de la línea vocal se da en la palabra *hojarasca*, con la nota sol#5 (c.7), la cual coincide con las notas climax del piano, tanto en la m.d. como en la m.i.. En este punto se da el máximo ámbito de alturas utilizado en el instrumento (sol#6 – sol#2). Este hecho está reforzado por el acento métrico y agógico.

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

En *Melancolía* se presenta, c.1-2, el primer agrupamiento de alturas: fa# a re, caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos, al igual que en c.3, desde fa# a si, formando el segundo agrupamiento de alturas:

Por lo tanto, el la, del c.3, tiende a no asociarse con el fa# que sigue, porque todo lo que sigue son grados conjuntos y tampoco con el re anterior, porque la distancia es mayor. Como consecuencia, a nivel de altura el la (primer sonido del c.3), tiende a segregarse, y es el texto el factor integrador, que lo asimila al primer agrupamiento de alturas.

**Alturas:**

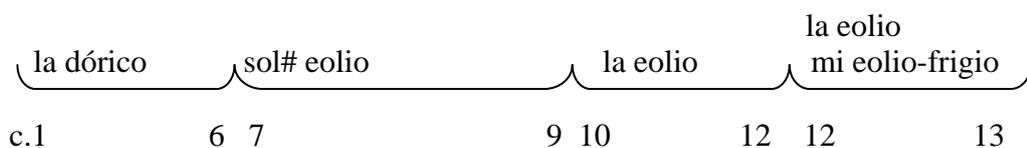
❖ **En simultaneidad:**

➤ **Organizaciones modales.**

El uso de *modos* es un punto en común entre Melancolía, Desolación y Esperanza, piezas del mismo ciclo.

En *Melancolía*, tomando el repertorio de notas desde c.1 a 5, tanto en la voz como en el piano, el punto de polarización es sobre la, y el modo dórico. De c.7 a 9, donde aparece el sol# como tónica, el modo es eolio sobre sol#. En c.6, el paso entre los dos modos está oscurecido con fa, fa#, sol#, do#, re#, y se define nuevamente sobre el sol# en c.7, en la voz y en la m.d. del piano en eolio de sol#. Son dos modos a distancia de semitono y de esta manera aparece el cromatismo implícito. Al usar escalas de la y de sol#, auditivamente está dando una relación semitonal entre todas las notas. En c.8- 9 está re# y su tónica sol#, pasa luego a la eolio. En c.10-11 hay acordes tríadas paralelos de re#, do#, si, la, re, do, si y la, y este último acorde define nuevamente la tríada del modo eolio de la. En c.12-13 se establece el modo de mi por presencia en el bajo y en la nota más aguda del piano. En los dos últimos compases hace una bipolarización entre los dos modos, de la y de mi.

Del tratamiento de la altura de esta canción, se demuestra una sucesión de modos y relación por 5tas. de las fundamentales: la dórico, sol# eolio, la eolio y mi eolio- frigio:



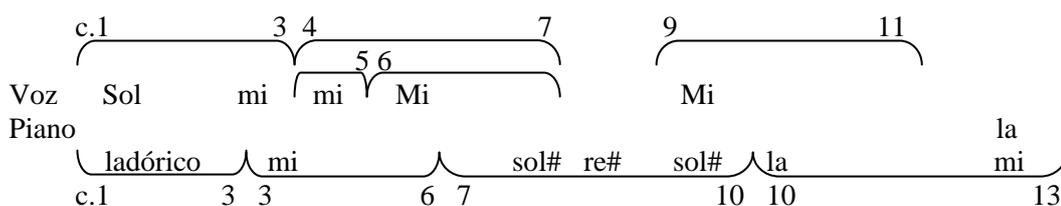
Si tomamos sólo el repertorio de notas, dadas por la voz separada del piano, podemos determinar que en la pieza existe una mixtura entre lo tonal y lo modal. La línea vocal tiene tonalidades implícitas en las cuales no aparecen las tónicas.

Esas tonalidades, en la línea vocal sola, tienden hacia sol en c.1-3; a mi en c.4-5; a Mi mayor en c.6-7, y nuevamente a mi en c.9-11. En c.1-3, se llega a re como nota climax que es dominante de sol. En el mismo c.3 va a mi, y en c.4-5 se

establece por nota repetida del si(su dominante) en mim.. A partir del c.6 y 7 va a un Mi Mayor implícito, y en c.9-11 la nota repetida y el giro descendente tiende a terminar en mi. La armadura de clave coincide con una tonalidad principal que tiene la función habitual del sistema tonal, pero la armadura de clave coincide, no con una tonalidad sino con un modo predominante sobre el cual está trabajando. Hay, además, otras tónicas que se imponen en las melodías, y lo hacen por presencia o por notas climax; por lo tanto, se puede decir que en la obra no hay una única tónica. En este caso Siccardi, sin presentar una armadura de clave, trabaja diferentes tonalidades o modos, y lo hace a través de alteraciones accidentales.

Por lo tanto, presenta estas mixturas cuando en c.1 a 5, la voz integrada al piano es parte del dórico sobre la. y se queda en mi (como su dominante), mientras el piano afirma ese la como tónica. Si tomo la voz sola, ella suena a Sol Mayor, con re nota climax como dominante y a mi menor con la repetición de si como su dominante (entre Sol y mi hay una relación de relativas).

La articulación armónica de la pieza es la siguiente:



**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Polarizaciones por presencia.**

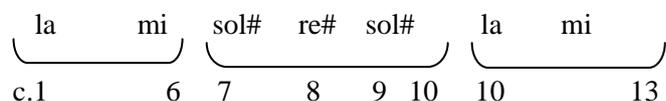
Siccardi usa las notas pedales para generar fundamentales: en c.1 a 3, la textura pianística presenta dos planos armónicos: en la m.i., un acorde pedal tenido sobre la, que está formado por superposición de 3ra.m + 5ta. justa, y en el otro plano, presentado en la m.d., con acordes triádicos paralelos. Algunos con intervalos de 3ras.+ 2das. con movimientos de negra. En c.3 a 6 aparece un pedal sobre mi.

En c.7, se jerarquiza el sol#, por su localización como nota extrema aguda en la m.d., en comienzo de compás; y en el registro grave en el último tiempo del compás (m.i., en el piano). En la voz, también se jerarquiza dicha altura por

aparecer en el registro agudo, en el comienzo del compás, métricamente más apoyada, con duración más larga y como nota climax : sol#5. En el c.8, con ausencia total de la voz, el piano presenta re# con la superposición de 5ta. justa en m.i.; en m.d. aparece el acorde de re# menor. En el c.9 vuelve sol# como fundamental. Textualmente, se produce una situación semejante a la de los primeros compases, sólo que con una redistribución de intervalos, en lugar de 3ra + 5ta.(c.1 sobre la) es 5ta. + 3ra.(c.9 sobre sol#). Con relación a la jerarquización del sol#, sucede lo mismo que en c.7: se da nuevamente en los extremos de la m.d. del piano y la voz; quiere decir que el c.9 tiene una asociación con el c.1, en relación a la textura e intervalos, y con el c.7 por tener la misma fundamental. A partir de la mitad del c.10, reaparece la como fundamental, y se mantiene como tal hasta la segunda mitad del c.12, en el cual aparece el mi como fundamental en el bajo y en la parte superior. Finalmente, termina en mi en c.12 a 13.

En la parte central de este agrupamiento, el sol# se presenta a modo de dominante de la. Los dos sol# climax están en c.7 y 9 respectivamente, y en el centro (en c.8, en el bajo), su dominante re#.

Esquema de polarizaciones:



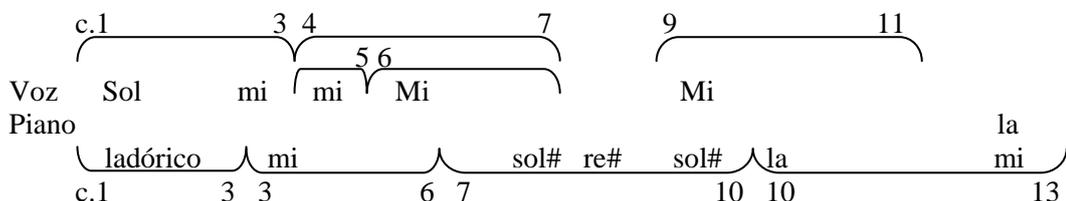
Las fundamentales señaladas en el esquema, se agrupan formando tres unidades desde el punto de vista armónico: c.1 a 6: la-mi; c.7 a 10: sol#-re#-sol#; y c.10 a 13: la-mi, como si fuera una reexposición. Esta disposición genera una simetría bilateral.

Esta situación está favorecida desde el punto de vista rítmico en el piano ya que en el c.8 hay un cambio textural y la ausencia de la voz. En c.1-7, persisten las negras o negras y corcheas; en c.8 aparecen fusas-semicorcheas y corcheas, y luego, en c.9 -13 vuelven nuevamente las negras. Por lo tanto, en lo rítmico hay una *simetría bilateral* dado respecto de lo que sucede en el c.8, en el centro de la pieza.

Desde el punto de vista de la textura, también, en el c.8 hay una articulación dada por la presencia del silencio de la voz y el posterior recomienzo de la línea vocal, pero desde el punto de vista armónico hay una continuidad dada por la presencia de sol#-re#-sol#. Lo señalado anteriormente denota la presencia de una

doble articulación, lo que favorece la continuidad de la pieza. La característica textural del piano se da por la superposición de planos armónicos sobre pedales.

La articulación armónica de la pieza es la siguiente:



Por lo expuesto, se deduce que si superponemos las articulaciones del piano (dadas en función de los grupos armónicos y de su rítmica), de la línea vocal, de la textura y del texto, se puede determinar que existe un juego de articulaciones que no van coincidiendo: hay una *articulación múltiple* que favorece la continuidad de la obra.

Se debe señalar la relación de 5tas entre las fundamentales: la - mi, sol# - re# y la - mi. A la vez estos grupos entre sí, nos da una distancia de semitono: la - sol# - la. Son tres grupos de 5tas separados por semitono, hay un cromatismo implícito. Remarcamos una simetría bilateral, tanto en la-mi//sol#//la-mi, como en sol#//re#//sol#, lo que favorece la integración de la obra. En esta obra el movimiento de las fundamentales establece polarizaciones por presencia y no por un sistema funcional.

Tus cuatro Romanzas (1929): *Melancolía*: interválica estructural:

**Repertorio:**

1) 2M + 3m	2) 4J + 5J = 8J	4) Combinación
Pm + 7m	3) 4J + 4J	T + 3m + 4J
5 + 7m		
Acorde 7º, sin 5ª		
⊗ Triada con notas agregadas: C.2-3-5-6-7-10-12-13		
⊗⊗ Acordes triadas paralelos		

**Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

➤ Tipos de campos rítmicos.

✓ **Pulso y metro.**

En *Melancolía*, en la línea melódica y en el piano, podemos decir que trabaja con una *métrica perceptible*, que alterna con una tendencia a la *ametría*, la cual deriva de la no coincidencia entre acentos rítmicos y acentos métricos.

Esta temática es ampliada en interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y texto.

⇒ El análisis de esta piezas nos lleva a determinar que Siccardi, en el año 1929, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría.

➤ Principios de agrupamientos de duraciones.

De manera semejante a lo que se trató respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamientos de alturas, también se aplican los *principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad* en el dominio de lo rítmico, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre agrupamientos. Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera macrounidad formal de *Melancolía*:

1º agrupamiento rítmico      2º agrupamiento

En el c.1-2( ) , las cinco primeras corcheas de tresillo se asocian entre sí por semejanza y a su vez funcionan como una anacrusa hacia la figura de mayor duración que sigue. En el c.2, las tres corcheas que siguen tienden a asociarse con la blanca. Estos dos grupos rítmicos forman el primer agrupamiento rítmico. En el c.3, los dos tresillos se asocian tendiendo a formar dos grupos rítmicos que constituyen el segundo agrupamiento rítmico. En cada una de las microunidades presentadas se da

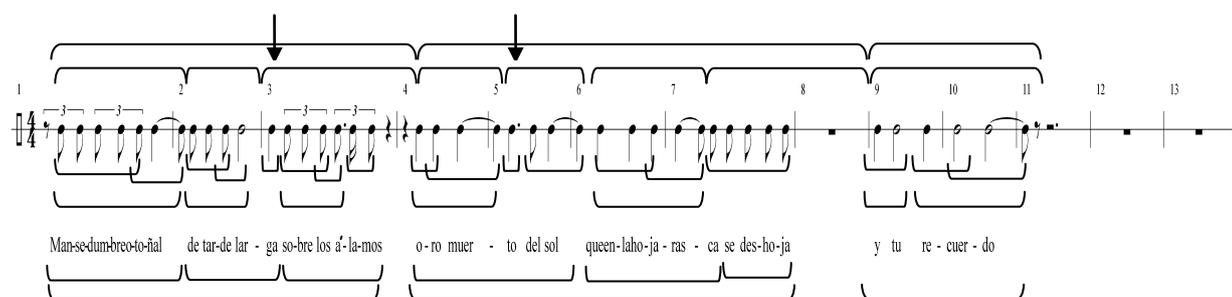
el hecho de que las figuras de menor duración sirven de anacrusa de la figura de mayor duración con la cual se asocian constituyendo una unidad: c.1-2 (  ), c.2 (  ) y c.3. Esto evidencia que la unidad está construida en base a un principio rítmico predominante que es el de anacrusa –acento. La primera negra del c.3, queda en consecuencia, en una situación aislada, o sea tendiendo a no asociarse ni con el agrupamiento rítmico anterior ni al que le sigue por los motivos que hemos expuesto. Sin embargo, esa negra está integrada a la unidad rítmica anterior por el texto, específicamente por el final del verso, en la última sílaba de la palabra *larga*. En este caso el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde el punto de vista *situacional*, se ubica en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte intermedia de las mismas).

Agrupamientos rítmicos:



Articulación del texto

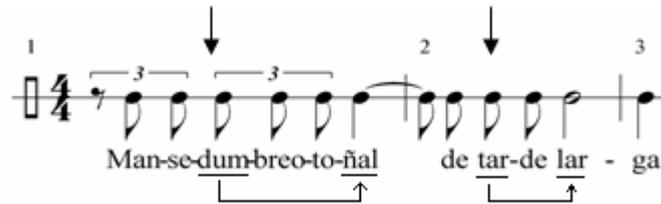
➤ Jerarquías acentuales.

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, ya explicados, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza, los casos son:

b.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

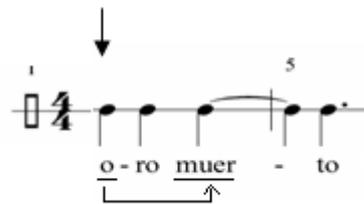
*Melancolía*: c.1

c.2:



d.- Figura de igual duración reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico* que converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra. Esta situación genera ametría.

*Melancolía* c.4-5:



⇒ Este tipo de situaciones, favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de melodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Melancolía*. Los esquemas corresponden a:

I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.

II.- Interrelación entre la música y el texto.

III.- Articulación de la parte de piano.

IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Melancolía*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>82</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Articulación del texto

<sup>82</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- **Melancolía.**

II.-Articulación de la parte vocal:

Man-se-dum-bre-to-ñal de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos, O-ro muer-to del sol queen laho-ja-ras-ca se des-ho-ja - - - Y tu re-cuer-do

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: por cambios de textura. La articulación múltiple que se produce favorece la continuidad del piano.

Voz: por campos tonales { c.1 sol 3 mi 4 mi 5 Mi 6 Mi 7 8 9 Mi 11 }

Piano: Por campos tonales { la dórico c.1 3 3 mi 6 7 sol# 7 re# 10 sol# 10 la 10 mi 13 }

Piano: por textura { m.d. c.1 7 8 9 13 . m.i. c.1 5 5 7 8 9 13 }

IV.- Textura: polifónica monorítmica. La articulación múltiple se produce entre las articulaciones del piano por el ritmo, de la línea melódica, del texto, la que resulta en función de los centros tonales con la superposición de planos armónicos sobre acordes pedales.

**Texto:**

Mansedumbre otoñal de tarde larga sobre los álamos  
Oro muerto del sol que en la hojarasca se deshoja  
Y tu recuerdo

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tus cuatro romanzas*” escrito por Leopoldo Lugones, presenta en cuatro estrofas, la descripción de las estaciones del año y una relación amorosa. El poeta hace una segmentación y varía el orden de las estaciones: otoño, invierno // verano y primavera. Honorio Siccardi escribe una pieza con cada una de las estrofas referida a cada estación.

**Melancolía:** estrofa compuesta por tres versos de rima irregular, los dos primeros de arte mayor (16 y 15 sílabas), el tercero de arte menor (5 sílabas); este último verso más corto que el resto, aparece en las tres primeras piezas, a la manera de un verso de “pie quebrado”, propicio para la reflexión por el silencio obligado que provoca; no posee rima. Contiene una personificación en el comienzo: *mansedumbre otoñal* (...), luego una metáfora impregnada de imágenes puramente visuales: *tarde larga* (...), *oro muerto* (...) y lo asocia al último verso, al *recuerdo* de su amada. Todo relacionado con el título.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Melancolía*, se observa que en la 1º u.f., el sistema organizativo de alturas y duraciones nos presenta una línea melódica basada en grados conjuntos y nota repetida; por lo tanto, los únicos dos saltos (4j. y 3m.) que aparecen en el centro de esta u.f. (c.2-3), funcionan melódicamente como factores de variedad, acompañan palabras semánticamente significativas: *la tarde larga* y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto.

Adagio

1°

Man-se - dum-bre-o-to - ñal de tar-de lar - ga so-bre los á - la-mos

✓ **II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.**

En *Melancolía*, el *punto climax* de la línea vocal se da en la palabra *hojarasca*, con la nota sol#5 (c.7), la cual coincide con las notas climax del piano, tanto en la m.d. como en la m.i.. En este punto se produce el máximo ámbito de alturas utilizado en el instrumento (sol#6 – sol#2). Este hecho está reforzado por el acento métrico y agógico. La palabra *hojarasca*, que acompaña a la nota climax, remarca a modo de anticipo y presagio la situación de despojo y olvido implícita en la u.f. final: *Y tu recuerdo*, construida con la repetición insistente del mismo sol#, pero una octava más grave: sol#4, que desciende por grados conjuntos a fa#4, para concluir.

➤ **III.-Interrelaciones entre polarización y texto.**

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Melancolía*, la relación de polarizaciones por presencia de la línea vocal con el texto es: re (c.2): larga; mi (c.4-5): oro-sol; sol# (c.7): hojarasca, sol# (c.9-10): y tu recuerdo. Los sustantivos son: *oro*, *sol*, *hojarasca*, *recuerdo* y el adjetivo es: *larga*.

Las polarizaciones del piano están dadas sobre: la y mi (su dominante) en c.1-6; sol#, re# (su dominante) y sol#, en c.7-10 y la y mi, en c.10-13. La y mi inician y cierran la obra, generando una simetría bilateral con el sol# en el centro. Entre la línea vocal y el piano se presenta una superposición de polarizaciones, y las sucesivas tónicas remarcan significativamente el sentido de las palabras que acompañan. En la línea vocal, comienza con re / *larga*: se refiere a una tarde de otoño, impregnada de colores propios de la estación. Llega así a una polarización en común entre la voz y



esta situación acentual está reforzada por la reiteración de la nota si<sup>4</sup>, o sea que la parte de desinencia está reiterando y reforzando la nota sobre la cual se dio el acento. El único intervalo de 4<sup>a</sup> justa está integrado por el texto y refuerza con su dirección la acentuación de la palabra: *larga*.

Man-se - dum-bre-o-to - ñal de tar-de lar - ga so - bre los á - la - mos

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4<sup>a</sup>.justa descendente.

Los factores señalados producen una asociación por semejanza entre las tres microunidades, porque obedecen al mismo principio constructivo dentro de la estructura mayor, y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica.

O - ro muer - to del sol queen laho - ja - ras - ca se des-ho-ja - - - Y tu re - cuer - do

En las u.f. que van del c.4 a 11, hay recurrencia de los factores explicados, que por su repetición y ubicación estratégica complementan y refuerzan su función integradora en relación a la interválica y la situación acentual del texto en el total de la obra.

#### ✓ IV.b.- *Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.*

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

En *Melancolía* y en cuanto a los acentos rítmicos en la 1<sup>o</sup> u.f., hay 3 de ellos que se encuentran en: *otoñal*, *larga*, *álamo* y en la 2<sup>o</sup> u.f. hay 4 acentos: *muerto*, *sol*, *hojarasca*, *deshoja*. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *otoñal*, *muerto*, *sol*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *larga*, *álamo*, *hojarasca*; y *deshoja*.

De un total de 7 acentos: se tienen tres en síncopa, uno que coincide con acento métrico y tres con acento sobre comienzo de tiempo. Podemos decir que trabaja con una métrica perceptible que alterna con una tendencia a la ametría.

Man-se - dum-bre-o-to - ñal\_\_\_ de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos O-ro muer - to del sol\_\_\_ queen laho-ja - ras - ca se des-ho-ja - -

En la 3era. macrounidad formal (c.9-11), se produce una articulación de la música, sobre un texto continuo: *Y tu recuerdo*. Esta situación se da porque los acentos rítmicos están predominando por sobre los acentos del texto:

3º

- Y tu re - cuer - do\_\_\_

Hay un acento métrico sobre el monosílabo *Y* (conjunción que tiene un rol subsidiario en el discurso), luego aparece *Tu*, acentuado agógicamente (es un adjetivo posesivo importante por su función, al anteceder a *recuerdo*). El sustantivo: *recuerdo*, cobra más importancia y jerarquía desde el punto de vista del significado, al ser el tema central del poema y por tener el acento métrico y principal en la línea melódica. El texto se articula en dos unidades: *y tu – recuerdo*, obedeciendo a los principios gestálticos, que generan dos agrupamientos de duraciones.

El compositor, a *Y* le da una importancia métrica, que enfatiza por la coincidencia con el ataque del piano; luego jerarquiza *tu*, no métrica sino agógicamente; y por último, *re-cuerdo* también posee importancia por su acento métrico. Pero donde se da la contradicción en relación a la importancia acentual del texto y la importancia acentual de la música es en *Y tu*. Por lo tanto, se puede decir que el compositor, a través de la música, está produciendo una situación articulatoria mediante la cual contradice las tendencias articulatorias del texto, las cuales responden y están relacionadas a la sintaxis y al significado del mismo. Los acentos musicales predominan por sobre los acentos del texto: *Y tu* queda segregado desde un punto de vista semántico, interrumpiéndose la unidad de significado. No ocurre así, con lo que sigue: *recuerdo*. Es un caso en que se fuerza al texto a articularse en dos partes mediante el acento agógico que se da en el segundo sol#4 del c.9; además, este

acento agógico cae sobre un tiempo débil. En cambio en re-cuerdo hay coincidencia métrica y acentual.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, ya explicados, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

b.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás), y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto en el final de una microunidad formal.

Melancolía: c.1: c.2:

d.- Figura de igual duración reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra. Esta situación genera ametría.

Melancolía c.4-5:

⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica en obras donde las figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación métrica en el 1er. tiempo o en parte de tiempo del compás y sílaba acentuada de la palabra convergen

hacia el acento rítmico y del texto en el final de una microunidad formal o u.f.i.. El último caso d.- está relacionado con la formación y percepción de la ametría.

⇒ Las palabras involucradas, cobran importancia por las interrelaciones entre los acentos rítmico, métrico y del texto y su significado en el mismo. Por lo tanto, se señala que la música está en función del texto y es éste el factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ **V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.**

▪ **V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas**

Aplicando el *principio gestáltico de semejanza sobre la interválica*, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos.

En *Melancolía*, se presenta, en c.1-2, el primer agrupamiento de alturas: fa# a re, caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos, al igual que en c.3, desde fa# a si, formando el segundo agrupamiento de alturas:

1º agrupamiento de alturas                      2º agrupamiento

Man-se-dum-bre-o-to-ñal    de tar-de lar - ga so-bre los á-la-mos

Por lo tanto el la, del c.3, tiende a no asociarse con el fa# que sigue (porque todo lo que sigue son grados conjuntos) y tampoco con el re anterior (porque la distancia es mayor). Como consecuencia, el la, primer sonido del c.3, tiende a segregarse, y es *el texto el factor integrador*, que lo integra al primer agrupamiento

de alturas. Este caso constituye una particularidad en cuanto a la segregación de una altura, que logra *integrarse a través del sentido del texto*.

▪ **V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.***

De manera semejante a lo que se trató respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamientos de las alturas, lo mismo se aplica en el dominio de lo *rítmico* a partir de los *principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad*, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre agrupamientos. Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera macrounidad formal de *Melancolía*:

1º agrupamiento rítmico      2º agrupamiento

Manse-dum-breotoñal de tarde lar- ga so-bre los ála-mos.

La primera negra, del c.3, está integrada a la unidad rítmica anterior por el texto, específicamente por el final del verso, en la última sílaba de la palabra *larga*. En este caso el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

✓ *Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.*

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso: en la parte

intermedia de las mismas), están integrados por el texto y *remarcan sílabas* de palabras, cuyo sentido las hace significativas, en el total de la canción.

Melancolía: de 3 u.f.: I<sup>83</sup>. // I. // -. //

El texto es: tarde larga; oro muerto del sol.

Agrupamientos rítmicos:

Articulación del texto

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora entre música y texto.**

A modo de ejemplo, se presenta el análisis articulatorio en la parte musical de la voz y el texto, determinando el modo articulatorio que se produce en la primera macrounidad formal y u.f.i. de *Melancolía*.

En la primera macrounidad formal se da una coincidencia en cuanto a la interrelación articulatoria entre la música y el texto. De c.1 a 4 se presenta una u.f. cuya articulación está dada - en la música- por separación, y lo mismo sucede en el texto respecto de la significación de la frase. En cambio, en las u.f.i. hay coincidencia y no coincidencia entre la interrelación de música y texto.

Tendencia articuladora de la música

Tendencia articuladora del texto X

<sup>83</sup> Parte intermedia: I.

La primera u.f.i.(c.1-2) presenta coincidencia articuladora en cuanto a la interrelación entre música y texto. En cambio, entre la segunda y tercera u.f.i., la línea vocal tiende a articularse entre los compases 2 y 3, porque se genera una segmentación dada por la duración más larga (  $\underline{\text{J}}$  , en el sonido más agudo (re), y favorecido por el factor acentual de la palabra (*lar-ga*). En cambio el texto continúa hasta el c.3 (  $\underline{\text{J}}$  ): *de tarde larga*. Esta no-coincidencia, en los c.2-3, es la resultante del proceso de elisión entre los dos aspectos: música y texto. O sea que en el c.2, donde la música tiende a articularse, el texto tiene continuidad; en tanto que en el c. 3, hay un punto de articulación o de inflexión del texto y, por el contrario, la música no presenta ningún proceso articulador. Esta elisión es un modo de articulación entre u.f. - tanto en la música como en el texto- que por presentar elementos en común confiere continuidad al discurso, sea musical o literario. La elisión entre los dos aspectos favorece la continuidad de la u.f..

Se presenta a continuación el esquema completo de *Melancolía*, para mostrar las coincidencias y no-coincidencias articuladoras en la interrelación entre música y texto, y avalar lo expresado en párrafos anteriores.

Música	X	X	X
--------	---	---	---

Manse-dum-bre-to-nial de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos O-ro muer-to del sol-queen laho-ja-ras-ca se des-hoja - - Y tu re-cuer-do

Texto	X	X	
-------	---	---	--

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora en las macrounidades formales.**

- Coincidencia articuladora en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.

En el esquema completo de *Melancolía* se muestran las coincidencias articuladoras a nivel de macrounidades formales generadas por separación. Las tres u.f. se ubican de la siguiente manera: 1º u.f.: c.1-4, 2º u.f.: c.4-8 y 3º u.f.: c.9-11.

Música

Manse-dum-bre-to-nial de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos O-ro muer-to del sol-queen laho-ja-ras-ca se des-hoja- Y tu re-cuer-do

Texto

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las u.f.i.**

En el esquema de esta pieza se marcan las coincidencias articulatorias a nivel u.f. y u.f.i., generadas por separación y yuxtaposición, y las no-coincidencias articulatorias en las u.f.i., generadas por elisión y por línea vocal articulada con texto continuo.

Manse-dum-bre-to-nial de tar-de lar-ga so-bre los á-la-mos O-ro muer-to del sol-queen laho-ja-ras-ca se des-hoja- Y tu re-cuer-do

Texto

En *Melancolía*, las coincidencias articulatorias de música y de texto definen tres u.f. generadas por separación. En las u.f.i. las coincidencias articulatorias se ubican en: 1º u.f.: c.1-2 y 2º u.f.: c.4-6, por yuxtaposición. Las no-coincidencias se dan en: 1º u.f.: c.2-3, en 2º u.f.: c.6-7, por elisión y en 3º u.f.: c.9, por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto la 1º y 2º u.f. comienzan con u.f.i. segmentadas y terminan con no-coincidencia articulatoria, favoreciendo la continuidad en el final de cada u.f.. Este último hecho se presenta en la 3º u.f. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

✓ **V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f..** (ver capítulo IV)

## “Tus cuatro romanzas” (1929)

### *Desolación*

#### *Alturas:*

##### ❖ *En sucesión:*

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

En las tres macrounidades formales de *Desolación*, el diseño de la línea melódica diatónica tiende a una homogeneidad interválica, presentando características similares a *Melancolía*.

Los diseños de la línea vocal se presentan de la siguiente manera: 1° (c.4-6): es ondulante dentro de un ámbito restringido (solb4-reb5), predomina grado conjunto y nota repetida; 2° (c.7-11): es ondulante con la misma interválica y dentro del mismo ámbito (fa4-do5), pero concluye alternando saltos de 4j., 5j. y 4justa con cambios de dirección y 3° (c.12-14): es casi estático, con nota repetida y grado conjunto descendente, que sintetiza la interválica predominante en las u.f. anteriores.

The image shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation is divided into three units: 1° (measures 4-6), 2° (measures 7-11), and 3° (measures 12-14). Unit 1° features a melodic line with a trill (3) and a slur. Unit 2° includes a slur and a trill (3). Unit 3° includes a slur and a trill (3). Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14. Interval markings are shown below the staff: 4j↓, 5j↑, 4j↓, and 3M↓.

Los saltos mencionados funcionan melódicamente como factores de variedad (c.9-11). Los intervalos-nexos entre las u.f. son grado conjunto entre 1° y 2° u.f. (c.6) y 3ra. mayor entre la 3° y 4° u.f. (c.11-12).

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Desolación*, la situación de nota climax se da sobre el sonido do5, c. 10, en la palabra *grande*, y está reforzada por la armonía y nota climax del piano en m.d., en una situación similar a la presentada en *Melancolía*. Este do5, ha sido tomado y dejado por los únicos saltos de la pieza (5justa asc. y 4justa desc.); de esta genera tensión y anticipa la soledad producida por la ausencia de la amada.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. The melody is written on a single staff. Measures 4 through 14 are shown. Measure 10 features a note on 'do' (D5) which is the climactic note. A downward-pointing arrow is placed above this note. The lyrics below the staff are: 'No - che dein vier - no so - llo - za - daen llu - via fue - goi - nú - til en la chi - me - ne - a en laal - co - ba de - ma - sia - do gran - de y tuau - sen - cia'. The word 'do' is underlined in the lyrics.

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

En *Desolación* se da la misma situación que en *Melancolía*. Esta temática es presentada al tratar: Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Organizaciones modales.**

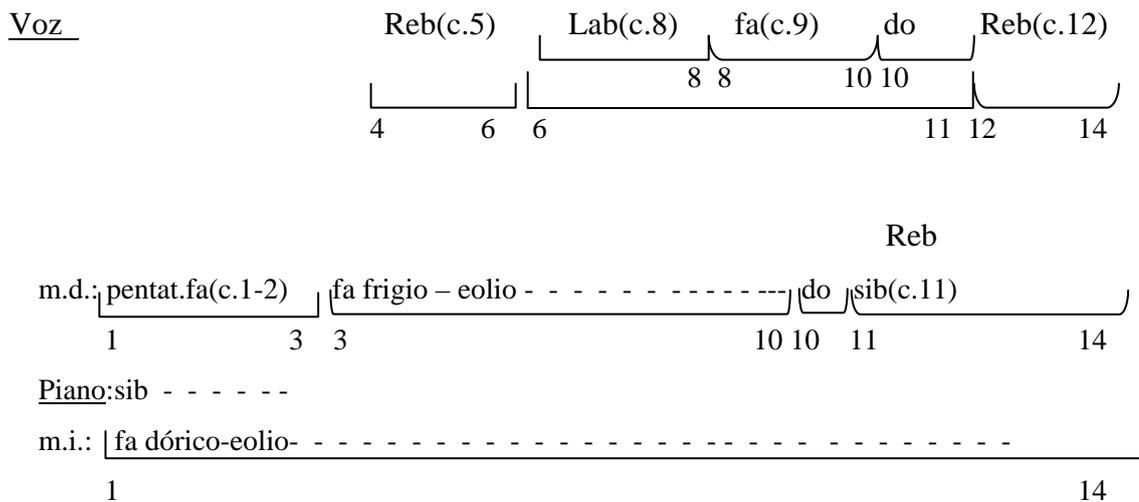
El uso de *modos* es el punto en común con *Melancolía*, *Desolación* y *Esperanza*, del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929).

En *Desolación*, segunda pieza del ciclo, aparece una textura contrapuntística, que presenta escalas tonales y modales y polarización múltiple.

La *polarización* que se da en el bajo del piano es por presencia, sobre *fa* (c.1- 4- 9- 13). Utiliza un modo sobre *fa*, tanto dórico como frigio y eolio. Al analizar individualmente cada línea se encuentra como resultante una doble polarización lineal en las voces del piano, lo cual genera una *polarización múltiple*. En el comienzo, en m.i. del piano, encontramos una bipolarización sobre *fa* dórico (*re*) y sobre *sib*, y luego sigue *fa* eolio (*reb*) en el resto de la pieza. En la m.d., parte media

del piano, en forma sucesiva presenta giros pentatónicos en fa (c.1-2), fa frigio (solb) y fa eolio (sol) (c.3-10), do y simultáneamente sib-Reb(c.11-14).

Las *polarizaciones* fundamentales que se presentan en la *línea vocal* se dan, al comienzo, por 5tas.: Reb(c.5) y Lab(c.8); luego sobre fa(c.9) como polarización central y en común entre la voz y el piano, y do como su dominante (c.10-11); y por último Reb (c.12-14). Todas las polarizaciones son trabajadas por presencia.



La línea vocal sola presenta un importante grado de independencia con respecto al piano, pero sin embargo se integra al total desde un punto de vista textural. Esta situación está reforzada por la semejanza rítmica y la utilización de un mismo ámbito registral para la voz y el piano.

⇒ En síntesis, Siccardi utiliza en forma conjunta escalas y modos (en este caso con una textura contrapuntística), y son tratados desde el punto de vista de la polarización por presencia y polarización múltiple, que lo ayudan a alejarse de la armonía tonal –funcional. En varias de sus obras se da esta mixtura entre lo tonal y modal.

*Alturas:*

❖ *En simultaneidad:*

➤ **Polarizaciones**

✓ **Principio de bipolarización.**

De acuerdo a los tipos de interrelaciones entre los puntos de polarización y a la integración o independencia de los planos armónicos se da una polarización principal y otra secundaria entre voz y piano. La línea vocal puede crear una polarización secundaria subordinada a la principal del piano o viceversa. Esta situación favorece la bipolarización.

En *Desolación*, segunda pieza del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), por su textura contrapuntística, se demuestra el caso antes mencionado.

La polarización por presencia en fa (c.1- 4 -9- 13) se da en el bajo del piano, utilizando un modo sobre fa, tanto dórico como frigio y eolio. Desde el c.1 la línea del piano presenta un principio de bipolarización entre fa dórico y sib, en forma simultánea. En c.1 a 3, en la m.d. del piano se presenta una línea pentafónica en fa, luego un eolio sobre fa. Luego, en m.d. y m.i., con el sonido sol bemol y sol trabaja entre un frigio y un eolio sobre fa (c.4 a 8); en estos momentos *la línea vocal* está polarizando sobre Reb y Lab. Recién en el c.9 se escucha una polarización en común entre la línea vocal y el piano, con fa como tónica, y en c.10 aparece el do, como su dominante. Desde el final del c.11 a 14, en la m.i. el piano continúa y concluye en frigio sobre fa; en la m.d. hay un doble juego simultáneo de sib y Reb, mientras la voz trabaja en Reb. Fa es el punto de polarización.

Por otra parte, en la voz, el reb queda tenido en c.12, transformándose en *una tónica subsidiaria por presencia*, al forma parte del acorde final.

Al aplicar este análisis, línea por línea, se da una doble polarización lineal en las voces del piano, generando una *polarización múltiple*.

Las polarizaciones fundamentales que se presentan en la línea vocal son trabajadas por presencia (ver esquema en página157).

La línea vocal sola no es dependiente del piano, pero crea *polarizaciones secundarias subordinadas* a las dos líneas principales del mismo, ya que cuando se tocan juntos, la voz se asimila al piano desde un punto de vista modal. También podemos agregar que, la línea melódica está relacionada con el piano debido a la textura contrapuntística entre las voces. Esa línea melódica se integra por su rítmica, semejante a la del piano, y por estar en un mismo ámbito registral.

El compositor ha empleado una polarización constante o principal, derivada de la jerarquización del piano, y otras secundarias, derivadas de la integración o independencia con el piano de la voz.

### ***Ritmo:***

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.
  
- **Tipos de campos rítmicos.**

#### ✓ **Pulso y metro.**

En *Desolación*, predomina una *ametría*, derivada de la no coincidencia entre acentos rítmicos (acentos agógicos) y acentos métricos, en los comienzos y finales de 1º y 2º u. f. (c.4 /c.5-6; y c.6 /c.9-11) y el final de la 3º u.f. (c.12-13). En el piano, desde el punto de vista textural (polifónica contrapuntística), se encuentran situaciones semejantes a las descritas en la línea melódica.

⇒ El análisis de esta piezas nos lleva a determinar que Siccardi, en el año 1929, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría.

#### ➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto, podemos decir que es un factor recurrente en las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

*Desolación*: c.12 a 14.

- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de *rasgo característico*, desde el punto de vista *situacional*, se ubica en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en el comienzo y en el final de las mismas):

Agrupamientos rítmicos.

Articulación del texto

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, ya explicados, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

a.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Desolación*: c.6- 8

c.8-11:

⇒ Este tipo de situaciones favorece la percepción de la métrica en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Desolación*.

Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas,
- II.- Interrelación entre la música y el texto,
- III.- Articulación de la parte de piano
- IV.-Textura predominante

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

II.- *Desolación*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>84</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

No - che-dein-vier - no so - llo - za - daen llu - via fue - goi - nú - til en la chi-me - ne - a en laal - co - ba de-ma-sia - do gran - de y tuausen - cia

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

No - che dein-vier - no so - llo - za - daen llu - via fue - goi - nú - til en la chi-me - ne - a en laal - co - ba de-ma-sia - do gran - de y tuau-sen - cia

Articulación del texto

<sup>84</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

II.- *Desolación*.

II.-Articulación de la parte vocal:

Musical score for the vocal part of 'Desolación'. The score is in 3/4 time and consists of 14 measures. The lyrics are: "No - che dein vier - no so - llo - za - daen llu - via fue - goi - nú - til en la chi - me - ne - a en laal - co - ba de - ma - sia - do gran - de y tuau - sen - cia". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz: por campos tonales {

Reb(c.5) Lab(c.8) fa(c.9) do Reb(c.12)

4 6 6 8 8 10 10 11 12 14

Piano: m.d.: { pentat.f.a(c.1-2) fa frigio - eolio - - - - - do sib(c.11) Reb

1 3 3 10 10 11 14

por campos sib - - - - -

tonales y m.i.: { fa dórico-eolio- - - - -

modales 1 14

IV.- Textura: polifónica polirítmica (contrapuntística). Articulación múltiple.

**Texto:**

Noche de invierno sollozada en lluvia  
fuego inútil en la chimenea  
en la alcoba demasiado grande  
Y tu ausencia

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tus cuatro romanzas*” escrito por Leopoldo Lugones, presenta en cuatro estrofas, la descripción de las estaciones del año y una relación amorosa. El poeta hace una segmentación y varía el orden de las estaciones: otoño, invierno // verano y primavera.

*Desolación*: es una estrofa de cuatro versos, de rima irregular; los tres primeros de arte mayor (10 y 11 sílabas) y el cuarto breve a la manera de un verso de “pie quebrado”, propicio para la reflexión por el silencio obligado que provoca. El contenido del poema, referido al invierno, es descriptivo. Las metáforas se dan en el sollozo de la noche y la imagen táctil del frío en la lluvia: *noche de invierno sollozada en lluvia*; entre su persona en soledad y el hogar: *fuego inútil(...),(...)* *alcoba demasiado grande*, y ella que no está: *Y tu ausencia*.

➤ **II.-Interrelación entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Interrelación entre repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Desolación*, la línea vocal presenta en forma predominante grados conjuntos y nota repetida y los únicos saltos que aparecen están en la 2º u.f. (c.7-11), ellos son de 4j., 5j. y 4justa con cambios de dirección. Estos intervalos funcionan melódicamente como factores de variedad, acompañan palabras semánticamente significativas: *demasiado grande*, y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto (c.9-11).

Andante moderato: 2º u.f.

fue-goi - nú-til en la chi-me - ne - a en laal - co - ba de - ma - sia - do gran - de

✓ **II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.**

En *Desolación*, la situación de nota climax se da sobre el sonido do5, c. 10, en la palabra *grande*, reforzada por la armonía y nota climax del piano en m.d. (situación similar a la presentada en la obra anterior). Este do5 ha sido tomado y dejado por los únicos saltos de la obra (5justa asc. y 4justa desc.); de esta manera parece anticipar la soledad producida por la ausencia de la amada.

➤ **III.-Interrelación entre polarización y texto.**

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Desolación*, hay una relación de polarizaciones de la línea vocal con el texto: reb (c.5): *lluvia*; lab (c.8): *chimenea*; fa (c.9): *alcoba*; do (dominante de fa – c.10): *grande*; reb (c.12): *ausencia*. Los sustantivos son: *lluvia*, *chimenea*, *alcoba*, *ausencia*; y el adjetivo es: *grande*.

La polarización del piano es sobre fa, que permanece en la totalidad de la pieza. En cambio, en la línea vocal se presenta una sucesión de polarizaciones cuyas tónicas remarcan significativamente el sentido de las palabras que sostienen. Comienza con reb / *lluvia*: naturaleza viva, está afuera; lab / *chimenea*: elemento de la casa que permite la comunicación entre lo externo e interno, direccional; fa (polarización en común: voz y piano) / *alcoba*: lugar físico, contenedor, es ÉL; do / *grande*: dominante de fa - único adjetivo acompañado por el adverbio *demasiado*, y también por los únicos saltos interválicos de la línea vocal que enfatizan su situación de soledad; reb / *ausencia*: remarca en el plano emocional la separación y dualidad entre

Él y ella; se vuelve a la superposición de polarizaciones, con valores largos en lo duracional, grados conjuntos y nota repetida en lo interválico, denotando quietud. Él está siempre (fa) y es la base que sostiene todo (en el piano). En cambio, la naturaleza (reb), la relación y comunicación entre lo externo e interno (lab), el momento de compartir el tiempo y el espacio (fa) y ella que ya no está (reb), marcan una separación (en la línea vocal).

Es de destacar que hay un principio de choque y de separación entre la parte vocal y la parte de piano, derivada de la bipolarización entre ambos; esta situación está relacionada con el sentido del texto. El compositor emplea una polarización principal y otras secundarias, todas derivadas de la jerarquización de la polarización en el piano y la integración o independencia del plano de la voz.

#### ➤ **IV.-Interrelación entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

##### ✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Desolación*, tomamos como ejemplo la 1º y 2º macrounidad formal de la voz, donde se encuentran: 1.- nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto, sobre el comienzo de las u.f. del mismo: noche, sollozada, fuego, inútil, alcoba, ausencia; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax, que luego descienden, y nota climax que coincide con la sílaba acentuada del texto: lluvia, demasiado; 3.- línea melódica construida por grados conjuntos, interrumpida por los únicos saltos interválicos de 4ª justa descendente, los cuales generan tensión. Además, los saltos interválicos acompañan a las siguientes palabras: demasiado y grande; por lo tanto, responden al sentido del texto y refuerzan con su dirección la acentuación de las sílabas de las palabras involucradas.



✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y el texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, ya explicados, se estudian agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

a.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación métrica (primer tiempo del compás), y *sílabas acentuadas de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Desolación* c.6- 8

c.8-11:

⇒ Este tipo de situación favorece la percepción de la métrica y ametría en las obras. El texto se ve favorecido por la interrelación entre acento rítmico, métrico y del texto, y se determina *como factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales*, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelación entre música y texto.**

✓ **V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.**

▪ **V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas**

Aplicando el *principio gestáltico de semejanza sobre la interválica*, se encuentran agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos.

*Desolación: c.9 a 11:*

1º agrupamiento de alturas

2º agrupamiento

en laal - co-ba de-ma-sia - do gran - de y tuau-sen - cia

Este caso constituye una particularidad en cuanto a la segregación de alturas, que logran integrarse a través del sentido del texto al 1º agrupamiento de alturas, El texto se comporta como *factor integrador*.

▪ **V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones***

De manera semejante a lo que se trató respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamiento de alturas, también se aplican los *principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad* en el dominio de lo *rítmico*, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre diversos agrupamientos.

La *duración aislada*, aparece en varias obras, transformándose en un factor unificador entre las mismas, y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

*Desolación: c.12 a 14.*

y tuausen - cia

- ✓ *Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.*

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en el comienzo y final de las mismas). Esta duración aislada está asimilada a la estructura total de la pieza por el sentido del texto. Además, *remarca sílaba* de palabras cuyo sentido las hace significativas, en el total de la canción.

Desolación: de 3 u.f.: C<sup>85</sup>.-F. // C.-F. // C. //

El texto es: *no*che de (...) en *lluvia*; *fue*go inútil en (...) demasiado *gran*de; *Y* tu ausencia.

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.**

En *Desolación*, encontramos tres macrounidades formales, articuladas por separación en c.6 y 11.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no coincidencia articulatoria en las u.f.i.**

En el esquema de esta pieza se marcan las coincidencias articulatorias a nivel u.f. y u.f.i., generadas por separación y yuxtaposición, y las no-coincidencias articulatorias en las u.f.i. generadas por elisión y por línea vocal articulada con texto continuo.

Música X X X

Texto X

<sup>85</sup> .-Comienzo: C; final: F

En *Desolación*, las coincidencias articulatorias entre música y texto definen tres u.f. generadas por separación. En las u.f.i. la coincidencia articulatoria se ubica en: 2º u.f. en c.8 por yuxtaposición, y las no coincidencias se dan en: 1º u.f.: c.4-5 por elisión, en 2º u.f.: c.10 y en 3º u.f. en c.12 por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto en las tres u.f. predominan las no coincidencias articulatorias, dándole continuidad a cada una de la u.f.. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

✓ *V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f..(ver Capítulo IV).*

“Tus cuatro romanzas” (1929)

*Esperanza*

**Alturas:**

❖ **En sucesión:**

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

En las tres macrounidades formales de *Esperanza*, en la línea melódica diatónica, predomina un diseño homogéneo interválicamente.

Los diseños de la línea vocal se presentan de la siguiente manera: 1° (c.6-8) es casi estático, con un ámbito de do5-fa5; 2° (c.8-12) es ondulante, marca una dirección ascendente con grados conjuntos y luego una dirección descendente con saltos de 4j. y 4justa, al final combina en forma alternada: nota repetida, grados conjuntos y saltos de 5j., 3M. y 4j., generando un diseño heterogéneo, amplía su ámbito (fa4-sol5) y logra llegar a la nota climax con la mayor duración (c.11- sol5-); y 3° (c.12-13) si bien es direccional ascendente, por el hecho de trabajar con nota repetida, grados conjuntos y volver al ámbito del comienzo de la obra: do5-fa5, se puede decir que presenta un diseño homogéneo (sintetiza la interválica predominante en las otras u.f.: en c.7-8 y 8-9).

The image displays three melodic units from the song 'Esperanza' on a single staff in 3/4 time. The first unit (1°) covers measures 6-8, showing a mostly static line with intervallic annotations: 3M↓. The second unit (2°) covers measures 8-12, showing an undulating line with various intervallic annotations: 3M↓, 4J↓, 4J↓, 2M↓, 5J↑, 3M↓, 4J↓, 4J↓, 3m↑, 3M↑, and 4J↓. The third unit (3°) covers measures 12-13, showing an ascending line with intervallic annotations: 4J↓.

En el comienzo de la 2º u.f., los saltos de 4tas.justas funcionan melódicamente como factores de variedad (c.9), en cambio a partir del c.10 hay predominancia de saltos y cambios continuos de dirección, que generan, en ese momento, una línea heterogénea; al entrar en la 3º u.f. (c.12-13) se retoma la interválica y el ámbito del principio. Los intervalos –nexos entre las u.f. marcan una clara separación: entre la 1º y 2º (c. 8) con 3Mayor y entre la 2º y 3º (c.11-12) con 4justa.

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Esperanza*, la nota climax se da en la 2da. macrounidad formal, c.11, sobre la nota sol5, en la palabra cosas, la cual coincide con el acento métrico, el sonido más agudo de los diseños escalísticos en la m.d., y agógicamente con la figura más larga de la pieza, hasta el momento. Esta situación genera tensión, que se resuelve en el sonido fa5 al concluir la u.f.. Además, este fa5 anticipa el final de la línea vocal, en c.12-13, con la repetición de ese sonido que, agógicamente remarcadas, sostienen las dos últimas sílabas del texto: *Y tu mirada*.

The image shows a musical score in 3/4 time, divided into three units of form (u.f.).

- 1º u.f. (measures 6-8):** Labeled '1º' above measure 6. It contains the lyrics 'Pro-fun - doa-zul... del cie-lo de ve-ra - no'. Measure 8 has a fermata over the note 'no'.
- 2º u.f. (measures 9-11):** Labeled '2º' above measure 9. It contains the lyrics 'in-men-si - dad del mar en cal - ma'. Measure 11 has a fermata over the note 'sas'.
- 3º u.f. (measures 12-13):** Labeled '3º' above measure 12. It contains the lyrics 'De-li-cia... de la vi-day de las co - sas y tu mi-ra - da...'. Measure 13 has a fermata over the note 'da'.

A downward-pointing arrow (▼) is placed above measure 11, indicating the climax note (sol5) on the word 'sas'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fermatas.

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

Esta temática es presentada al tratar: Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Organizaciones modales.**

El uso de *modos* es el punto en común con *Melancolía*, *Desolación* y *Esperanza*, del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929).

En *Esperanza*, de acuerdo al movimiento del bajo en el piano se puede determinar que esta pieza está en fa. El piano comienza en Fa lidio (c.1-3); sigue en la eolio (c.4-8), y continúa en fa eolio (c.8-18). Del c.1 a 3, el Fa lidio se presenta sobre pedal de Fa, y en parte media (en negras) hay tríadas cuya interválica está basada en 3m+tono. En el c.4, el la eolio se ve modificado con una pentafonía sobre la y en c.6 vuelve a la eolio hasta el c. 8. En el 3er. tiempo de c.8 aparece la polarización sobre fa eolio, en c.10 sobre do: su dominante y luego a fa. En c.12 hay polimodalidad simultánea entre la voz y el piano: fa lidio, pentafonía sobre fa y fa eolio, y en c.13 a 18 queda en fa eolio. El fa es un factor integrador.

La línea melódica es independiente del piano, con puntos de polarización en común con el mismo. La 1º u.f. de la voz comienza en c.6, llega a su nota climax en fa4 y luego desciende a mi; en la 2º u.f., c.8 polariza en fa y luego va a do, su nota climax es sol, para descender a fa; en la 3º u.f., c.12 – 13, por giro melódico direccional va de do a fa, unificando simultáneamente la polarización sobre fa, entre voz y piano.

Voz:

fa	fa	fa-do	do-fa
6	8 8	10 10	12 12 13

m.d.:ac.paralelos	la eolio	fa eolio	fa eolio - - - - -
1	3 4	8 8	12 12 18

biamonía      fa pentaf

Piano

m.i.	Fa lidio	la pentaf.	fa eolio	do fa	do Fa lidio	do fa
1	3 4	8 8	10 10	11 12 12	13 14	16 18

Podemos deducir que uno de los puntos de conexión o de integración fundamental es la tónica fa, entre el piano y la voz.

⇒ El ejemplo analizado demuestra lo enunciado en párrafos anteriores: Siccardi utiliza, en forma conjunta, las escalas y modos en el sistema de organización de las alturas simultáneas, con polarización por presencia.

*Alturas:*

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Polarizaciones.**

✓ **Principio de unipolarización.**

En *Esperanza*, tercera pieza del ciclo *Tus cuatro romanzas* (1929), de acuerdo al movimiento del bajo del piano se puede determinar que la pieza está en fa. El piano comienza en Fa lidio (c.1-3); sigue en la eolio (c.4-8); y continúa en fa eolio (c.8-18).

Del c.1 a 3, el Fa lidio se presenta sobre pedal de Fa y en parte media (en negras) hay tríadas cuya interválica usada está basada en 3m+tono. Este plano intermedio es, en realidad, un plano de armonía desplegada, arpegiada, que en términos triádicos tonales es mim. y rem con 7ma., mientras que en m.d. están las armonías de 5tas. y 8vas. en acordes paralelos, generando una biarmonía en el mismo modo. En el c.4, el la eolio se ve modificado con una pentafonía sobre la, y en c.6 vuelve a la eolio hasta el c. 8. En el 3er. tiempo de c.8 aparece la polarización sobre fa eolio, en c.10 va a do su dominante y luego a fa. En c.12 hay polimodalidad simultánea entre fa lidio, pentafonía sobre fa y fa eolio, y en c.13 a 18 queda fa eolio. El fa es un factor integrador.

La línea melódica es independiente del piano, con puntos de polarización en común con el mismo. La 1º u.f. de la voz comienza en c.6, llega a su nota climax en fa<sub>4</sub> y luego desciende a mi; en la 2º u.f. (c.8), polariza en fa y luego va a do, su nota climax es sol, y desciende a fa; en la 3º u.f. (c.12–13), por giro

melódico direccional va de do a fa. En simultaneidad, el piano y la voz polarizan en fa. (ver esquema de página 174).

El punto de conexión o de integración fundamental es la tónica fa, entre el piano y la voz. Pero la articulación –entre ellos- es distinta, ya que el primero es totalmente continuo articulándose por cambios texturales y la voz, por el contrario, es discontinua articulándose en pequeñas u.f..

### **Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.
  
- **Tipos de campos rítmicos.**

#### ✓ **Pulso y metro.**

En *Esperanza*, predomina una ametría en la 1º u.f.(c.6-8) y 4º u.f. (c.12-13), y una métrica perceptible en la parte central de la pieza. El piano, acompaña a la línea melódica con una métrica perceptible, salvo en el final de la última u.f., en c.12-13 y en el c.16-17.

⇒ El análisis de estas piezas nos lleva a determinar que Siccardi, en el año 1929, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría.

#### ➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

De manera semejante a lo tratado respecto de la altura en el ítem: principios de agrupamiento de alturas, también se aplica los *principios gestálticos de asociación por semejanza y por proximidad* en el dominio de lo rítmico, encontrando grupos de duraciones asociadas, mientras que otras quedan en una situación particular de aislamiento o segregación entre agrupamientos.

La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

*Esperanza*: c.6 a 8

6 7 8 ↓

Pro-fun-doa-zul - del cie-lo de ve-ra - no

- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de *rasgo característico*, desde el punto de vista situacional, se ubica en varios lugares importantes en las u.f.(en este caso, en el final de las mismas).

Agrupamientos rítmicos.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Pro-fun-doa-zul del cie-lo de ve-ra - no in-men-si-dad del mar en cal-ma delicia de la vida y de las co - sas y tu mi-ra-da

Articulación del texto.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelación entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presentan el análisis de *Esperanza*.

Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominante.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Esperanza*

I.-Articulación de la música y el texto<sup>86</sup>.

I.a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Pro-fun-doa-zul del cie-lo de ve-ra - no in-men si - dad del mar en cal-ma de-li-cia de la vi-day delas co - sas, y tu mi-ra - da

Articulación del texto

I.b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Pro-fun - doa-zul del cie-lo de ve-ra - no in-men-si - dad del mar en cal - ma De-li-cia de la vi-day de las co - sas y tu mi-ra - da

Articulación del texto

<sup>86</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Esperanza*.

II.-Articulación de la parte vocal:

Pro-fun - doa-zul del cie-lo de ve-ra - no in-men-si - dad del mar en cal - ma De-li-cia\_ de la vi-day de las co - sas y tu mi-ra - da

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz:	}							
Por campos tonales		fa	fa	fa-do	do-fa			
		6	8 8	10 10	12 12	13		
Piano:	}	m.d.:	ac.paralelos	la eolio	fa eolio	fa eolio - - - - -		
Por campos tonales y modales		m.i.:	biarmonía	la pentaf.	fa eolio	do fa	do	Fa lidio
			1 3 4	8 8	10 10	11 12 12	13 14 16	18
Piano:	}							
por textura			c.1	6 6	10 10	12 12	18	

IV.- Textura: polifónica polirítmica. El piano es continuo con cambios texturales mientras que la voz se articula en pequeñas u.f.

**Texto:**

Profundo azul del cielo de verano  
inmensidad del mar en calma  
delicia de la vida y de las cosas  
Y tu mirada

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tus cuatro romanzas*” escrito por Leopoldo Lugones, presenta en cuatro estrofas, la descripción de las estaciones del año y una relación amorosa. El poeta hace una segmentación y varía el orden de las estaciones: otoño, invierno // verano y primavera.

En *Esperanza*, es la estrofa donde el poeta hace la segmentación del orden de las estaciones (del invierno al verano). Presenta la descripción de una naturaleza ideal, con las imágenes del cielo azul, del mar calmo que presagia felicidad; en esta estrofa de cuatro versos que repite, aunque en forma irregular, el esquema anterior, tiene curiosamente rima asonante (calma/mirada) casi como una casualidad. El texto transmite paz y felicidad, condensadas en el sustantivo *delicia*. Su amada está presente a través de un sutil contacto: *Y tu mirada*

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Interrelaciones entre repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Esperanza*, el repertorio de intervalos es el mismo que el de las piezas anteriores, pero la ubicación y la cantidad de los saltos es modificado. Los intervalos de 4ta., 5ta justa y 3ta. están ubicados en la 2da. u.f. en c.9 y en c.10-11. Estos intervalos funcionan melódicamente como factores de variedad y quedan integrados por el sentido del texto. En c.9, 10 y 11, la predominancia de saltos y el continuo cambio de dirección de los mismos, muestran la concordancia entre ellos y

el texto en la descripción del verano: mar en calma, delicia de la vida y de las cosas, acompañando y enfatizando las palabras significativas y el sentido de las mismas. A la vez, este incremento de saltos da una sensación de inestabilidad y movimiento. En la 3º u.f. (c.12-13) se restablece el equilibrio, al emplear nuevamente grados conjuntos y notas repetidas con dirección ascendente (do5-fa5) en: Y tu mirada. Esta situación está apoyada por la presentación y reiteración del giro melódico del c.12-13: do-reb-mib-fa, ya presentado en c.7, pero con mínimas modificaciones: do-re-mi-fa, cuyo texto es cielo de verano y en c.8 lo hace tal cual como en el final: do-reb-mib-fa, acompañando al texto: inmensidad.

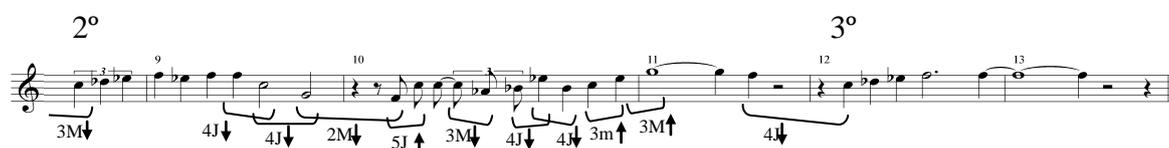
Los intervalos –nexos entre las 1º y 2º, y 2º y 3º u.f. son de 3M y 4Justa respectivamente, marcando una separación.

### Tranquilo

1º



Pro-fun- doa-zul del cie-lo de ve-ra - no



In-men-si-dad del marencal- ma de-li-cia - de la vi-dayde las co - sas. Y tu mi- ra - da.

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.

En *Esperanza*, la nota climax se da en la 3er. macrounidad formal, c.11, sobre la nota sol5, en la palabra cosas, la cual coincide con el acento métrico, el sonido más agudo de los diseños escalísticos en la m.d., y agógicamente con la figura más larga de la obra, hasta el momento. Esta situación genera tensión, que se resuelve en el sonido fa5. Este último sonido (fa5), repetido y con duraciones largas, reaparece sobre las dos últimas sílabas del texto: Y tu mirada, por lo tanto, nos hace pensar que anticipa este final.



➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- *Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.***

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Esperanza*, en la 1º, 2º y 3º macrounidad formal sucede lo mismo que se explicara en la obra anterior: 1.-nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: *profundo*, *azul*, *mirada*; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax: *verano*, *inmensidad*; *vida*, *cosas*, *mirada*; 3.-salto interválico de 4ª justa descendente, que responden al sentido del texto: *calma*.

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Los factores señalados producen una asociación por semejanza entre las tres microunidades, porque obedecen al mismo principio constructivo dentro de la estructura mayor y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica.

✓ **IV.b.- *Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.***

En *Esperanza*, en cuanto a la relación entre los acentos rítmicos y métricos, en la 1º u. f. hay 3 acentos: *profundo*, *azul*, *verano*; en la 2º u. f. hay 2

acentos: *inmensidad* y *cosas* y en la 3º hay 1 acento: *mirada*. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *azul*, y *verano*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *inmensidad*, *cosas*. Con acento sobre comienzo de tiempo que no coinciden con el acento métrico: *profundo* y *mirada*.

De un total de 6 acentos, se tienen cuatro en síncopa; y dos coincidentes con acentos métricos. Podemos decir que predomina una ametría en la 1º(c.6-8) y 3º u.f. (c.12-13), dejando una métrica perceptible en la parte central de la obra y en todos los casos, estos acentos remarcan palabras significativas. Por lo tanto, el texto se ve favorecido por la interrelación entre acento rítmico, métrico y del texto, y se determina *como factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales*, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelación entre música y texto.**

✓ ***V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ ***V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

Aplicando el *principio gestáltico de semejanza sobre la interválica*, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos.

*Esperanza:* c.9:

1º agrupamiento de altura      2º agrup.

□

in-men-si - dad del mar en cal - ma      De-li-cia

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, a bracket labeled '1º agrupamiento de altura' spans the first seven notes (G4 to Bb4). A second bracket labeled '2º agrup.' spans the last three notes (F4 to C4). Below the staff, the lyrics 'in-men-si - dad del mar en cal - ma' are aligned with the first seven notes, and 'De-li-cia' is aligned with the last three notes.

Este caso constituye un caso particular de segregación de altura que pasa a estar integrada al 1º agrupamiento de alturas *través del sentido del texto*, el cual se comporta como *factor integrador*.

### V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.*

La *duración aislada, segregada* aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en diversas obras y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

*Esperanza*: c.6 a 8

- ✓ *Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.*

Este tipo de *rasgo característico*, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en el final de las mismas).

*Esperanza*: de 3 u.f.: F. // F. // -. //

El texto es: ...verano; de la vida y de las cosas.

Agrupamientos rítmicos.

Articulación del texto

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.**

En *Esperanza* encontramos tres macrounidades formales segmentadas por separación en c.8 y 12.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las u.f.i.**

En el esquema de *Esperanza* se marcan las coincidencias articulatorias a nivel u.f. y u.f.i. generadas por separación y yuxtaposición y las no-coincidencias articulatorias entre las u.f.i. y microunidades formales generadas por línea vocal articulada con texto continuo y texto articulado con línea vocal continua. Por lo tanto, en las tres u.f., a nivel u.f.i. y microunidad formal, predominan las no-coincidencias articulatorias dándole continuidad a cada una de las mismas. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

Música X X X

Texto X

✓ **V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f.** (ver Capítulo IV)

*“Tus cuatro romanzas” (1929)*

*Albricias (1ra. versión de 1929) y*

*Albricias (2da. versión de 1954)*

**Alturas:**

❖ En sucesión:

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

*Albricias* (1ra. versión de 1929).

En las macrounidades formales de *Albricias* (1929), comienza con un diseño que tiende hacia la homogeneidad interválica, en una línea melódica diatónica, para luego cambiar hacia la heterogeneidad interválica.

En las dos macrounidades formales que constituyen la pieza, observamos que las unidades formales intermedias (u.f.i.) corresponden a los siguientes compases: en la 1º: c.5-6 y c.6-7, y en la 2º: c.8-9 y c.9-10. Estas u.f.i. responden a una línea melódica que alterna entre lo homogéneo interválicamente, casi estático (por el empleo de nota repetida y grado conjunto), y lo heterogéneo con saltos alternados y continuos (de 3m, 3M y 4j., ascendentes y descendentes), para dar variedad a la línea melódica, ampliar considerablemente el ámbito (fa#4-sol#5) y marcar la direccionalidad hacia la nota climax de la pieza: sol#5, en c.10.

Los intervalos –nexos entre las u.f.i. marcan una continuidad entre ellas en relación a la altura, ya que son grados conjuntos. Entre la 3º y 4º u.f.i. (c.9) el intervalo-nexo es una 4justa, que se integra a la interválica predominante de esta última u.f....

*Albricias* ( 2da. versión de 1954).

Las dos macrounidades formales de *Albricias* (1954) comienzan con un diseño homogéneo interválicamente y una línea melódica diatónica, para luego cambiarse en heterogéneo.

En las dos macrounidades formales, que constituyen la pieza, observamos que las primeras u.f.i. de cada una: c.3-4 y c.7-9, responden a una línea casi estática (por el empleo de nota repetida y grado conjunto), concluyendo la segunda (c.7-9) con saltos alternados de 4j., 3m. y 4j., que constituyen un factor de variedad en la línea vocal. En cambio las u.f.i., que completan las anteriores: c.4 -7 y 9-13, respectivamente, se caracterizan por un diseño heterogéneo debido al uso predominante -tanto alterno como continuo- de saltos interválicos de 4disminuida, 4aumentada, 4justa, 3mayor, 3menor, ascendentes y descendentes, que junto a grados conjuntos y notas repetidas, amplían considerablemente el ámbito (fa#4-sol#5), marcando la direccionalidad hacia la nota climax de la pieza: sol#5, en-c.10-12.

Los intervalos –nexos entre las u.f. marcan una continuidad entre ellas en relación a la altura, ya que son grados conjuntos. Entre la 3º y 4º u.f.i. (c.8-9) el intervalo-nexo es de 3menor, y se integra a la interválica predominante, de esta última u.f..

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

*Albricias* (1ra. versión y 2da. versión).

En *Albricias*, la nota climax de la pieza es sol#5, se ubica en la última u.f., c.10, sobre la palabra *abría*. Por lo expuesto, en el ítem anterior, vemos que esta macrounidad formal es la más inestable interválicamente.

1ra. versión de 1929.

So - bre la lim - pi - dez de la ma - fa - na... la le - tra china deu - na go - lon - drí - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - ra - no En la ven - ta - na que ya na - dica - brí - a...

2da. versión de 1954.

Sobre la limpidez de la ma - fa - na la le - tra china deu - na go - lon - drí - na yu - na flo - ri - da ra - ma de durazo En la ven - ta - na que ya na dica - brí - a...

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

Aplicando el *principio gestáltico de semejanza sobre la interválica*, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos o por el contrario, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en saltos interválicos, donde los grados conjuntos, notas repetidas y saltos se agrupan por *direccionalidad*.

El análisis de *Albricias* (1ra. versión de 1929) es presentado al tratar: Texto como factor integrador en el tratamiento de alturas y duraciones. En *Albricias* (2da. versión de 1954), el agrupamiento de alturas está caracterizado por un repertorio basado en saltos interválicos, donde los grados conjuntos, notas repetidas y saltos se agrupan por direccionalidad.

Las dos macrounidades formales de *Albricias* (1954), comienzan con un diseño homogéneo interválicamente, dentro de una línea melódica diatónica, para luego cambiarse en heterogéneo. En la segunda macrounidad formal de la pieza,

observamos que la primera u.f.i.: c.7-9, presenta una línea casi estática por el empleo de nota repetida y grado conjunto, concluyendo la segunda, c.7-9, con saltos alternados de 4j., 3m. y 4j.. En cambio, la u.f.i. que sigue a la anterior: 9-13, se caracteriza por un diseño heterogéneo, por el uso predominante -alterno y continuo- de diferentes saltos interválicos ascendentes y descendentes, que junto a grados conjuntos y notas repetidas, amplían considerablemente el ámbito (fa#4-sol#5), marcando la direccionalidad hacia la nota climax de la pieza: sol#5, en-c.10-12.

1° 2°:1°u.f.i.:c.7-9 2°u.f.i.:c.9-13

So - bre la lim - pi - dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu na go - lon - dri - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no En la ven - ta - na que ya na - diea - bri - - - a

En *Albricias* (1954), comprobamos que los grados conjuntos, nota repetida y saltos interválicos, de la 2° u.f., tienden a agruparse por direccionalidad. Esta temática es ampliada al tratar: Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.

### **Alturas:**

#### ❖ **En simultaneidad:**

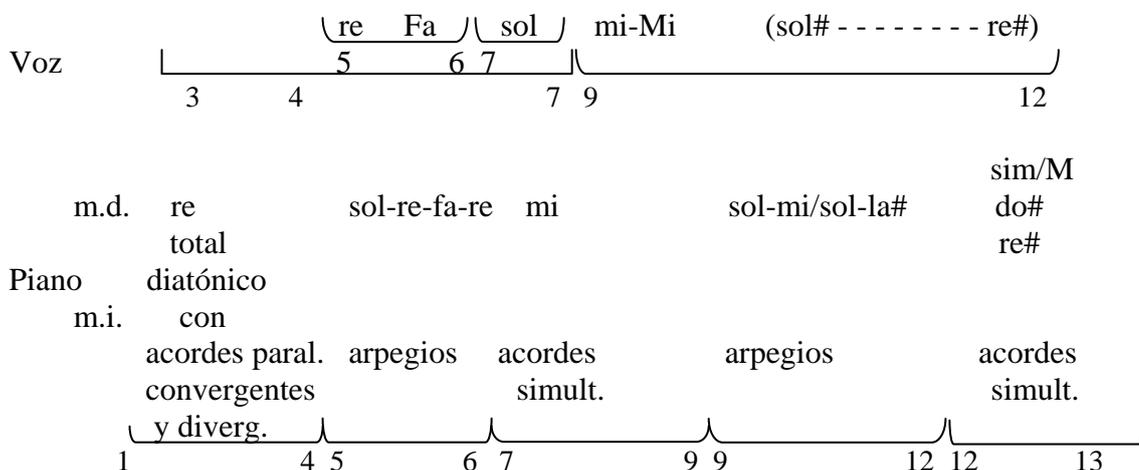
##### ➤ **Ausencia de polarización.**

*Albricias* (2da. versión de 1954).

En *Albricias* (2da. versión de 1954), cuarta pieza del ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929), en el piano, prácticamente no aparecen polarizaciones, y recién al final en c.12, con el re# en el bajo (funcionando como pedal) y en forma simultánea con el re# de la voz, trata de polarizar en Mi. Ese re# con el si de m.d. genera un sim-M, y con el acorde de do# en m.i., generan un doble plano armónico.

En el piano, en c.1 a 4, hay una sucesión de acordes paralelos con 7ma., cuyas fundamentales suben o bajan por 2das.. En c.2 y 4, ambos planos son divergentes, pero cada plano se mueve por grados conjuntos. En c.5-6, al aparecer los arpeggios, en el bajo, se da el movimientos de fundamentales: en c.5 se tiene el acorde sol-sib-re-fa que, en c.6, va a re-fa-la-do (es una 4j descendente); luego fa-la-do-mi (una 3m.ascendente) y vuelve a re-fa-la-do (una 3m.descendente). Estos intervalos de 2daM-m ó 3ram., entre las fundamentales de los acordes, hacen que éstas funcionen como seudo fundamentales de los acordes por 7ma.: sol -re—fa--re. Es importante observar las relaciones de fundamentales de los acordes (de 2das. y 3ras. mayores y menores), demostrando ser una obra diatónica. El c.6 está en fa, y en c.7 va a mi: mi-sol-sib-re (determinando nuevamente una relación de 2da.y permaneciendo mi en c.7-8). En c.9-10, hay simultaneidad entre acordes de 7ma. arpegiados, pero ahora en relación de 3ram.: sol-sib-re-fa# y el otro mi-sol-si-re, o sea sol-mi como fundamentales. En c.11 hay sucesiones por 2aum entre sol-si-re-fa# y la#-do#-mi-sol#, o sea sol-la#. Al final, en c.12-13, se presenta un triple plano armónico entre re# (bajo), do#-mi-sol# (tríada de do#) y si-re-fa# (tríada de si). Si tomamos las tres fundamentales y las colocamos a las menores distancias posibles, nos da si-do#-re# o sea tono- tono. Otra vez, el diatonismo está en el bajo y el cromatismo se crea por los choques de los planos armónicos.

La línea vocal sin el piano, en la 1º u.f. (c.3-4 y c.4-6), tiene tendencia tonal hacia FaM.: en c.5 a rem y en c.6 a FaM, estando acompañada por acordes que tienen repetidamente el fa y el sib. En c.7-8, la voz va hacia sol, en c.9-12, llega a sol# y por último a re#, o sea que trabaja entre mim. y MiM al colocar su 3ra. menor o mayor y su sensible: re#. Nuevamente, hay una relación de segunda entre Fa y Mi (el semitono está implícito).



*Albricias* (2da. versión de 1954) *análisis de la línea melódica*.

El *esquema* que resulta de la línea melódica da por resultado las doce notas del total cromático. La voz contiene el total cromático segmentado: 1er.segmento: c.3-4: si-do-re-mi; el 2do: c.4-6: sib-do#-re-mi-fa-sol; el 3ro: c.7-8: si-re-mi-fa-sol-la; el 4to: c.9-13: si-do#-re#-mi-fa#-sol#(sol) Si bien da el total cromático, la melodía no es cromática, porque cada segmento es diatónico. Se construye cada esquema, a partir de las menores distancias y luego se comparan entre sí. El resultado es el siguiente: 1º: si a mi; 2º: sib a sol; 3º: de si a la; 4º: de si a sol#.

1º:c.3-4      2º:c.5-6      3º:c.7-8      4º:c.9-12      total cromático

5 6 3 7 2 9 5 2 1 1 1 1

Del análisis de los esquemas obtenidos, se determina que hay notas comunes entre los segmentos: 1º: si-do-re-mi; el 2º mantiene con el 1º, el re-mi; el si y el do se desplazan un semitono hacia abajo y hacia arriba, respectivamente, y agrega fa-sol; el 3º es más parecido al 1º, se mantiene si- re-mi; el 3º con el 2º mantiene re-mi-fa-sol (4 notas en común) y agrega el la; y el 4º con el 1º, es el que se diferencia más, sólo mantiene el si y mi. El mi es el único sonido que está en los 4 segmentos y al aparecer el re#, en el último compás, hace evidente la tendencia hacia mi. Estos esquemas nos ayudan analíticamente a rescatar y demostrar ciertas hipótesis, en este caso, en relación a las polarizaciones.

*Análisis en relación a las alturas consignadas en las u.f. de la voz. Se obtiene el total cromático segmentado.*

*Análisis:*

a.- Ámbito: 1º: 4justa; 2º: 6mayor; 3º: 7menor; 4º: 6 mayor.

b.- Conjunto de notas basadas en un grupo de alturas en común.

1.- si-do-re-mi.

2.- do-re-mi. Cromáticas: sib - do#. Agrega fa-sol.

3.- si-re-mi (con el 1º) – re-mi-fa-sol (con el 2º). Cuatro notas en común en 2 segmentos contiguos. Agrega la.

4.- si-mi (con el 1º); do#-mi(con el 2º); si-mi(con el 3º). Cromático: re# – fa# - sol#.

c.-El mi es el único sonido común en los 4 segmentos. Y al parecer el re#, en c.12, hace evidente la tendencia hacia mi.

d.- Número de veces que aparece cada sonido en cada segmento.

1.- si: 1; do: 5; re: 4; mi: 1.

Fa

Fa

2.- sib: 1; do: 1; do#: 2; re: 1; mi: 2; fa: 3; sol: 1.

Imi

3.-si: 1; re: 2; mi: 4; fa: 2; sol: 1; la: 1.

V Mi Mi I Mi mi Mi

4.- si: 2; do#: 1; re#: 2; mi: 2; fa#: 2; sol: 1 sol#: 1

e.- Número de veces que aparece cada sonido en la pieza.

si: 5 do:6 do#:3 re:7 re#:2 mi:9 fa:5 fa#:2 sol:1 sol#:1 la:1 sib: 1

Análisis armónico en función de la presencia de una interválica estructural.

De la comparación de las dos versiones *Albricias* de 1929 y *Albricias* de 1954, verificamos que en la segunda casi no aparecen las polarizaciones encontradas en la primera, produciéndose a un atonalismo diatónico. Resolvemos el análisis armónico en función de la presencia de una interválica estructural en las dos versiones, para encontrar puntos de contacto (o no) entre ambas.

***Albricias.*** (1ra. versión de 1929)

La *interválica estructural* que predomina en toda la pieza es 3m+2M, 4j+5j, 2M+4j, 2M+3m+4j. Se da un trabajo de dobles planos armónicos, que no es bitonal, ni bimodal. En la anacrusa, en m.i., encontramos fa#-mi-do-la, que forma una tríada de 5 dism+7m; en m.d.: sol-fa-re-si, es una dominante con 7m, acorde con 3M., que en sus menores distancias posibles, es re-fa-sol-si, o sea 3m+T+3M, son dos arpeggios simultáneos, que se presentan a distancia de semitono: fa#/sol (otra vez el cromatismo por vía indirecta). En c.1, m.i., si-la-mi-do: la-si-do-mi: T-semitono-3m; y en la m.d., mi-fa#-si: T+4j.. En m.d., sol#-re#-sol#: 5j+4j y en m.i.: do#-fa#-fa#, de cuya integración resulta: do#-re#- fa#-sol#: 2M+3m+2M. Por lo tanto, hay dobles planos que cuando se integran dan por resultado una interválica estructural, constituida por acordes por 4tas..

La interválica tratada aparece en c. 3, 2º tpo., m.i., la-do-mi-sol: pm+7m y en m.d., mi-la-si: 4j+T; en el 3º tpo. m.d., la-do-mi-fa#, que da mi-fa#-la-do:

T+3m+3m, y en m.i.: re-la-mi-si., otro plano armónico que es la-si-re-mi: T+3m+T. Una estructura empieza en mi, y la otra en la, a distancia de 5ta. (inversión de la 4j), de alguna manera siempre estamos en el diatonismo. Son dobles planos armónicos trabajados con la misma interválica estructural.

Los principios de la interválica estructural explicada, en los primeros compases, es aplicada en la totalidad de la pieza. En el análisis completo de la misma se determinan: acordes, interválica estructural, doble plano armónico, acordes tríadas con notas agregadas, choques cromáticos y acordes tríadas que no pertenecen a la interválica explicada (considerados como acordes de ruptura o digresión).

### *Albricias.* (2da. versión de 1954)

En *Albricias* de 1954, determinados acordes favorecen la obtención de la interválica estructural, constituida por la combinación de ciertos intervalos; por ejemplo: un acorde pm+7m da como resultado 3m+tono y uno de 5 dism.+7m, da tono+3m+3m. Desde el comienzo, el piano presenta acordes paralelos al modo de Debussy. En c.1-4, estos acordes con 7ma. se disponen en planos armónicos superpuestos en movimientos paralelos, de cuya integración resultan acordes de 9na., 11na. y 13na (c.1-2), de los cuales se obtiene una estructura interválica predominante.

En m.i., c.1 y 3(son idénticos), en el 1er. acorde: re-fa-la-do (pm+7m) su estructura interválica es de 3m+2M; en el 3er. acorde: si-re-fa-la (5 dism.+ 7m) resulta otra interválica de 2M+3m+3m.. En m.d., el 2do y 3er. acorde, también, responden a la misma interválica. La casi totalidad de los acordes aparecen de esta manera. En c.2 y 4(son idénticos), la sucesión de acordes paralelos se presenta en planos divergentes, formados también por acordes con 7ma., pero con movimiento contrario entre las dos manos. Estos planos divergentes, producen acordes resultantes conteniendo el total diatónico. Veamos, por ejemplo, el c.2: el 1er.acorde es si-re-fa-la/fa-la-do-mi, acorde de 11na.; el 2do acorde es la-do-mi-sol /sol-si-re-fa, acorde de 13na. y el 3er. acorde que es sol-si-re-fa /la-do-mi-sol, ellos nos muestran el total diatónico por suma de 3ras, de ser la-do-mi-sol-si-re-fa nos da *la-si-do-re-mi-fa-sol*. Además, el planteo de sucesiones de simultaneidad de acordes por 7ma. y 9na. se mantiene en toda la obra y es el hecho que le da unidad armónica.

En c.5, aparecen súbitamente los arpeggios sobre acordes con 7ma., los cuales, al estar contruidos de la misma manera, dan por resultado la siguiente interválica estructural: sol-sib-re-fa (pm+7m) y en c.6: re-fa-la-do (pm+7m). En c.7-8 vuelven los acordes simultáneos en m.d., con la interválica estructural de 3m+2M. En la m.i. sucede lo mismo.

Los acordes que responden a la interválica estructural son: el pm +7m. y 5dis.+7m que dan como resultante 2M +3m y de 2M+3m+3m, respectivamente. Los acordes que no forman parte de este tipo de estructura interválica son: por ejemplo, en c.1 m.d. el 1er. acorde: fa-la-do-mi y en m.i. el segundo acorde do-mi-sol-si, por ser acordes PM+7M. Estos acordes funcionan como factores de disgresión y variedad. Caso similar se presenta en c.9 y 10, en m.d., 2da.corchea, con el acorde sol-si-re-fa# al ser PM+7M; y en m.i., el acorde mi-sol-si-re (pm.+7m) integrado al acorde de m.d., nos da: mi-sol-si-re-fa# o sea pm+7m+9M., cuya reducción interválica es 3m+2M+2M+semitono. Por lo tanto, podemos determinar, que de los acordes PM, 7M y 9M va a derivar un intervalo de ruptura a la interválica estructural de 3m+2M que es el semitono.

⇒ Honorio Siccardi utiliza, frecuentemente, la polarización efectivizada por presencia. En otras obras hay ausencia de polarización, que tiende a un atonalismo diatónico, y el análisis armónico se determina en función de la presencia de la interválica estructural. El compositor parte de una armonía, que no siempre es la armonía triádica tradicional por terceras, sino que utiliza distintos tipos de superposiciones de intervalos, como ser la *organización de acordes por 4tas. y 5tas.*, la utilización de *notas agregadas*, los *planos armónicos múltiples*, el empleo de *notas o acordes pedal* para definir polarizaciones, los *movimientos semitonaes*.

### **Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

➤ Tipos de campos rítmicos.

✓ **Pulso y metro.**

En *Albricias* (1929 y 1954), en la línea melódica y en el piano, predomina una métrica perceptible en toda la pieza. En la línea melódica de la versión de 1954, se encuentra sobre el final, en c.10-12, la no coincidencia del acento rítmico y el acento métrico, que sostiene a la última palabra del texto: *abría*.

⇒ El análisis de estas piezas nos lleva a determinar que Siccardi, en el año 1929, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría.

➤ Principios de agrupamientos de duraciones.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de *rasgo característico*, desde el punto de vista *situacional*, se ubica en varios lugares importantes en las u.f. (en ambas versiones está en el comienzo, parte media y final de las mismas, pero en la de 1954 su aparición está incrementada).

**Albricias** (1929):

Agrupamientos rítmicos.

So - bre la lim - pi - dez de la maña - na la le-tra chi-na deu-na go-lon-dri-na yu-na flo-ri-da ra-ma de du - raz-no en la ven-ta-na que ya na-ñea - brí - a

Articulación del texto

**Albricias (1954)**

Agrupamientos rítmicos.

Articulación del texto

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Albricia* (1929): c.7:

*Albricia* (1954): c.5-6:

⇒ Este tipo de situaciones, en Siccardi, favorece la percepción de la métrica en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Albricias (1929)* y *Albricias (1954)*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Albricias*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>87</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

So - bre la lim - pi - dez de la ma-ña - na la le-tra chi-na deu-na go-lon-dri-na yu-na flo-ri-da ra-ma de du - raz-no en la ven-ta-na que ya na-dica - brí - a

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

So - bre la lim - pi - dez de la ma-ña-na la le - tra chi-na deu-na go - lon - dri - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no En la ven - ta - na que ya na - dica - brí - a

Articulación del texto

<sup>87</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Albricias*.

II.-Articulación de la parte vocal:

So - bre la lim-pi - dez de la ma - ña-na — la le-tra chi na deu-na go-lon - dri-na    yu - na flo - ri-da ra-ma de du - raz-no En la ven-ta - na que ya na-dica - bri - a

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz:	}								
Por campos tonales			Si	Mi	Si	Mi	Si	Mi	(sol#/re#)
		c.5	6	7	8	9		10	
Piano:	}	la	do#						Mi
Por campos tonales			sol#						Si
		c.1	3	3-4	7	8		9	9
									10
									11
Piano:	}	polifonía. polirítmica		polifonía monorítmica					polif. polirítmica
por textura			c.1	4	4				9
									11

IV.- Textura: Polifonía polirítmica y monorítmica.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Albricias*.(1954)

I.-Articulación de la música y el texto<sup>88</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

So - bre la lim-pi-dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu-na go-lon-dri - na yu - na flo-ri-da ra - ma de du-raz - no En la ven-ta - na que ya na - diea-brí a

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

So - bre la lim-pi-dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu na go-lon-dri - na yu - na flo-ri-da ra - ma de du-raz - no En la ven-ta - na que ya na - diea-brí - - - a

Articulación del texto

<sup>88</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tus cuatro romanzas* (1929):

I.- *Albricias*.(1954): II.-Articulación de la parte vocal:



Sobre la limpidez de la ma - ña - na    la le - tra chi na    deu na golondri na    yu - na flo - ri - da    ra - ma de durazno    En la venta - na que ya    nadie a - brí - - - a

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: rupturas súbitas en la parte de piano. Siccardi comienza con acordes paralelos (influencia impresionista), súbitamente (c.5-6) aparecen los arpegios, luego reaparecen los acordes (c.7-9); en c.9 nuevamente los acordes arpegiados en forma diferente y termina con acordes simultáneos (c.12-13). Esta ruptura súbita dada en el piano, en c.5-6 cobra un sentido al relacionar el arpegiado con la temática del texto, ya que si se lo ve desde un punto de vista exclusivamente de la forma pianística hay una ruptura que no es fácil de justificar. Por lo tanto, vemos que en c.5-6 hay una asociación entre el diseño del piano y el contenido del texto: *letra china de una...*, reforzado por cambios en la intervállica (saltos) y en la rítmica (valores irregulares).

Voz:	{	
Por polarización		
Piano:	{	
Por polarización y textura		

IV.- Textura: polifónica polirítmica y monorítmica.

**Texto:**

Sobre la limpidez de la mañana  
la letra china de una golondrina  
Y una florida rama de durazno  
En la ventana que ya nadie abría.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tus cuatro romanzas*” escrito por Leopoldo Lugones, presenta en cuatro estrofas, la descripción de las estaciones del año y una relación amorosa. El poeta hace una segmentación y varía el orden de las estaciones: otoño, invierno // verano y primavera.

En *Albricias* (1929-1954), última pieza del ciclo, la cuarta estrofa presenta una versificación notablemente irregular, si la comparamos con las tres anteriores; los versos son todos de arte mayor, endecasílabos, y riman el segundo y el cuarto con rima asonante, por lo que la estrofa es una “copla de arte mayor”. Si bien las cuatro estrofas manifiestan una tendencia modernista, en ésta hay elementos verbales que confirman el gusto por lo exótico de la cultura oriental, con la mención de *letra china de una golondrina* y *florida rama de durazno*. Además, presenta la personificación de él, ella y el desenlace de la situación conflictiva: *la ventana que ya nadie abría*.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Interrelaciones entre repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Albricias* de 1929, en las dos macrounidades formales que constituyen la pieza, observamos que las u.f.i. de cada una responden a una línea melódica que cambia entre lo homogéneo y lo heterogéneo interválicamente, con

saltos alternados y continuos de 3M, 4j. y 3m., ascendentes y descendentes, dando variedad a la línea melódica, ampliando el ámbito y marcando la direccionalidad hacia la nota climax de la obra. En una línea melódica de estas características, el texto obra como un factor integrador de la totalidad y a su vez la interválica de dicha línea melódica y sus direcciones apoyan semánticamente lo expresado por el texto.

En la 1º u.f., c.5-7, la línea melódica que corresponde al texto: *sobre la limpidez de la mañana* está trabajada en base a notas repetidas y grados conjuntos, para luego seguir con saltos y algunos grados conjuntos, en: *la letra china de una golondrina*; en la 2º u.f., c.8-10, comienza con nota repetida acompañando a *y una florida rama de durazno*, y termina con el empleo de saltos consecutivos y giros ascendentes y descendentes, que marcan palabras significativas: *en la ventana que ya nadie abría*. Los mismos cubren el máximo ámbito vocal (9º Mayor). En contraposición a las piezas anteriores, y como cierre de esta pieza y del ciclo, termina con salto de 4ta. justa descendente(sol#5 – re#5), en: *a bría*.

Suelto

1º

2º

So - bre la lim - pi - dez de la ma - ña - na la le - tra china deu - na go - lon - dri - na vu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no En la ven - ta - na que ya na - die - a brí - a

En *Albricias* de 1954, en las dos macrounidades formales que constituyen la pieza, observamos que las primeras u.f.i. de cada una tienden a la homogeneidad interválica. En cambio las u.f.i. que completan las anteriores tienden hacia un diseño heterogéneo por el uso predominante -alterno y continuo- de saltos interválicos de 4 disminuida, 4 aumentada, 4 justa, 3 mayor, 3 menor, ascendentes y descendentes, que junto a grados conjuntos y notas repetidas, amplían el ámbito y marcan la direccionalidad hacia la nota climax de la pieza. En una línea melódica que presenta este tipo de características, el texto obra como factor integrador de la totalidad y a su vez la interválica de dicha línea melódica y sus direcciones quebradas apoyan lo expresado semánticamente por el texto: *la letra china de una golondrina* (c.4-6) y *en la ventana que ya nadie abría* (9-12).

## Allegretto

1°

2°



Sobre la limpidez de la ma - ña - na    la    le - tra chi na    deu na golondrina    yu - na flo - rida    ra - ma de durazno    En la venta - naque ya    nadie a - brí - - - a

### ✓ II.b.- *Punto climax en la línea vocal y texto.*

En *Albricias*, la nota climax de la obra es sol#5, ubicada en la 2° u.f., c.10, en la palabra *abría*. Por lo expuesto en items anteriores vemos que esta macrounidad formal es la más inestable, y muestra la desesperación y soledad del personaje, consecuencia natural del conflicto presentado en el poema completo.

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En las dos versiones de *Albricias* (1929 - 1954) el texto es el mismo, pero la línea vocal es diferente, por lo tanto, es importante resaltar la tendencia de la voz en cada una de las piezas. En la de 1929, comienza con una polarización sobre si y mi, y luego tiende a Mi; en la de 1954 se inicia con la polarización sobre re, fa y sol, para concluir en Mi, por lo tanto, coincide el mismo punto de polarización final. Se mantienen en las dos versiones, en la voz, son (c.10 ó 12, según la versión) el sol# y re#, que acompañan a: *abría*. En la versión de 1929, son la 3ra. y la sensible de Mi en la línea vocal, y en el piano forman parte de la dominante de do#; en la de 1954, tanto en la voz como en el piano (con los acordes en m.i. de re# junto con do#, y en m.d. el de si), hacen referencia a la 1ra versión: Mi.

En las dos versiones, los puntos de polarización remarcaban palabras significativas. En *Albricias* de 1929, las polarizaciones de la línea vocal enfatizan la descripción de la primavera: *sobre la limpidez de la mañana(...)*, y *una florida rama de durazno*, y en el final sobre Mi (con el sol# y re#), marca el final del texto: *que ya nadie abría*. En la parte de piano, en c.5-7, hay una oscilación alrededor de sol# y

do# que permanece como un doble plano armónico: quinto-tónica, que acompaña el comienzo del texto ya presentado. La línea vocal y el piano van a Mi en c.8-9, y en c.9-10, con la interválica mencionada, nos conduce hacia do# modal. En esta versión, en c.10, el sol# de la voz es la dominante de do#, pues la parte de piano lo define hacia el modo de do# con el acorde pedal.

En Albricias de 1954, la línea vocal, sin el piano, en la 1º u.f. (c.3-4 y c.4-6), tiene tendencia tonal hacia fa: en c.5 a re: *letra china* y en c.6 a fa: *golondrina*. En c.7-8, la voz va hacia sol: *rama de durazno*; en c.9-12 llega a sol#, y por último a re#, o sea, trabaja entre mim. y MiM: *abría*, al colocar su 3ra. menor o mayor y su sensible: re#.

1ra. versión de 1929.

2da. versión de 1954.

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Albricias de 1929*, última obra del ciclo presentado, se reiteran los principios constructivos ya explicados: 1.- nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: sobre la, y una florida; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax: mañana, letra, golondrina, venta, nadie, abría; además en el c.5-7, a partir

de las notas climax, se puede marcar un giro ascendente de si a sol#, integrando más este pasaje; 3.- salto interválico de 4justa descendente, que responde a palabras significativas del texto: *letra, china, abría*.

n. r. 3 6 7 4ª J. 4ª J.  
So - bre la lim-pi - dez de la ma - ña-na la le-tra chi na deu-na go-lon - dri-na

n. r. 3 9 4ª J.  
:yu - na flo - ri - da ra-ma de du - raz-no En la ven-ta - na que ya na-diea - bri - a

En *Albricias de 1954*, se reiteran los principios constructivos: 1.- nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: *sobre, limpidez, yuna*; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax: *mañana, limpidez, golondrina, rama, ventana, nadie, abría*; también desde el c.3 a 6, a partir de las notas climax, se puede marcar un giro ascendente de do a sol que integra este pasaje; 3.- salto interválico de 4justa descendente, que responde al texto: *letra, durazno, abría*.

n. r. 4ª J. 4ª J. 4ª J. 4ª J.  
Sobre la limpidez de la ma - ña-na la le-tra chi na deu na golondrina yu-na flo-ri-da ra-ma de durazno En la venta - naque ya nadiea-bri - - - a

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Los factores señalados producen una asociación por semejanza entre las tres microunidades, porque obedecen al mismo principio constructivo dentro de la estructura mayor, y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica.

✓ **IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

En *Albricias* de 1929, con relación al tema a tratar (acentos rítmicos y métricos), en la 1º u. f. hay 5 acentos: sobre, limpidez, letra, mañana, golondrina; y en la 2º u. f. hay 6 acentos: y una, rama, durazno, ventana, nadie, abría. Se destaca el acento rítmico coincidente con acento métrico en: sobre, limpidez, letra, y una, durazno, abría. Cuando el acento se da en parte fuerte de tiempo hay coincidencia con el acento de la palabra y el de la música en: mañana, golondrina, rama, ventana, nadie. De 11 acentos, todos coinciden con acentos métricos o 1ra. parte de tiempo. Se puede decir que predomina una métrica perceptible en toda la obra.

En *Albricias* de 1954, con relación al tema a tratar (acentos rítmicos y métricos) en la 1º u. f. hay 4 acentos: sobre, limpidez, mañana, golondrina; y en la 2º u. f. hay 6 acentos: y una, rama, durazno, ventana, nadie, abría. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: abría; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: sobre, mañana, rama, nadie. Cuando el acento se da en parte fuerte de tiempo hay coincidencia entre el acento de la palabra y el de la música en: limpidez, golondrina, y una, durazno, ventana.

De un total de 10 acentos, nueve coinciden con acentos métricos o 1ra. parte de tiempo y uno aparece en síncopa. Podemos decir que predomina una métrica perceptible en toda la obra, y en el final, una ametría que refuerza la última palabra significativa: abría.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Albricia* (1929): c.7:

la le-tra chi-na deu-na go-lon- dri- na

*Albricia* (1954): c.5-6:

la le - tra chi - na deu-na go-lon-dri - na

⇒ Este tipo de situaciones, en Siccardi, favorece la percepción de la métrica en las obras. La relación entre música y texto, hace que las palabras involucradas, en esta situación, cobren importancia por su ubicación y por la interrelación entre los factores musicales que las remarcan. Por lo tanto, el texto se determina *como factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales*, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ ***V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ ***V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

En el primer ejemplo, las alturas aisladas se integran al 2º agrupamiento de alturas por direccionalidad interválica y por el sentido del texto: *la letra china*, el cual se comporta como *factor integrador*. En el segundo ejemplo, las alturas aisladas se asimilan al 1º agrupamiento de alturas: *y una florida rama de durazno*, por los mismos factores ya explicados.

**Albricias** (2da. versión de 1954):

c.3 a 6

c.8

1º agrupamiento de alturas                      2º agrup.                      1º agrup./alturas                      2º agrup.

So - bre la lím-pi-dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu na go-lon-dri - na yu - na flo-ri-da ra - ma de du-raz - no En la

### V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones*

**Albricias** (1929 y 1954)

La *duración aislada*, aparece en varias obras, transformándose en un factor unificador entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

- ✓ *Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.*

Este tipo de *rasgo característico*, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f., (en este caso en el comienzo, parte media y en el final de las mismas). En la versión de 1954, se incrementa su aparición.

Albricias (1929): de 2 u.f.: C. // I.-F. //

El texto es: Sobre la limpidez de la mañana; (...)de una golondrina; y una florida rama de durazno; en la ventana que ya nadie abría.

## Agrupamientos rítmicos.

So - bre la lim - pi - dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu - na go - lon - dri - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no en la ven - ta - na que ya na - diea - bri - a

## Articulación del texto

*Albricias* (1954): de 2 u.f.: C.-I.-F. // C.-I.-F. //

El texto es: Sobre la limpidez de la mañana; (...) de una golondrinaa; y una florida rama de durazno; en la ventana que ya nadie abria.

## Agrupamientos rítmicos.

So - bre la lim - pi - dez de la ma - ña - na la le - tra chi - na deu - na go - lon - dri - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no En la ven - ta - na que ya na - diea - bri - a

## Articulación del texto

### ✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora entre música y texto.**

#### ▪ **V.b.1.-Coincidencia articuladora en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.**

En *Albricias* (de 1929 y de 1954) encontramos dos macrounidades formales articuladas por separación, en c.7 .

#### ▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora en las u.f.i..**

En *Albricias* de 1929 y en *Albricias* de 1954 predominan las coincidencias articuladoras entre las u.f.i. de la línea vocal y el texto, lo que favorece la percepción de una forma articulada. Las no-coincidencias articuladoras, en la

primera versión, se dan: por elisión, por línea vocal articulada con texto continuo y por texto articulado con línea vocal continua; mientras que en la segunda versión se dan: por elisión y por línea vocal articulada con texto continuo. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

*Albricias*(1929): dos u.f.

Música x x x x

So - bre la lim - pi - dez de la ma - ña - na la le - tra chi na deu - na go - lon - dri - na yu - na flo - ri - da ra - ma de du - raz - no En la ven - ta - na que ya na - diea - bri - a

Texto x x x

*Albricias* (1954): dos u.f.

Música x x x x

Sobre la limpieza de la ma - ña - na la le - tra chi na deu na golondrina yu - na flo - ri - da ra - ma de durazno En la venta - na que ya na diea - bri - - - a

Texto x

✓ **V.c.-Unidad formal final (u.f.f.) y reiteración y recurrencia de esta u.f.f.** (ver Capítulo IV)

### ***“Tríptico floral” (1940)***

El ciclo completo de “*Tríptico floral*” (1940), pertenece a su etapa de gestación(1930-1944). El texto es de Justo Dessein Merlo y música de Honorio Siccardi, publicada en Boletín Latino Americano de Música, Buenos Aires, por Francisco Curt Lange (1944: 14-19). Las piezas que lo componen son: *Flor de tuna*, *Flor de durazno* y *Flor de ceibo*.

#### ***Flor de tuna***

***Alturas:***

❖ ***En sucesión:***

- ***Tipos de repertorios interválicos.***
- ***Tipos de diseños de la línea melódica.***

Con armadura de clave de sib eolio, las tres macrounidades formales de *Flor de tuna* presentan un diseño de línea melódica diatónica, tendiente a la heterogeneidad interválica, predominando grados conjuntos y saltos.

La interválica empleada da como resultado los siguientes diseños en la línea melódica: 1º (c.1-2) presenta grados conjuntos con dirección ascendente, cubriendo un ámbito de 5 disminuida hasta llegar a un punto climax de la u.f.: reb; 2º (c.2-4) es ondulante y tiende a la heterogeneidad, con la yuxtaposición de pequeños agrupamientos interválicos formados por saltos ascendentes, para luego descender por grados conjuntos; y 3º (c.4-5) también direccional ascendente, combina saltos con grados conjuntos, para concluir con la nota climax de la obra: lab y descender por salto de 3ra.

1°                      2°                      3°

Como se observa, la construcción del diseño melódico que tiende hacia la heterogeneidad, presenta en su desarrollo factores de integración, como son los grados conjuntos ascendentes que están en la 1° u.f. y en el comienzo de la 3°, y los saltos que están en la u.f. central y en el final de la 3°. En cierta forma, esta 3° u.f. sintetiza la interválica y las direcciones ascendentes y descendentes presentadas en las u.f. anteriores. A su vez, debemos destacar que el intervalo-nexo entre la 1° y 2° u.f. (c.2) es de 3menor, para luego (entre la 2° y 3° u.f., c.4) ampliarlo a 3 mayor, a partir de un mismo sonido: reb a sib y reb a sibb, respectivamente. Estos sonidos son importantes en el sistema organizativo de las alturas, por la polarización.

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Flor de tuna*, el punto climax de la línea vocal se da en la palabra agudas, c.5, en la nota lab, dominante de Reb que se presenta en m.d. del piano, reforzada por el acento métrico. El camino hacia esta nota climax: lab, se inicia poco a poco con la yuxtaposición de tres agrupamientos melódicos, desde la 2° u.f., c.2-3, con el salto de 5justa ascendente, desde sib hacia fa5, luego el giro ascendente: do, mib y sol5, y por último, en c.4-5, mib- lab5. Los tres agrupamientos, con sus notas más agudas (fa, solb y lab), tienen una tendencia direccional hacia el punto climax lab5.

1°                      2°                      3°

San-grien - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea - bre pa - so en - trees - pí - nas a - gu - das

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

La línea melódica de *Flor de tuna* comienza con un diseño homogéneo interválicamente, para luego transformarse en heterogéneo.

La 2º y 3º macrounidad formal se caracterizan por un diseño heterogéneo, por el uso predominante -tanto alterno como continuo- de diferentes saltos interválicos, que junto a grados conjuntos y notas repetidas, generan agrupamientos en base a su direccionalidad ascendente o descendente. Además de ampliar el ámbito (sib4-lab5), enfatizan el camino hacia la nota climax de la obra: lab5, en c.5.

The image shows a musical score for the song 'Flor de tuna'. The melody is written on a single staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three macrounidades (1º, 2º, and 3º) indicated by brackets above the staff. The lyrics are written below the staff, with brackets underneath grouping the words under each macrounidad. The lyrics are: 'San-grien-ta flor de tu-na ple-ni tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so en-trees-pi-nas a - gu - das'. The 1º macrounidad covers the first four notes. The 2º macrounidad covers the next six notes, with an upward arrow above the second note and a downward arrow above the sixth note. The 3º macrounidad covers the final five notes, with an upward arrow above the first note of this group.

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Polarizaciones.**

✓ **Principio de bipolarización**

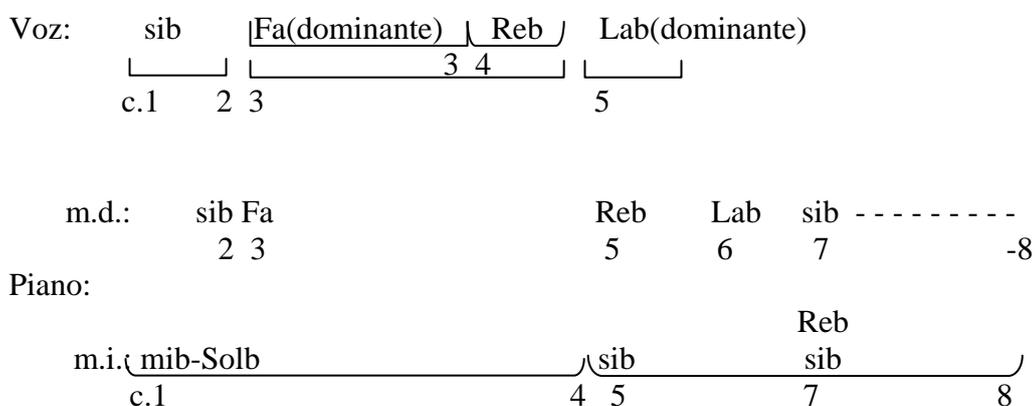
Las dos primeras piezas del ciclo *Tríptico Floral* pertenecen al grupo de obras que tienen punto de polarización por presencia, con armadura de clave indicada. En el caso de *Flor de Tuna*, corresponde a sibm, y en *Flor de Durazno* la armadura de clave es de sol#.

Respondiendo a la armadura y la jerarquización de ciertos sonidos, el punto de polarización por presencia es de sibmenor, en c.1-2 en la voz y en c.2 se establece en m.d. y en c.5-8 en m.i. del piano.

En el piano (c.1), en m.d. hay un giro ascendente a sib, formado por labb y sibb(enarmónicos de sol y la), mientras que en la m.i. el piano presenta mib-solb. En c.2-3, en m.d. y voz, se establece y polariza por presencia sib, y fa como su dominante, dirigiéndose a Reb en la voz (c.4). En c.5 hay superposición de polarizaciones: en la voz, Lab como dominante de Reb, en m.d. Reb y en m.i. sib con un biacorde y notas agregadas. En c.6 aparece el acorde tríada de sib con 4ta. agregada. En el 1º tiempo del c.7, sobre sib arma el acorde de reb, con 2da y 4ta. agregada (reb-mib-solb-lab); en el resto del compás, lo hace sobre Reb que es su relativa mayor. En el último tiempo de c.8, como bajo vuelve el sib (sin la 5ta.), le superpone el Reb (sin la 3ra.) con 2da. y 4ta. agregadas y en m.d. completa la tríada de sib (con re-fa). En c.7-8 presenta un principio biarmónico: sib.-Reb Es como una síntesis de lo que había hecho en el canto en sucesión: sib-Reb.

Las polarizaciones de la línea vocal son: c.1 a 3: sibm, en el c.3 fa: su dominante; c.3-4: Reb y c.4-5: Lab: su dominante.

A pesar de su armadura de clave en sibm, el piano en m.d. comienza con una escritura ambigua en relación a la polarización principal, como en el c.1 escribe labb (por sol) y sibb (por la), se puede pensar que es para no hacer explícito el cromatismo solb-sol o lab-la. Pero de todos modos, cuando aparece la voz lo hace abiertamente con sol y la en un giro ascendente hacia la tónica sib menor (c.2). Otro caso similar de escritura ambigua se presenta en el c.4 de la línea vocal, donde coloca sibb (por la), a pesar de que en el piano (en m.d.) está escrito el la. Este la tiene la función de sensible de sib, el cual se polariza en m.i. del c.5. Tal vez el compositor quiso oscurecer en la línea vocal ese la en su rol de sensible de sib, ya que en esos momentos está polarizando en Reb, su relativa mayor y en Lab, dominante de Reb.



**Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

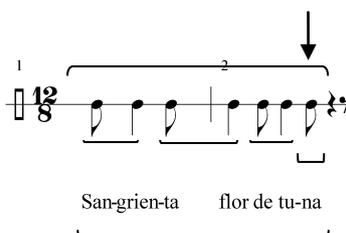
➤ Tipos de campos rítmicos.

✓ **Pulso y metro.**

En *Flor de tuna*, los acentos rítmicos coinciden con el acento métrico en su totalidad, favoreciendo una métrica perceptible.

➤ Principios de agrupamientos de duraciones.

Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera macrounidad formal de *Flor de tuna*.



En el c.1-2 (  $\downarrow$  ), la corchea se asocia a la negra por proximidad, y a su vez funciona como anacrusa de esa negra por ser una figura de mayor duración. Esto se repite tres veces, y por semejanza forman un primer agrupamiento rítmico.

La última corchea de la esta 1ºu.f., queda en una situación aislada, o sea tiende a no asociarse con el agrupamiento rítmico anterior, ya que es la última figura de la u.f.. Sin embargo, esa corchea está integrada a la unidad rítmica anterior por el texto, en la última sílaba de la palabra *tuna*. En este caso, el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en diversas obras y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte final de las mismas) y están asimiladas a través del texto.

1 2 3 4 5 6 7 8

San-grien-ta flor de tu-na ple-ni - tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so entrees-pi-nas a - gu - das

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás), y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de tuna: c.4-5*

entrees-pi-nas a - gu - das

⇒ Este tipo de situaciones favorece la percepción de la métrica en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Flor de tuna*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de tuna*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>89</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

1 2 3 4 5 6 7 8

San-grien-ta flor de tu-na ple-ni - tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so en-trees-pi-nas a - gu - das

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

San-grien-ta flor de tu-na ple-ni tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so en-trees-pi-nas a - gu - das

Articulación del texto

<sup>89</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de tuna.*

II.-Articulación de la parte vocal:

San-grien - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea-bre pa - so en-trees - pi - nas a - gu - das

II.-Articulación del texto.

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz:	}	c.1	sib	fa (dominante)	Reb	Lab (dte.)		
Por campos tonales							2	3
Piano	}	m.d.:	sib	fa	Reb	Lab	sib	
Por campos tonales			2	3	5	6	7	8
	}	c.1	mib-solb			sib	sib	Reb
				4	4			

IV.- Textura: polifónica polirítmica y monorítmica.

**Texto:**

Sangrienta flor de tuna,  
plenitud pasional que abre paso  
entre espinas agudas.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tríptico Floral*” escrito por Justo Dessein Merlo<sup>90</sup>, poeta probablemente andaluz que publicó en la Editorial El Ateneo de Buenos Aires algunos textos como “*Atabal indio*” (1929) y “*Ahora y entonces*” (1939), entre otros. Este poema contiene tres estrofas con la descripción de tres flores: flor de tuna, flor de durazno y flor de ceibo. Cada una de ellas, en su contexto natural, con características propias.

*Flor de tuna*, es un terceto de medida irregular, con rima asonante entre el primero y tercer versos. El contenido incluye vocablos de gran potencia, con imágenes visuales fuertes: *sangrienta flor*, *espinas agudas* que remiten a la *plenitud pasional*. La concisión y brevedad de la estrofa refuerzan la idea de emociones fuertes.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Flor de tuna*, se observa que en la 1º u.f., el sistema organizativo de alturas y duraciones nos presenta una línea melódica ascendente homogénea basada en grados conjuntos y nota repetida, direccional hacia la nota climax: reb, con el siguiente texto: *sangrienta flor de tuna*. En cambio, en la 2º y 3º u.f. (c.2-5) tiende hacia una línea heterogénea donde predominan saltos interválicos con dirección alternada, que forman pequeños agrupamientos yuxtapuestos que acompañan

---

<sup>90</sup> Justo Dessein Merlo: la información relacionada con el poeta y su producción es escasa, por lo tanto, es difícil enlazarlo en un movimiento literario preciso.

palabras semánticamente significativas: plenitud pasional que se abre paso entre espinas agudas, y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto.

Allegro Moderato

1°

2°

3°

San-grien-ta flor de tu-na ple-ni tud pa-sio-nal que sea-bre pa-so en-trees-pi-nas a-gu-das

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto. ▲

En *Flor de tuna*, el punto climax de la línea vocal se da en la palabra agudas, c.5, en la nota lab, dominante de Reb, que presenta en m.d. del piano, reforzada por el acento métrico. El camino hacia esta nota climax (lab), se inicia poco a poco con la yuxtaposición de tres agrupamientos melódicos, desde la 2° u.f. (c.2-3), con el salto de 5justa ascendente (desde sib hacia fa5), luego el giro ascendente do, mib y sol5, y por último (en c.4-5), mib- lab5. Los tres agrupamientos tienen una dirección hacia el punto climax acompañado cada uno con palabras semánticamente significativas: en fa5: plenitud; en sol5; pasional y en lab5, una palabra grave: agudas. Hay que marcar que tanto *plenitud* y *pasional* son palabras agudas, anticipando ese mismo vocablo en la nota climax de la obra: espinas agudas. Las tres palabras refuerzan su presencia con los acentos métricos y agógicos.

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Flor de tuna*, la relación de polarizaciones de la línea vocal con el texto, se produce de la siguiente manera: sib: flor; sib-fa: plenitud; reb: paso; lab: agudas.

Las polarizaciones en el piano, luego de pasar por una zona indefinida marcada por el texto con la palabra *sangrienta*, se inicia y establece en sib: flor en la

1º u.f.. La 2º comienza con sib-fa: plenitud, y nos lleva a una biarmonía de sib-reb: que se abre paso. En la 3º u.f. concluye en lab, dominante de reb: espinas agudas. Sib inicia y cierra la obra, pero en el final (c.7-8), presenta una biarmonía reb-sib-. La línea vocal tiene polarizaciones en común con el piano, y las sucesivas tónicas remarcan significativamente el sentido de las palabras que acompañan. Comienza con sib: flor, refiriéndose a la protagonista principal: flor de tuna, con sus características particulares. Continúa con fa(V), Reb y Lab(V), polarizaciones que culminan en la nota climax: lab en : espinas agudas.

1º                      2º                      3º

San-grien - ta flor de tu - na    ple - ni tud    pa - sio - nal que sea-bre pa - so    en-trees-pi - nas a - gu - das

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Flor de tuna*, tomamos como ejemplo la 1º u.f. de la línea vocal (c.1-2), la cual está conformada por un giro melódico con dirección ascendente, que termina con su nota más aguda y a la vez coincide con la sílaba acentuada del texto. Esta situación acentual está reforzada por la reiteración de la nota reb5, o sea que la parte de desinencia reitera y refuerza la nota sobre la cual se da el acento.

San-grien - ta    flor de tu - na    1

En las u.f. que van del c.2 a 5, hay recurrencia de los factores explicados, a los cuales se les suma el salto interválico de 5ta., 3ra. y 4ta. con dirección ascendente, integrados por el texto, que conduce hacia la nota más aguda y coincide con la sílaba acentuada del mismo. Estos factores, por su repetición y ubicación estratégica, complementan y refuerzan su función integradora con relación a la interválica en el total de la pieza.

ple - ni tud pa - sio - nal que sea - bre pa - so en - trees - pi - nas a - gu - das

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Los factores señalados, producen una asociación por semejanza entre las tres macrounidades de la obra, porque obedecen al mismo principio constructivo dentro de la estructura mayor, y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica y la interrelación entre acento agógico y acento del texto.

#### ✓ IV.b.- *Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.*

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

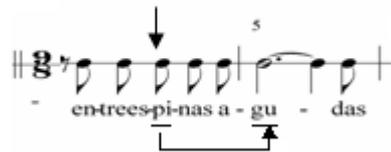
En *Flor de tuna*, en cuanto a los acentos rítmicos en la 1º u.f., se encuentran 3 de ellos en las siguientes palabras: *sangrienta*, *flor*, *tuna* y en la 2º u.f. hay 4 acentos, en: *plenitud*, *pasional*, *paso*, *aguda*. Los acentos rítmicos coinciden con el acento métrico en su totalidad, favoreciendo una métrica perceptible.

San - grien - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea - bre pa - so en - trees - pi - nas a - gu - das

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.



⇒ Este tipo de situaciones favorece la percepción de la métrica en las obras. La relación entre música y texto, hace que las palabras involucradas, en esta situación, cobren importancia por su ubicación, por la interrelación entre los factores musicales que la remarcan y su significado en el texto. Por lo tanto, el texto se determina *como factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales*, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ **V.a.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ **V.a.1.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

La línea melódica de *Flor de tuna* comienza con un diseño homogéneo interválicamente para luego transformarse en heterogéneo.



- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte final de las mismas) y está asimilado por el sentido del texto.

*Flor de tuna*: de 3 u.f.: F. // F. // F. //

El texto es: flor de tuna; (...) que se abre paso entre espinas agudas.

Articulación del texto

- ✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa entre música y texto.**

- **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa en las macrounidades formales.**

Coincidencia articulativa en las macrounidades formales  
entre la parte vocal y texto.

En la primera macrounidad formal se da la coincidencia articulativa en la interrelación entre la música y el texto. Del c.1 a 2 se presenta la 1º u.f., cuya articulación está dada, en la música por separación, sucediendo lo mismo en el texto con relación a la significación de la frase. En cambio, la 2º y 3º macrounidades formales de la línea vocal tienden a articularse en el compás 4 por separación, mientras que el texto, por su significado, continúa hasta el final en c.5. Esta no-coincidencia entre los dos factores favorece la continuidad en la u.f..

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa en las u.f.i.**

Se presenta, a continuación, el esquema completo de *Flor de tuna*, para mostrar las coincidencias y no-coincidencias articulativas en las u.f..

A nivel articulativo, las u.f.i. presentan no-coincidencias articulativas. Éstas se dan: por elisión, y por articulación de la línea vocal en las dos últimas u.f., creando continuidad desde el punto de vista de la percepción.

*Flor de tuna*: tres u.f..

Tendencia articulativa de la música x

San-gríen - ta flor de tu - na ple - ni tud pa - sio - nal que sea-bre pa - so en-trees-pi - nas a - gu - das

x

Tendencia articulativa del texto



➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Flor de durazno*, la situación de nota climax se da en el sonido sol#5 (c.6), en la palabra *primavera*. Este sonido sol#5 está reforzado por la armonía y se establece claramente al ser la tónica de la obra. Si bien es abordada por grados conjuntos y resuelta por nota repetida, se destaca del resto de los sonidos por su

The image shows a musical score in G major, 6/8 time. The melody consists of 10 measures. The lyrics are: "Ró-sea flor de du-raz - no triun - fal en - se - ña de la pri - ma - ve - ra en las ra - mas del ár - bol". A downward-pointing arrow is positioned above the sixth measure, which contains the note G5 (sol#5). Brackets are used to group the first three measures and the last seven measures of the melody.

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

En *Flor de durazno* se presenta (c.1-2) el primer agrupamiento de alturas: fa#4 a do#4, caracterizado por un repertorio basado en grados conjuntos, al igual que en c.5, desde fa#5 a fa#5, formando el segundo agrupamiento de altura.

*Flor de durazno*: c.1-6:

The image shows a musical score in G major, 6/8 time, focusing on the first six measures. The lyrics are: "Ró-sea flor de du-raz-no triun - fal en - se - ña de la pri - ma - ve - ra en la". Two groups of notes are highlighted with brackets: the first group covers the first two measures (fa#4 to do#4) and is labeled "1º agrupamiento de alturas"; the second group covers the last two measures (fa#5 to fa#5) and is labeled "2º agrupamiento".

Por lo tanto el fa y re, del c.4, tiende a no asociarse con el fa# que sigue, porque todo lo que sigue son grados conjuntos y tampoco con el do# anterior, porque la distancia es mayor. Como consecuencia, el fa y re, únicos sonidos del c.4, tienden a segregarse, y por direccionalidad y por el sentido del texto, se asimilan al segundo agrupamiento de altura.



**Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.
  
- Tipos de campos rítmicos.

✓ **Pulso y metro.**

En *Flor de durazno* los acentos rítmicos coinciden con el acento métrico en la totalidad de la pieza, favoreciendo una métrica perceptible.

Esta temática es ampliada al tratar el tema *interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y texto.*

➤ Principio de agrupamientos de duraciones.

La *duración aislada* es un factor recurrente en diversas obras, transformándose en un factor unificador entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte intermedia y final de las mismas) y está asimilado por el sentido del texto.

Agrupamientos rítmicos.

The image shows a musical score for 'Flor de durazno' with rhythmic groupings and text alignment. The score is written in 6/8 time and consists of 10 measures. The text is: 'Ró-sea flor-de duraz-no triun - fal en - se-ña de la pri-ma - ve - ra en las ra-mas del ár - bol'. The rhythmic groupings are indicated by brackets and arrows above the notes. The text is aligned with the notes below. The first measure is marked with '1', the second with '2', the third with '3', the fourth with '4', the fifth with '5', the sixth with '6', the seventh with '7', the eighth with '8', the ninth with '9', and the tenth with '10'. The score ends with a double bar line.

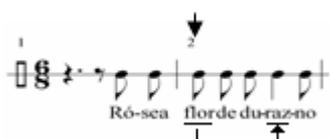
Articulación del texto

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

**a.- Figura de igual duración** con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de durazno*: c.2



c.7-8



⇒ Este tipo de situaciones, en Siccardi, favorece la percepción de la métrica en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Flor de durazno*.

Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de durazno*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>91</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Articulación del texto

<sup>91</sup> .- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de durazno.*

II.-Articulación de la parte vocal:

II.-Articulación del texto.

III.-Articulación de la parte de piano: microestructura única.: con variaciones. El piano trabaja en base a una microestructura única, que le da esa continuidad (es la misma que utiliza en Albricias 1929-1954). Esta obra es la que presenta mayor uniformidad y continuidad en la parte de piano, se podría decir que puede funcionar si no hubiera voz. El único punto de parada es el calderón, c.3 (m.i.), a modo de una introducción (c.1-3) y que luego cambia como variantes de lo primero. Otra obra donde se puede mostrar el aspecto reflexivo del compositor: hay empleo de técnicas de variaciones.

Voz:	{	re#	sol#	re#				
Por campos tonales		c.1	3	3				
		6	7	8				
		}						
Piano:	{	sol#	pentaf.	sol#	pentaf.	escala de sol#	si	
por campos tonales y modales		c.1	3	4	5	6	7	7
		9	9	10	sol#	10		
		}						

IV.- Textura: polifonía polirítmica.

**Texto:**

Rósea flor de durazno  
triunfal enseña de la primavera  
en las ramas del árbol.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tríptico Floral*” escrito por Justo Dessein Merlo, poeta probablemente andaluz que publicó en la Editorial El Ateneo de Buenos Aires algunos textos como “*Atabal indio*” (1929) y “*Ahora y entonces*” (1939), entre otros. Este poema contiene tres estrofas con la descripción de tres flores: flor de tuna, flor de durazno y flor de ceibo. Cada una de ellas, en su contexto natural, con características propias.

En *Flor de durazno*, la expresión se suaviza por la delicadeza de esta flor nombrada con un adjetivo inusitado: *rósea*. Otro terceto de medida irregular, también con rima asonante en los versos primero y tercero. La identificación del durazno en flor con la primavera, le da a la estrofa una bella levedad y sutileza.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Flor de durazno*, la 1º u.f. (c.1-3) de la línea vocal es homogénea, semejante a la 1º u.f. de *Flor de tuna* (predominan grados conjuntos ascendentes y nota repetida, que direccionalmente nos lleva a la nota más aguda: re#, y con el siguiente texto: *rósea flor de durazno*. Los únicos saltos que aparecen están en el comienzo y final de la 2º u. f. (c.3-8), ellos son de 4j., 3m., y 3M con cambios de dirección. Estos intervalos funcionan melódicamente como factores de variedad en un diseño melódico homogéneo, acompañan palabras semánticamente significativas: *triunfal enseña, en las ramas del árbol*, y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto.

## Allegretto scintillante

Ró-sea flor de du-raz - no triun - fal en - se - ña de la pri-ma - ve - ra en las ra - mas del ár - bol

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.

En *Flor de durazno*, la situación de nota climax se da en el sonido sol#5 (c.6), en la palabra *primavera*. Este sonido sol#5 está reforzado por la armonía y se establece claramente al ser la tónica de la obra. Si bien es abordada por grados conjuntos y resuelta por nota repetida, se destaca del resto de los sonidos por su acento métrico y agógico. La palabra *primavera* viene a definir y completar el paisaje donde la *rósea flor de durazno* es la *triumfal enseña*.

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Flor de durazno*, las polarizaciones se dan sobre sol# (establecido por la armadura de clave y por polarización por presencia); en re# por su aparición en la línea vocal; y en si, por su reiteación en el final. De esta manera se completan las tres notas de la tríada de sol#, jerarquizándose cada uno de ellos como puntos de polarización. En la línea vocal, si se toca sola, el re# tiene un rol polarizante por presencia, tanto en el c.2, 7 y 8; la relación con el texto es la siguiente: en c.2: *durazno*; en c.7: *rama* y en c.8: *árbol*. El texto que acompaña a la tónica sol# (c.6), es *primavera*; los puntos de polarización marcan palabras significativas.

Es una obra modal con giros pentáfonos, modos antiguos y el tratamiento de polarizaciones en el total diatónico sobre sol# desde el piano, acompaña al texto en toda la obra.

Ró-sea flor de du-raz - no triun - fal en - se - ña de la pri-ma - ve - ra en las ra - mas del ár - bol

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Flor de durazno*, tomamos como ejemplo la 1º y 2º u.f. de la línea vocal y en ella encontramos: 1.- nota repetida que coincide con la sílaba acentuada del texto en el final de las u.f.(s): *durazno*, *árbol*; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax, que coinciden con la sílaba acentuada: *durazno*, *triunfal*, *enseña*, *primavera*, *árbol*; 3.- línea melódica construida por grados conjuntos interrumpida por los únicos saltos interválicos de 4 justa y 3 menor y mayor ascendentes, los cuales generan tensión. Estos saltos acompañan a las siguientes palabras: *triunfal* *enseña* *del árbol*, refuerzan con su dirección la acentuación de las sílabas de las palabras involucradas y responden al sentido del texto.

- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Estos factores, por su repetición y ubicación estratégica tienen una función integradora, en relación a la interválica en el total de la pieza y a la interrelación entre acento agónico y acento del texto. La asociación por semejanza entre las tres macrounidades de la obra responde al mismo principio constructivo, dentro de la estructura mayor, por lo tanto funcionan como rasgo unificador.

✓ **IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

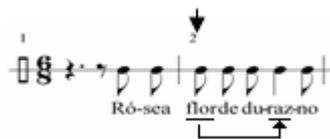
En *Flor de durazno*, en la 1º u.f. hay 2 acentos rítmicos en: flor, durazno; en la 2º u.f. hay 5 de ellos: triunfal, enseña, primavera, ramas, árbol. Los acentos rítmicos coinciden con el métrico en su totalidad, favoreciendo una métrica perceptible. Debemos destacar que en el comienzo del texto, si bien lo hace con una palabra grave: *rósea*, ésta se ubica, musicalmente, en la anacrusa, del c.2, generando una no coincidencia entre acento métrico y acento del texto. Luego, con un giro escalístico ascendente llega a la nota climax de la u.f.: re# (se refuerza con nota repetida), en una palabra significativa: durazno.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se da el caso:

a.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílabas acentuadas de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de durazno*: c.2



c.7-8



⇒ Este tipo de situaciones, en Siccardi, favorece la percepción de la métrica en las obras. El texto funciona *como factor integrador en el tratamiento de las duraciones*.



Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte intermedia y final de las mismas) y están asimilados por el sentido del texto.

Flor de durazno: con 2 u.f.: F. // I.-F. //

El texto es: flor de durazno; (...) de la primavera en las ramas del árbol.

Agrupamientos rítmicos.

The image shows a musical score for the song 'Flor de durazno'. The score is written in 6/8 time and consists of 10 measures. The lyrics are: 'Ró-sea flor de durazno triun - fal en - se-ña de la pri-ma-ve - ra en las ra-mas del ár - bol'. Above the staff, there are rhythmic groupings indicated by brackets and arrows. The first group covers measures 1-3, and the second group covers measures 4-9. Below the staff, there are brackets under the lyrics that align with the musical notes, showing the articulation of the text.

Articulación del texto

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora en las macrounidades formales.**

○ Coincidencia articuladora en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.

En *Flor de durazno*, la coincidencia articuladora entre la línea vocal y el texto se da por separación en c.3, generando dos u.f..





➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Flor de ceibo*, la nota climax se da en el último compás (c.9), en fa#5, acompaña a la palabra *pétalos*, coincide con el acento métrico y se llega a ella a través de un giro escalístico ascendente desde el c.7, con cambio de métrica a 6/8, para luego descender por grados conjuntos a *mi*, una de las polarizaciones de la pieza.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Tem-pra - na flor de cei - - - bo queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - - - pa co - ral de cin - co pé - ta-los

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

En *Flor de ceibo*, la 1º macrounidad formal se caracteriza por un diseño heterogéneo por el uso predominante -tanto alterno como continuo- de diferentes saltos interválicos que junto a grados conjuntos y notas repetidas generan un agrupamiento en base a su direccionalidad.

↑ ↓

Tem-pra-na flor de cei - bo queal bro-te de las ho-jas an-ti-ci-pa co - ral de cin - co pé-ta-los

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

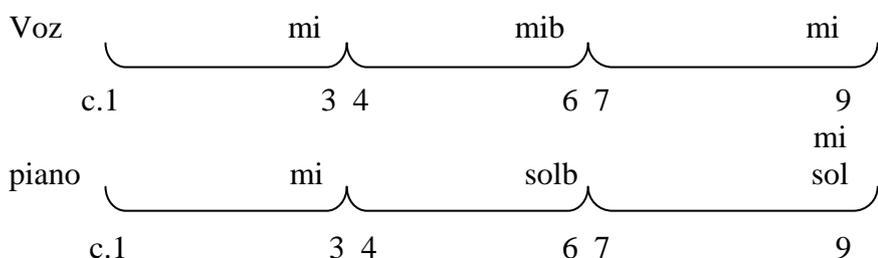
➤ **Polarizaciones.**

✓ **Principio de bipolarización.**

En *Flor de ceibo*, tercera obra del *Tríptico floral* (1940), hay cambios de *puntos de polarización, sin que haya un proceso funcional.*

En la voz y en el piano (c.1 a 3) polariza sobre mi; el piano presenta bicordes paralelos (sonoridad de música gauchesca, similar a su *Estilo* (pf.-1939)). De mi se va a solb (c.4 a 6), y lo trabaja por transposición, no hay una funcionalidad. En c. 6, con dobles planos armónicos logra bipolarización al superponer solb en el piano y mib en la voz. En c.7-9, combina sol, en m.i. y mi en m.d. y voz. Los cambios de polarización son mi en c.3, luego solb/mib en c.6 y por último combina sol/mi en c.9.

En la voz polariza mi por presencia y por nota climax en c.2, luego polariza en mib, en c.5-6, aunque en el piano está solb y vuelve a mi en c.7 -9. En la línea vocal hay una relación de semitono que es mi-mib-mi. En cambio en el piano es de mi- solb - sol/mi, una relación de tono y de 3ram. Tocándolos separados hay una bitonalidad implícita, pero si se integran los dos planos (voz y piano) se escucha mi en c.3, solb en c.6 y mi, nuevamente, en c.9. En esta pieza, Siccardi utiliza los principios de dobles planos armónicos bitonales, polarizaciones por presencia (sin procesos funcionales) y transposición.



**Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

➤ Tipos de campos rítmicos.

✓ **Pulso y metro.**

En *Flor de ceibo*, en la línea melódica y en el piano, predomina una métrica perceptible en toda la pieza. En la línea melódica, en los finales de la 1º y 2º u.f.(c.2-3 y 5-6) se encuentra la no coincidencia entre los acentos rítmicos y métricos, enfatizando palabras significativas.

➤ Principios de agrupamientos de duraciones.

La duración aislada, al ser un factor recurrente en diversas obras, se transforma en un factor unificador entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en el comienzo de las mismas) y está asimilado por el sentido del texto.

Agrupamientos rítmicos.

The image shows a musical score for the piece 'Flor de ceibo'. The score is in 3/4 time and consists of nine measures. The notes are grouped into rhythmic units, with brackets indicating these groupings. Two downward-pointing arrows are placed above the score, one above measure 3 and one above measure 6, highlighting specific rhythmic features. Below the notes, the lyrics are written: 'Tem-pra - na flor de cei - bo queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - pa co - ral de cin - co pé - ta - los'. Brackets are used to align the lyrics with the notes above them, showing how the text is articulated in relation to the music.

Articulación del texto

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

*a.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de ceibo: c.7-9*

co - ral de cin - co pé - ta - los

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo), y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de ceibo: c.4-6:*

de las ho - jas an - ti - ci - pa

⇒

⇒ Este tipo de situaciones favorece la percepción de la métrica en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Flor de ceibo*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de ceibo*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>92</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

The image shows a musical score for the song 'Flor de ceibo' in 3/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are grouped into nine numbered sections (1-9) with brackets above them. Below the staff, the lyrics are written: 'Tem-pra - na flor de cei - bo queal bro - te de las ho-jas an-ti-ci - pa co - ral de cin - co pé - ta-los'. Brackets below the lyrics group the words into three main phrases: 'Tem-pra - na flor de cei - bo', 'queal bro - te de las ho-jas an-ti-ci - pa', and 'co - ral de cin - co pé - ta-los'. The first phrase is aligned with the first three notes, the second with the next six notes, and the third with the final three notes.

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

The image shows a musical score for the song 'Flor de ceibo' in 3/4 time, focusing on pitch groupings. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are grouped into three sections with brackets above them. Below the staff, the lyrics are written: 'Tem-pra - na flor de cei - bo queal bro - te de las ho-jas an - ti - ci - pa co - ral de cin - co pé - ta-los'. Brackets below the lyrics group the words into three main phrases: 'Tem-pra - na flor de cei - bo', 'queal bro - te de las ho-jas an - ti - ci - pa', and 'co - ral de cin - co pé - ta-los'. The first phrase is aligned with the first three notes, the second with the next six notes, and the third with the final three notes.

Articulación del texto

<sup>92</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tríptico floral* (1940):

I.- *Flor de ceibo*.

II.-Articulación de la parte vocal:

Tem-pra - na flor de cei - - - bo queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - - - pa co - ral de cin - co pé - ta-los

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz:	{	c.1	mi	mib	mi
Por polarización			3 3	6 6	9
piano:	{	c.1	mi	solb	mi
por polarización			3 3	6 6	sol 9

IV.- Textura: polifónica monorítmica.

**Texto:**

Temprana flor de ceibo  
que al brote de las hojas  
anticipa coral de cinco pétalos.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tríptico Floral*” escrito por Justo Dessein Merlo, poeta probablemente andaluz que publicó en la Editorial El Ateneo de Buenos Aires algunos textos como “Atabal indio” (1929) y “Ahora y entonces” (1939), entre otros. Este poema contiene tres estrofas con la descripción de tres flores: flor de tuna, flor de durazno y flor de ceibo. Cada una de ellas, en su contexto natural, con características propias.

*Flor de ceibo.* Este terceto de versificación irregular no tiene rima, el autor se ha librado totalmente de las reglas. Está dominado por la metáfora que atribuye a la *flor de ceibo* la actitud de *anticipa coral de cinco pétalos*, para ganarle al verde de las hojas. Las tres estrofas se unifican en un vocabulario cuidado, que muestra gran colorido en la síntesis de contenidos.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Flor de ceibo*, el diseño melódico de la 1º u.f. es heterogéneo, totalmente diferente a las primeras u.f. de las dos primeras piezas del ciclo, ya que la interválica predominante está constituida por saltos de 3m., 4 y 5justa con direcciones alternadas, en un ámbito de 5justa, y giro direccional ascendente. Estos saltos están integrados por direccionalidad y la continuidad de sentido del texto, acompañando palabras significativas: *Temprana flor de ceibo.* La 2º u.f. comienza con el único salto de 5 disminuida ascendente de la línea vocal, que acompaña a: *que*

*al brote*; continúa con una línea ondulante homogénea y luego direccional ascendente de grados conjuntos y nota repetida, restableciendo un equilibrio melódico que sostiene al siguiente texto: ... de las hojas anticipa coral de cinco pétalos.

Andante calmo e semplice

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.

En *Flor de ceibo*, la nota climax se da en el último compás (c.9), en fa#5, acompaña a la palabra pétalos, coincide con el acento métrico y se llega a ella a través de un giro escalístico ascendente desde el c.7, con cambio de métrica a 6/8, para luego descender por grados conjuntos a mi, uno de los puntos de polarización de la pieza. Este giro, ubicado en la última u.f., remarca el siguiente texto: *coral de cinco pétalos*, característica básica de la flor.

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Flor de ceibo*, hay cambios de puntos de polarización, sin que haya un proceso funcional. La relación de polarizaciones de la línea vocal y del piano con el texto se da de la siguiente manera: c.1-3: mi: ceibo, c.4-6: solb/mib: anticipa y en c.7-9: sol(en m.i.) / mi (en m.d. y voz): pétalos. Son palabras que determinan una

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Flor de ceibo*, sucede lo mismo que en la pieza anterior: 1.- nota repetida que coincide con la sílaba acentuada del texto en: *brote*, *anticipa*; 2.- giro ascendente hasta la nota climax: *pétalos*; 3.-saltos interválicos ascendentes de 5 justa y 5 disminuida que responden al texto y refuerzan con su dirección la acentuación de las sílabas de las palabras utilizadas: *flor de ceibo*, que *al brote*.



- 1.-Nota repetida: nr.
- 2.- Giro ascendente hacia notas importantes.
- 3.-Intervalo de 4ta.justa descendente.

Estos factores, por su repetición y ubicación estratégica, tienen una función integradora con relación a la interválica en el total de la pieza, se determinan como rasgos unificadores en cuanto a la interválica y la interrelación entre acento agónico y acnto del texto. Por lo tanto se produce una asociación por semejanza entre las tres macrounidades de la pieza.

✓ **IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

En *Flor de ceibo*, los acentos rítmicos están en: 1º u.f. (3 acentos): *temprana*, *flor*, *ceibo*; en la 2º u.f. ( 3 ): *brote*, *hojas*, *anticipa* y en la 3 u.f. ( 3): *coral*, *cinco* y *pétalos*. Se marca una distinción entre; a) acento rítmico no

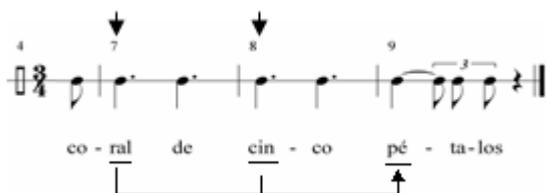
coincidente con el acento métrico en: *temprana*, *flor*, *brote*, *hoja*, *coral*, *cinco* y *pétalos*. De un total de 9 acentos, se tienen 2 en síncope y 7 coincidentes con acentos métricos. Se puede decir que predomina una métrica perceptiva, salvo en los finales de la 1º y 2º u.f. donde la no coincidencia entre los acentos genera una ametría que remarca palabras significativas: *ceibo* y *anticipa*.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

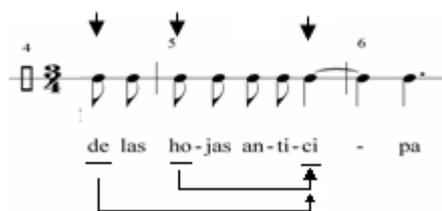
*a.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de ceibo: c.7-9*



*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo), y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Flor de ceibo: c.4-6:*



⇒ Este tipo de situaciones, en Siccardi, favorece la percepción de la métrica en las obras. Se determina que el texto funciona *como factor integrador en el tratamiento de las duraciones*.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ ***V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ ***V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

La línea melódica de *Flor de ceibo* comienza con un diseño heterogéneo interválicamente para luego transformarse en homogéneo. En la 1º macrounidad formal, con diseño heterogéneo, el uso predominante -alternativo y continuo- de diferentes saltos interválicos junto a grados conjuntos y notas repetidas generan un agrupamiento en base a su direccionalidad. El texto es el factor integrador en el tratamiento de las alturas.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of quarter notes. Above the staff, there are two arrows: an upward-pointing arrow above the first note and a downward-pointing arrow above the second note. Brackets above the staff group the notes into four distinct intervals: a rising interval (G4-A4-B4), a falling interval (B4-A4-G4), a falling interval (F4-E4-D4), and a rising interval (C4-B3-A3). Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "Tem-pra-na flor de ceí - bo queal bro-te de las ho-jas an - ti - ci - pa co - ral de cin - co pé-ta-los". Brackets below the lyrics group the words into four segments: "Tem-pra-na", "flor de ceí - bo", "queal bro-te de las ho-jas an - ti - ci - pa", and "co - ral de cin - co pé-ta-los".

▪ ***V.a.2.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.***

La duración aislada es un factor recurrente en diversas obras, transformándose en un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ **Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.**

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en el comienzo de las mismas) y están asimilados por el sentido del texto.

Flor de ceibo: de 3 u.f.: - // C. // C. //

El texto es: flor de ceibo; (...) de las hojas anticipa coral de cinco pétalos.

Agrupamientos rítmicos.

The image shows a musical score for the song 'Flor de ceibo'. The score is in 3/4 time and consists of nine measures. The notes are grouped into three main rhythmic units: measures 1-3, 4-6, and 7-9. Brackets below the notes indicate these groupings. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across measures. The lyrics are: 'Tem-pra - na flor de cei - bo queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - pa co - ral de cin - co pé - ta - los'. The text 'Articulación del texto' is written below the lyrics.

Articulación del texto

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales.**

- No-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.

En *Flor de ceibo* se presenta sólo no-coincidencia entre las u.f. Ellas están entre 1º y 2º u.f.( c.3), por elisión y entre la 2º y 3º u.f.(c.6), por articulación de la parte vocal y texto continuo.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las u.f.i.**

Las no-coincidencias entre las u.f.i. se dan en la 2º y 3º u.f.i. y ellas son por elisión y por articulación de la línea vocal con un texto continuo. La no-coincidencia señalada en las u.f., se repite en las u.f.i., favoreciendo la continuidad de la pieza.

En el esquema completo de *Flor de ceibo*, se marcan las coincidencias y no-coincidencias en las u.f. y u.f.i..

*Flor de ceibo*: tres u.f.:

Música    x                                  X   x                                  x                                  X   x                                  x

The musical notation is in 3/4 time. It consists of three units of analysis (u.f.) indicated by brackets above the staff. The first u.f. contains three phrases (1, 2, 3). The second u.f. contains three phrases (4, 5, 6). The third u.f. contains three phrases (7, 8, 9). The notes are: U.F. 1: G4, B4, A4; U.F. 2: G4, A4, B4; U.F. 3: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Tem - pra - na flor de cei - - - bo    queal bro - te de las ho - jas an - ti - ci - - pa    co - ral    de    cín - co    pé - ta - los

Texto    X    x

## “Tres líricas para Amada” (1954)

El ciclo “Tres líricas para Amada” (1954) pertenece a la tercera etapa de su producción musical (1944-1963). El texto y la música son de Honorio Siccardi. Las piezas que lo componen son: *Cadencia*, *Rueca* y *Reflejos*.

### *Cadencia*

*Alturas:*

❖ *En sucesión:*

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

En las tres macrounidades formales de *Cadencia*, el diseño de la línea melódica diatónica tiende a la heterogeneidad interválica, constituido por grados conjuntos, nota repetida y saltos.

La interválica citada da como resultado los siguientes diseños en la línea melódica: 1° (c.5-8) es ondulante dentro de un ámbito de 7 menor (fa#5 –sol#4); 2° (c.11-14) es ondulante, en su comienzo y final los saltos interválicos utilizados amplían el ámbito a una 10ma. disminuída (lab5 –fa#4), pero en la parte central predominan nota repetida y grados conjuntos; 3° (c.16 -18) es casi estática, formada por nota repetida y salto de 4 justa descendente (sintetiza la interválica predominante de las otras u.f.).

1°





Como se observa, la construcción del diseño melódico está basada en grados conjuntos, nota repetida y saltos de 3ra., 4ta. y 5ta. que integrados constituyen la línea melódica descripta. El único salto diferente es el de 7ma. disminuía ascendente, con el cual inicia la 2º u.f., funciona melódicamente como factor de variedad, permite ampliar el ámbito de la melodía y llega al sonido más agudo: lab5. Los intervalos-nexos de 3ra.mayor (do-mi, c.8-11) y 5ta. justa (fa#-do#, c.14-16), si bien están dentro del repertorio de intervalos de la línea melódica, ellos pierden la fuerza de integración entre las u.f., ya que están separados duracionalmente por silencios de varios compases.

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Cadencia*, el punto climax de la línea vocal se ubica en la 2º u.f., en la palabra *delician* (c.12), en la nota sol5, reforzada por el acento agógico y en síncopa; a partir de do(c.11), su repetición y un giro direccional ascendente se llega a esta nota climax. En la línea vocal hay un atisbo de línea melódica tonalmente indefinida, casi sin apoyo pianístico, por lo tanto, esta nota climax cobra importancia.

¡Cò-moe-lo-gian el hom - bro    los mis-te-rio-sos gno-mos queen sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz    Yo mi-roab-sor - to

➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

La línea melódica de *Cadencia* se caracteriza por tener un diseño heterogéneo en la totalidad de la pieza. En este diseño hay uso predominante - alterno y continuo- de diferentes saltos interválicos que junto a grados conjuntos y notas repetidas generan agrupamientos en base a semejanza y direccionalidad de los mismos.

1º u.f. (c.5-8):

Por la ca-den-ciae-xan - güe de laes-pal - da sehaes-par - ci-doel ma-no - jo de las he-bras ri-za - das

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Polarización y ausencia de polarización.**

En *Cadencia*, primera pieza de *Tres líricas para Amada* de 1954, Siccardi realiza un trabajo compositivo diferente y alejado en el tratamiento de la armonía y las polarizaciones presentadas en sus obras de 1929, como por ejemplo en *Melancolía* de *Tus cuatro romanzas*. Emplea el total cromático casi sin polarizaciones, hay un virtual atonalismo. Se encuentran acordes tríadas (c.2-3), repetición de nota (c.10 y 17) pero es casi imposible encontrar polarizaciones como se habían presentado en las obras primeramente analizadas.

En la línea vocal hay un atisbo de línea melódica indefinida tonalmente casi sin apoyo pianístico. Este es un ejemplo donde el piano y la voz van separados, en otro plano, además están chocando constantemente, aunque van coincidiendo algunas notas. La voz se está moviendo con independencia del piano, genera casi una

textura que tiende a lo *heterófono*<sup>93</sup> (por ejemplo:c.8:). En las unidades formales de la voz surgen notas como fa# en c.5, re en c.7, do en c.8 y 11, luego sol como nota climax en c.12, luego desciende, termina en fa#, en c.13 y en la ultima unidad formal coloca do# y sol# (este final no tiene que ver con lo presentado en la 1º y 2º u.f.).

A la distancia se encuentra ese choque cromático. Se puede decir que es un tipo de escritura donde bordea el atonalismo pero con una base diatónica, no es el atonalismo expresionista.

Presenta acordes tríadas diatónicas sucesivos y simultáneos produciendo choques, en c.5 sib-si, en c.6 mib-mi / fa-fa#-fa, en c.7 re#-re, fa#-sol#-fa-sol, en c.8 re-reb, do-dob, la-lab, en c.10 do-reb-re-fa, en c.11 sol#-sib-mi, sol#-sol. En c.5 las notas comprimidas del 1er.tiempo es tipo cluster diatónico de 4 notas de Do Mayor: do-re-mi-fa-sol, sobre ellas hay una línea melódica que no tiene definición.

Total cromático sin polarizaciones.

	fa#	re	do		do	sol	fa#		do#-sol#
Voz	5	7	8		11-12	14		16	18

m.d.:choques  
cromáticos

piano: y

m.i.:

acordes	choques	interválica	nota	interválica	nota
triadas de	cromáticos	atonal	pedal	atonal	pedal

fa# - sol		5	9	10	11	19
c.1	3 3	5	9	10	11	19

Esquemas en relación a las alturas consignadas en las u.f. de la voz. Se obtiene el total cromático segmentado.

c.5-8	11-14	16-18 total cromático
<p>4 10 4 1 1 11 2 2 8 3 2 2 3 2 3</p> <p style="margin-left: 100px;">E E E E</p>		

Análisis:

- a.- Ámbito: 1- 7ma menor; 2- 7ma.disminuida. 3- 4ta.justa.
- b.- Conjunto de notas basada en un grupo de alturas en común.

<sup>93</sup> Glosario: Heterófono.

1.- si – do -do# -re- mib – mi – fa -fa# -sol# - lab - la

2.- En común: con el 1º: si -do –re –mi –fa – fa# - lab; Cromáticas: dox – reb – re# - sol.

3.-En común: con la 1º: do# - sol#.

c.- Total cromático casi sin polarización.

d.- Número de veces que cada sonido está en cada segmento de la obra.

1.- si: 1 do: 3 do#: 1 re: 8 mib: 2 mi: 2 fa:2 fa#: 1 sol#: 1 lab: 1 la: 3

2.- si: 3 do: 7 reb: 1 dox: 1 re: 3 re#: 2 mi: 6 fa: 1 fa#: 1 sol: 2 lab: 1

3.- do#: 3 sol#: 2

e.- Número de veces que cada sonido está en la obra.

si: 4 do:10 do#:4 dox:1 reb:1 re:11 re#:2 mib:2 mi:8 fa:3 fa#:2 sol:2 sol#:3  
lab:2 la: 3

*Cadencia: interválica estructural:*<sup>94</sup>

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. The first system consists of two staves. The upper staff contains notes and chords, with annotations such as '4+T SA', 'c1', 'c2', 'c3', 'c4', and 'c5'. The lower staff shows a bass line with notes and chords, including '3TT', 'G', and 'cluster distónico'. The second system also consists of two staves, with the upper staff containing notes and chords and the lower staff showing a bass line. Annotations include 'c6', 'c7', 'c8', 'c9', 'c10', 'c11', and 'c12'. The notation is dense and includes various musical symbols like accidentals, stems, and beams.

<sup>94</sup> Se presenta ms., al no poder digitalizarlo.

**Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.

➤ **Tipos de campos rítmicos.**

✓ **Pulso y metro.**

En *Cadencia*, en la línea melódica predomina una ametría en casi toda la obra y esta no coincidencia entre acento rítmico y métrico remarca palabras significativas. En el piano, con una unidad de pulsación perceptible, encontramos una métrica variable.

Esta temática es ampliada al tratar el tema interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y texto.

➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera u.f.i. de *Cadencia*.

Por la ca-den - ciae-xan - güe de laes-pal - da

En el c.5-6( , las corcheas de tresillo se asocian a la corchea por proximidad; a la vez esta corchea se une a la corchea que sigue por semejanza y ésta a la negra ligada a semicorchea por proximidad. Esto forma un primer agrupamiento rítmico. Luego en c.6 las tres semicorcheas se unen por semejanza y la última de ella se une a la negra de tresillo por proximidad, formando otro agrupamiento rítmico. De esta manera queda una duración aislada, al final de la u.f.i.

Esta última duración aislada tiende a no asociarse con el agrupamiento rítmico anterior ya que es una figura menor, y al ser la última figura de la u.f., se integra a la unidad rítmica anterior por el texto, en la última sílaba de la palabra

*espaldá*. En este caso el texto está sirviendo para integrar esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en diversas obras y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f., en este caso en la parte final de la 1º y 3º u.f. y en el final de 2º, 3º y 4º u.f.i. de la 1º u.f.. Todas están asimiladas por el texto.

5 6 7 8 9 10 11

Por la cadencia exan - güede la espal - da se ha esparcido el mano - jo de las hebras riza - das

11 12 13 14 15 16 17 18 19

¡Có-moe-lo-gian el hom - bro los mis-te-ri-o-sos gno-mos-que en sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz Yo mi-ro absor - - to

➤ Jerarquías acentuales.

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

a.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Cadencia: c.7:

c.8:

c.18:

b.- Figura de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Cadencia: c.11-12:

c.13-14:

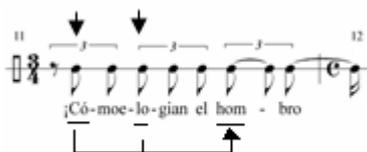
c.- Figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Cadencia: c.5-6:

c.12-13:

d.- Figura de igual duración reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, convergen hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

*Cadencia*: c.11-12



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Cadencia*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Cadencia*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>95</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

A musical score for piano in 3/4 time, showing measures 5 through 11. The score includes rhythmic markings such as triplets and brackets indicating groupings of notes. Below the staff, the lyrics are written with brackets underneath them, corresponding to the musical phrasing. The lyrics are: "Por la ca-den - ciae-xan - güe de laes-pal - da sehaes-par - ci-doel ma-no - jo de las he-bras ri-za - das".

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

A musical score for voice in treble clef, showing the melody for the same lyrics as in the piano score. Brackets are placed above the notes to indicate melodic groupings or phrases. The lyrics are: "Por la ca-den-ciae-xan - güe de laes-pal - da sehaes-par - ci-doel ma-no - jo de las he-bras ri-za - das".

Articulación del texto

<sup>95</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Cadencia*.

II.-Articulación de la parte vocal:

Por la ca - den - cia e - xan - ñie de la es - nal - da se ha es - nar - ci - do el ma - no - io de las he - bras ri - za - das

II.-Articulación del texto.

III.-Articulación de la parte de piano: es por cambio de textura, pero el movimiento del piano es continuo, no hay cortes.

Voz:	{									
Por polarización			fa#	re	do		do	sol	fa#	do#-sol#
			5	7	8		11-12	14	16	18
piano:	{	m.d.: choques								
		cromáticos								
		m.i.: acordes tríadas		choques	interválica	nota	interválica		nota	
		de fa# - sol	cromáticos	atonal	pedal	atonal		pedal		
		c.1	3	3	5	9	10	11	19	

IV.- Textura: polifonía polirítmica: heterofonía.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Cadencia*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>96</sup>.

I.a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

The image shows a piano score with lyrics. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The score is divided into measures 11 through 19. Measures 11-14 contain triplets of eighth notes. Measures 15-16 are whole rests. Measures 17-19 contain eighth notes. Brackets above the notes group them into rhythmic units. Brackets below the lyrics group the words into phrases corresponding to these rhythmic units.

¡Có-moe-lo-gian el hom - bro      los mis-te-rio-sos gno-mos-queen sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz

Yo mi-roabsor - - to

Articulación del texto

I.b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

The image shows a piano score with lyrics. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The score is divided into measures 11 through 19. Brackets above the notes group them into pitch contours. Brackets below the lyrics group the words into phrases corresponding to these pitch contours.

¡Có-moe - lo - gian el hom - bro      los mis - te - rio - sos gno - mos queen sus cur - vas de - li - cian los an - to - jos de la luz

Yo mi - roab - sor - - to

Articulación del texto

<sup>96</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Cadencia*.

II.-Articulación de la parte vocal:

¡Có-moe-lo-gian el hom - bro los mis-te-rio-sos gno-mos queen sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz Yo mi-roab-sor - to

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: por cambio de textura.

Voz: Por polarización {

fa# re do (5 7 8) do sol fa# (11-12 14) do#-sol# (16 18)

piano: {

m.d.: choques cromáticos

m.i.: acordes tríadas de fa# - sol (c.1) choques cromáticos (3 3) interválica atonal (5) nota pedal (9 10) interválica atonal (11) nota pedal (19)

IV.- Textura: monodía y polifónica polirítmica y monorítmica.

**Texto:**

Por la cadencia exangüe de la espalda  
Se ha esparcido el manojó de las hebras rizadas.  
¡Cómo elogian el hombro los misteriosos gnomos  
que en sus curvas delician los antojos de la luz.  
Yo miro absorto.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El ciclo completo del poema “*Tres líricas para Amada*” escrita por Honorio Siccardi, presenta en el plano de la composición estrófica, un desequilibrio e inestabilidad, tanto en la construcción de las mismas como en su sentido semántico.

*Cadencia*: estrofa compuesta por cinco versos, los primeros cuatro de arte mayor (endecasílabos y alejandrinos) y el último pentasílabo. El hipérbaton de los dos primeros versos pone en primer término la imagen posterior de la amada. Luego, la oración exclamativa introduce, por un lado personajes mitológicos: *los gnomos* y por otro, un audaz neologismo: *delician*. El poeta se refiere al paso del tiempo en el plano físico y se coloca como espectador en el último verso.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Cadencia*, en un diseño heterogéneo, se observa que en la 1º u.f., el sistema organizativo de alturas y duraciones nos presenta una línea melódica basada en nota repetida, grados conjuntos y saltos de intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta., los cuales acompañan palabras semánticamente significativas y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto. El único salto de 7ma. disminuida, anticipado por el de 4ta. (c.11), funciona melódicamente como factor de variedad enfatizando el acento del texto y remarcando el sentido del mismo: *¡có-moe-logian(...)*. El intervalo

de 4ta. justa ascendente o descendente, por su ubicación y reiteración se marca como un intervalo importante, ya que se encuentra en el comienzo de la 1º u.f., en c.5: *por la cadencia e-xangiüe* y en el final de la 2º u.f., en c.13: *los antojos de la -luz*. Por último, en la 3º u.f., junto a la nota repetida, este intervalo de 4ta.justa descendente, se encuentra a modo de síntesis y cierre de la obra: *yo mi-roab-sor-to*.

Lento

1º: 4ta. justa

Por la ca-den-ciae-xan - - güe de laes-pal - da schaes-par - ci-doel ma-no - jo de las he-bras ri - za - das

2º: 4ta.justa y 7 dism.

3º: nr-4j.

¡Cò-moe-lo-gian el hom - bro los mis-te-rio-sos gno-mos que en sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz Yo mi-roab-sor - to

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.

En *Cadencia*, el punto climax de la línea vocal, se da en la palabra *delician* (c.12), con la nota sol5. En este punto se produce el máximo ámbito de alturas utilizado en la línea melódica, coincide con el acento agógico pero no con el acento métrico, para concluir la u.f. con el sonido más grave fa#4, que también no coincide con el acento métrico, generando síncopa. Del c.11 a 14, 2º u.f., lugar donde está ubicada la nota climax, se presentan factores que favorecen la ametría y acompañan al siguiente texto: *¡Cómo elogian el hombro, los misteriosos gnomos que en sus curvas delician los antojos de la luz.*

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Cadencia*, emplea el total cromático casi sin polarizaciones. En la línea vocal hay un atisbo de línea melódica indefinida tonalmente casi sin

apoyo pianístico. En las unidades formales de la voz surgen notas importantes que acompañan a palabras significativas, tales como fa#: *exangüe*(c.5), re: *manejo*(c.7), do: *rizadas*(c.8) y *hombro* (c.11), luego sol5 como nota climax: *delician* (c.12), luego desciende y termina en fa#: *luz* (c.13-14), y en la última u.f. coloca do# y sol# en: *yo miro absorto* (c.16-18). En un principio se describe la figura de una mujer y las huellas del tiempo en ella. Él, a la distancia, observa a su amada y queda impactado. Es por eso que, musicalmente, esta situación se traduce a la distancia en choques cromáticos, en una escritura atonal con una base diatónica.

5 6 7 8 9 10

Por la ca - den - ciae - xan - güe de laes - nal - da sehaes - nar - ci - doel ma - no - io de las he - bras ri - za - das

11 12 13 14 15 16 17 18 19

¡Cò - moe - lo - gian el hom - bro los mis - te - rio - sos gno - mos queen sus cur - vas de - li - cian los an - to - jos de la luz Yo mi - roab - sor - to

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Cadencia*, tomaremos como ejemplo la 1º macrounidad formal de la voz (c.5-7), donde se verifica que en las dos microestructuras que la conforman coincide su nota más aguda con las sílabas acentuadas del texto. En los dos últimos casos esta situación acentual está reforzada, en su final, por la reiteración de la nota

repetida re4 (c.7): *el manojo* y do4 (c.8): *hebras rizadas*, respectivamente o sea que la parte de desinencia está reiterando y reforzando la nota sobre la cual se dio el acento. Los intervalos de 4ta. y 5ta. están integrados por el texto y refuerzan con su dirección la acentuación de las palabras: *e-xangüe*, *espar-cido*, *ma-nojo*, *hebras-rizadas*.

5 6 7 8 9 10

n. r.

Por la ca-den-cia-xan - - - güe de laes-pal - da schaes-par - ci-doel ma-no - jo de las he-bras ri - za - das

En las u.f. que van del c.11 a 18 hay recurrencia de los factores explicados, que por su repetición y ubicación estratégica complementan y refuerzan su función integradora en la interrelación entre acento agógico y acento del texto, en el total de la pieza.

11 12 13 14 15 16 17 18

n. r.

¡Có-moe-lo-gían el hom - bro los mis-te-rió-sos gno-mos queen sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz Yo mi-roab-sor - to

Los factores señalados producen una asociación por semejanza entre las dos microunidades porque obedecen al mismo principio constructivo, dentro de la estructura mayor y funcionan como rasgo unificador en cuanto a la interválica y la interrelación entre acento agógico y acento del texto.

#### ✓ IV.b.- *Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.*

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

En *Cadencia*, en cuanto a los acentos rítmicos en la 1º u.f., hay 4 de ellos que se encuentran en: *exangüe*, *espalda*, *manojo*, *rizadas*; en la 2º u.f. hay otros 3: *hombro*, *delician*, *luz*; y en la 3º u.f. sólo está: *absorto*. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *exangüe*, *manojo*, *rizadas*, *delician*, *luz*, *absorto*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *espalda* y *hombro*.

Del un total de 8 acentos, se tienen seis en síncopa y dos con acento que coincide sobre comienzo de tiempo. Se puede decir que predomina una ametría en casi toda la obra y estos acentos remarcan palabras significativas.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

*a.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Cadencia: c.7:

c.8:

c.18:

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

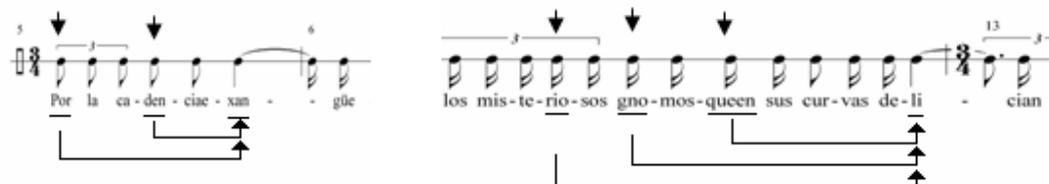
Cadencia: c.11-12:

c.13-14:

c.- Figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

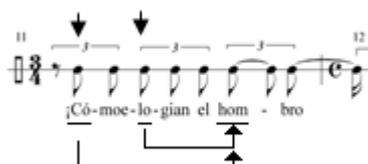
Cadencia: c.5-6:

c.12-13:



d.- Figura de igual duración reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

Cadencia: c.11-12



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras. Las palabras involucradas en las jerarquía acentuales refuerzan su significación en la totalidad del texto y de esta interrelaciones entre música y texto, deriva la importancia del texto como factor integrador de la música.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ **V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.**

▪ **V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas**

La línea melódica de *Cadencia* se caracteriza por tener un diseño heterogéneo en toda la pieza. En el mismo hay uso predominante -alterno y continuo- de diferentes saltos interválicos que junto a grados conjuntos y notas repetidas generan agrupamientos en base a semejanza, direccionalidad de las mismas y sentido del texto.

1º u.f. (c.5-8):

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Above the staff, arrows indicate the direction of intervals: up for ascending and down for descending. Below the staff, the lyrics are written with brackets underneath grouping the words into four distinct melodic phrases: 'Por la ca-den-ciae-xan - güe de laes-pal - da', 'sehaes-par - ci-doe! ma-no - jo de las', 'he-bras ri-za - das', and 'das'. The first two phrases are grouped together by a larger bracket, as are the last two.

La u.f. de la línea vocal está formada por agrupamientos melódicos formados por direccionalidad e integrados por la continuidad de sentido del texto. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las alturas.

▪ **V.a.2.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.**

Presentamos el análisis de *la rítmica* de la primera u.f.i. de *Cadencia*.

The image shows a rhythmic analysis of the first melodic phrase. It is written on a staff with a 3/4 time signature. The notes are marked with stems and flags. Above the staff, brackets indicate the duration of the notes: a triplet of eighth notes, a quarter note, another triplet of eighth notes, and a quarter note. A downward arrow points to the end of the second triplet. Below the staff, the lyrics are written with brackets underneath grouping the words into two phrases: 'Por la ca-den-ciae-xan - güe de laes-pal - da' and 'da'. The first phrase is grouped together by a larger bracket, as is the second phrase.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto podemos decir que es un factor recurrente en diversas obras, transformándose en un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f., en este caso en la parte final de la 1º y 3º u.f. y en el final de 2º, 3º y 4º u.f.i. de la 1º u.f.. Todas están asimiladas por el texto.

*Cadencia:* con 3 u.f.: f.-f.-F // I. // F. //

El texto que integra es: Por la cadencia exangüe de la espaldda, se ha esparcido el manojo de las hebras rizadas. ¡Cómo elogian el hombro. (...)Yo miro absorto.

Hasta ahora hemos observado cómo *el texto asimila la duración aislada* integrándola a un agrupamiento rítmico determinado, *el lugar estratégico* que ocupa en la unidad formal a la que pertenece y *la recurrencia de su aparición* dentro de la construcción total de la canción. Debemos agregar que estas duraciones aisladas están *remarcando sílabas* de palabras del texto completo, cuyo sentido en el total de la canción, las hace significativas.

Por la ca-denciae-xan-güe delaespal -da sehaes-par ci-doel ma-no - jo de las hebras riza- das

¡Có-moe-lo-gian el hom - bro los mis-te-rió-sos gno-mos-queen sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz, Yo mí-roabsor - - to

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa en las macrounidades formales.**

○ Coincidencia articulativa en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.

En el esquema completo de *Cadencia* se muestran las coincidencias articulativas a nivel macrounidad formal generadas por separación, en la interrelación entre música y texto. Las tres u.f. se ubican de la siguiente manera: 1° u.f.: c.5-11, 2° u.f.: c.11-16, y 3° u.f.: c.16-19.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulativa en las u.f.i.**

Se marcan las coincidencias articulativas a nivel u.f. y u.f.i. generadas por separación y yuxtaposición y las no-coincidencias articulativas en las u.f.i. por elisión y por línea vocal articulada con texto continuo y por texto articulado con línea melódica continua.

En *Cadencia*, las coincidencias articulativas entre música y texto definen tres u.f. generadas por separación. En las u.f.i. las coincidencias articulativas se ubican en: 1° u.f.: c.6 y 7 y las no-coincidencias se dan en: 1° u.f.: c.6, una por elisión y tres por línea melódica articulada con texto continuo; en 2° u.f.: c.11-12, dos por elisión y una por texto articulado con línea melódica continua, y en 3° u.f.: c.18, por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto, sólo la 1° u.f. comienzan con u.f.i. segmentadas para luego presentar las u.f.i. de las tres u.f. con no-coincidencia articulativa, dándole continuidad al total de la forma.

El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

The image shows a musical score for a vocal line in 3/4 time. The lyrics are: "Por la ca-den-cia-xan - oñe de las-ral - da - schas-nar - ci-doe ma-no - io de las he-bras ri-ra - das". The score is annotated with 'x' marks and brackets to indicate articulation points. A large bracket above the staff spans from measure 5 to 11, with 'x' marks above measures 6, 7, 11, and 12. Another bracket below the staff spans from measure 6 to 18, with an 'x' mark below measure 18. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staff.

11 12 13 14 15 16 17 18 19  
 {Cò-mo-lo-gian el hom - tro } { los mis-te-ri-os gno-mes que en sus cur-vas de-li - cian los an-to-jos de la luz } { Yo mi-sub-ser - to }





En *Rueca*, segunda obra de *Tres líricas para Amada*, se trabaja el atonalismo, el cual se demuestra por la construcción interválica en el piano y en la voz. Las estructuras interválicas en el atonalismo son 4ta. + semitono; 3ra. menor + semitono y sus variantes.

En la obra encontramos en c.1 m.i.-m.d.: tritono+semitono ascendente, 4tajusta+semitono desc., semitono desc.+5ta.justa asc., 4ta.justa+semitono asc., 4ta justa desc.+tono, tono+4ta, 4ta.+semitono, semitono+4ta. y así otros. Usa predominantemente el semitono y la 4ta.justa y como compositor neoclásico utiliza el atonalismo de base diatónica usando la variante de tono + 4ta.justa (como aparece en la voz). Las terceras, también aparecen (c.3) en la línea melódica (si-re#-si) y en c.5 (do-la-do-mi), pero luego retoma el tono+tritono y las combinaciones antes mencionadas. En el piano (c.4) aparece tono + 3ra. menor; luego en m.i. el fa, sol y sib, forman tono y 4ta.justa, luego 5ta.justa, 4ta.justa y 2da. mayor.

Sintetizando, predominan intervalos de 4ta. y 5ta.justa combinados con tono o semitono, por eso se puede considerar que hay una construcción interválica en el piano que tiene que ver con el atonalismo. Además, la continuidad en el piano favorece este principio desde el c.1 a 4. En c.5 se articula por el cambio de textura con un movimiento que comienza arpegiado y cambia por uno simultáneo. En cambio, la voz está articulando con relación al texto (c.4), después de filigranas. Esta articulación múltiple resultante de la no coincidencia articuladora entre voz y piano favorece la continuidad de la obra.

Voz	sol#		re#-sol		fa#	-	re
	2		3 3		4		6
Piano	arpeggios		arpeggios		simultaneidad-arpeggios		
	c.1	2 3	4 5	6			

Interválica estructural:



➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

⇒ La *duración aislada* es un factor constante entre las obras y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ **Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.**

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte final de las dos u.f., en el final de la primera u.f.i. de la 1º u.f.) y están asimiladas por el texto.

The image shows a musical score in 6/8 time. The lyrics are: "á - gil - hu - so que per - fi - - - las fi - li - gra - nas no - di - bu - jes con per - fi les de tus hi - - - los". The notation includes rhythmic groupings indicated by brackets and arrows pointing to specific notes, highlighting the 'duración aislada' characteristic.

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

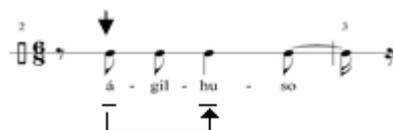
*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*Rueda: c.5-6:*

The image shows a musical score in 6/8 time. The lyrics are: "con per - fi les de tus hi - - - los". The notation includes rhythmic groupings indicated by brackets and arrows pointing to specific notes, highlighting the 'duración aislada' characteristic.

*d.- Figura de igual duración* reforzada por *sílaba acentuada de la palabra, pero sin acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

*Rueca: c.2-3:*



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras.

#### ***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Rueca*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Rueca*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>97</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

á - gil - hu - so      que per - fi - - - - las fi - li - gra - nas      no - di - bu - jes      con per - fi les de tus hi - - - - los

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Á - gil hu - so      que per - fi - las fi - li - gra - nas      no di - bu - jes      con per - fi - les de tus hi - los

Articulación del texto

<sup>97</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Rueca*.

II.-Articulación de la parte vocal:

Á - gil hu - so que per - fi - - - las fi - li - gra - nas no di - bu - jes con per - fi - les de tus hi - - - los

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: por cambio de textura. Hay continuidad en el piano dado la articulación múltiple entre voz y piano, simboliza el movimiento continuo de la *rueca*.

Voz: por polarización { sol# (2), re# (3), sol (3), fa# (4), re (6) }

Piano: Por textura { arpeggios (c.1, 2, 3), simultaneidad-arpeggios (4, 5, 6) }

IV.- Textura: polifónica monorítmica, polirítmica y monodia.

**Texto:**

Ágil huso que perfilas filigranas.  
No dibujes con perfiles de tus hilos.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El ciclo completo del poema “*Tres líricas para Amada*” escrita por Honorio Siccardi, presenta en el plano de la composición estrófica, un desequilibrio e inestabilidad, tanto en la construcción de las mismas como en su sentido semántico.

*Rueca*, dístico donde aparece personificado este instrumento para hilar, para simbolizar el hacer de la vida, del destino y del hombre, todos enfrentados: se crea y se explicita un conflicto.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Rueca* se observa una línea melódica, en las dos u.f., basada en una construcción interválica que combina: tono + 4ta.; semitono + 3ra.; 3ras; 4justa + semitono; tono + tritono; con cambios o no dirección. Estas construcciones interválicas acompañan palabras semánticamente significativas, por ejemplo: ágil huso, filigranas, con perfiles y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto.

Spigliato

1º 2º

Á - gil hu - so que per - fi - - - las fi - li - gra - nas no di - bu - jes con per - fi - les de tus hi - - - los

### ✓ II.b.- *Punto climax en la línea vocal y texto.*

En *Rueca*, la situación de nota climax se da sobre el sonido sol5 (c. 4), en la palabra *filigranas* y reforzada por la construcción interválica del piano (m.i.). Este sol5 es el centro de uno de las construcciones interválicas en la línea melódica que conforman la obra: re-sol-fa#, o sea: 4ta.justa ascendente + semitono; de esta manera realza la palabra que acompaña: *filigranas* y anticipa con su construcción y ubicación el elemento base con el cual trabaja: *los hilos*, o sea relaciona la vida y el destino.

### ➤ III.-*Interrelaciones entre polarización y texto.*

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

*Rueca* es una obra donde Siccardi trabaja en un campo ligado al *atonalismo*, el cual se evidencia en el trabajo de construcción interválica en la simultaneidad tanto en el piano, como con la voz; por lo tanto, haremos una relación de éstas con el texto, completando el análisis en base a las u.f. y nota climax de la obra.

La línea vocal comienza con la primera construcción interválica, formada por tono+ 4ta.justa descendente: re# - do# - sol#. Desde un análisis musical, podemos hacer referencia a la última u.f. de *Cadencia*, la cual está formada por nota repetida + 4ta.justa descendente y con los sonidos: do# - sol#, síntesis de la interválica empleada en el total de la obra. O sea que en el comienzo de *Rueca*, desde la altura, reitera estos dos sonidos: do# y sol# y también su dirección, pero dentro de una construcción interválica propia del atonalismo. Para darle mayor relevancia, el texto es significativo tanto en una como en la otra obra. En *Cadencia*, el texto que acompaña a ese giro melódico es: *yo miro absorto*, él está impactado al ver los efectos del tiempo en la figura de su amada. En *Rueca* es *ágil huso*, el compositor personifica al destino en una rueca, en un *ágil huso*, reconoce su tarea: *que perfilas filigranas*, y le da a conocer su postura, su contrariedad: *No dibujes con perfiles de tus hilos*. Él entabla una lucha abierta con el destino.

Los sonidos que nos ayudarán a remarcar palabras significativas del texto son: re#: *perfilas* (c.3), sol: *filigranas* (c.4), fa#: *dibujes* (c.5) y re: *hilos* (c.6).

Estos sonidos forman parte de otras construcciones interválicas similares a la presentada en el comienzo y son notas jerarquizadas en las u.f. de la obra.

A musical score snippet in 8/8 time. The melody consists of eighth and quarter notes. Brackets above the staff group notes into measures 2, 3, 5, and 6. An arrow points to a specific note in measure 4. Below the staff, the lyrics are: 'Ágil huso que perfilas las filigranas no dibujes con perfiles de tus hilos'. Brackets below the lyrics group the words 'Ágil huso', 'que perfilas las filigranas', and 'no dibujes con perfiles de tus hilos'.

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Rueca*, al tomar las dos macrounidades de la voz, se puede encontrar:

1.- nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: *huso*, *perfilas*, *dibujes*, *hilos*; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax que luego descienden y cuyas notas climax coinciden con las sílabas acentuadas del texto: *filigranas*, *dibujes* y 3.- intervalo de 4ta. justa descendente en c.2: *ágil - huso* y de 4ta. ascendente en c.3-5: *fili-granas*, *di-bujes* y *per-filas*, que se integran y responden al sentido del texto, además de reforzar con su dirección y ubicación la acentuación de la sílaba de las palabras involucradas.

A musical score snippet similar to the first one. A circled note is present in measure 4, with an arrow pointing to it from the left. The lyrics and brackets are the same as in the first snippet.

✓ **IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

En *Rueca*, en cuanto a los acentos rítmicos y métricos en la 1º u.f., hay 3 de ellos que se encuentran en: *huso*, *perfilas*, *filigranas*; en la 2º u.f. hay 1 acento:

hilos. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *perfilas*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *filigranas*, hilos y 1 en parte de tiempo: huso.

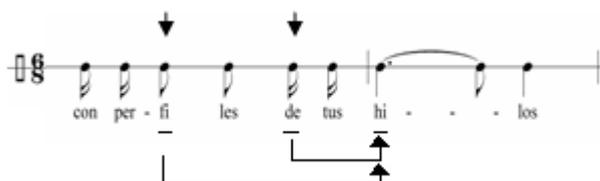
De un total de 4 acentos, se tienen uno en síncopa y tres con acento que coincide con acentos métricos. Se puede decir que predomina una métrica perceptible en casi toda la obra y estos acentos remarcan palabras significativas.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

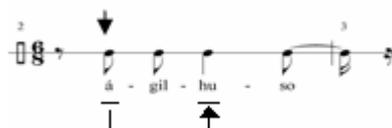
*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Rueca: c.5-6:



*d.- Figura de igual duración* reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

Rueca: c.2-3:



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras. La relación entre música y texto, hace que las palabras involucradas, en esta situación, cobren importancia por su ubicación, por la interrelación entre los factores musicales que la remarcan y su significado en el texto. Por lo tanto, el texto se determina *como factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales*, por la continuidad de sentido del mismo.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ **V.a.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ **V.a.1.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

En las dos macrounidades formales de *Rueca*, el diseño de la línea melódica diatónica tiende a una homogeneidad interválica, donde predominan los saltos de 3ra., 4ta. y 5ta., que junto a nota repetida y grado conjunto forman la interválica estructural de la composición. En esta línea melódica se forman agrupamientos de alturas por semejanza y direccionalidad de las mismas y se integran por el sentido del texto.

The image shows a musical score for a vocal line. It is divided into two units, labeled 1° and 2°. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, arrows indicate the direction of the melodic contour: up for ascending intervals and down for descending intervals. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "Á - gil hu - so que per - fi - las fi - li - gra - nas no di - bu - jes con per - fi - les de tus hi - los". Brackets are placed under the lyrics to group them into two units corresponding to the musical units above. The first unit covers "Á - gil hu - so que per - fi - las fi - li - gra - nas" and the second unit covers "no di - bu - jes con per - fi - les de tus hi - los".

La 1° u.f. de la línea vocal está formada por agrupamientos melódicos formados por direccionalidad y están asimilados por la continuidad de sentido del texto. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las alturas.

▪ **V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.***

En este caso, el texto integra esa figura, que desde el punto de vista musical tendería a quedar aislada.

✓ *Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.*

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional* está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en esta pieza: en la parte final de las dos u.f., en el final de la primera u.f.i. de la 1º u.f.) y están asimiladas por el texto.

Rueca con 2 u.f.: f. F. // F. //

El texto que integra es: ágil huso que perfila filigranas, no dibujes con perfiles de tus hilos.

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, por lo tanto es un factor recurrente en diversas obras, transformándose en un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico. Con el texto, esta duración aislada queda integrada por la continuidad de sentido del mismo. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las duraciones.

✓ **V.b.-*Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.***

▪ **V.b.1.-*Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales.***

- *Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.*

En el esquema completo de *Rueca* se muestra la coincidencia articuladora a nivel macrounidad formal, en la interrelación entre música y texto, generada por separación. Las dos u.f. se ubican de la siguiente manera: 1º u.f.: c.2-4 y 2º u.f.: c.4-6.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora en las u.f.i.**

En *Rueca*, la coincidencia articuladora entre música y texto define dos u.f. generada por separación. En las u.f.i. las coincidencias articuladoras se ubican en: 1º u.f. en c.3 y 2º u.f. en c.5; las no-coincidencias se dan en: 1º u.f.: c.2 y 3 por elisión y en c.4 por línea melódica articulada con texto continuo; en 2º u.f.: c.6 por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto, sólo la 2º u.f. comienzan con u.f.i. segmentada para luego presentar las u.f.i., del resto de la pieza, con no-coincidencia articuladora, dándole continuidad al total de la forma.

El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

Á - gil hu - so que per - fi - - - las fi - li - gra - nas no di - bu - jes con per - fi - les de tus hi - - - los

## *“Tres líricas para Amada” (1954)*

### *Reflejos*

#### *Alturas:*

##### ❖ *En sucesión:*

- *Tipos de repertorios interválicos.*
- *Tipos de diseños de la línea melódica.*

En las tres macrounidades formales de *Reflejos*, en su línea melódica diatónica, predomina un diseño interválico heterogéneo formado por grados conjuntos, nota repetida y saltos.

La interválica empleada da como resultado los siguientes diseños en la línea melódica: la 1º u.f. (c.1-6) posee 2 u.f.i. que presentan características semejantes. La 1º u.f.i. se inicia con un giro ascendente combinando intervalos de 4ta.justa y nota repetida (en la misma dirección), hasta llegar a la nota más aguda: sol5, para luego descender con una línea quebrada que alterna grados conjuntos, nota repetida y saltos de 3ra. y 4ta. aumentada (con cambios de dirección), dentro de un ámbito de 7ma. menor, y la 2º u.f.i., de características similares, agrega el intervalo de 5ta.justa, llega a su nota más aguda: fa#5, incorpora un semitono cromático: fa#-fa, para luego descender; en la 2º u.f. (c.6-10) a partir de lab4, enarmonía de la última nota de la 1º u.f., construye esta u.f. con características semejantes a la anterior; la 3º u.f. (c.10-13) está formada por dos u.f.i. semejantes entre sí en cuanto a su direccionalidad ascendente hacia su nota más aguda: fa#5 y sol#5, dentro de un ámbito de 6ta.mayor y 7ma. mayor respectivamente; además, su repertorio de intervalos se reduce a grados conjuntos y algunas 3ras., consolidando y sintetizando, en la mínima distancia, la interválica empleada en la obra.

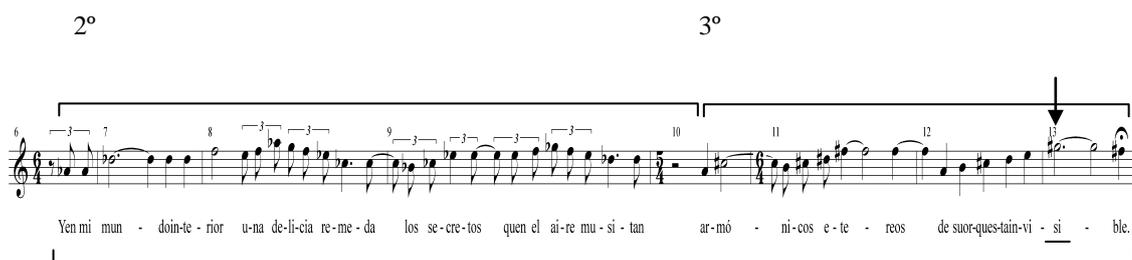


En la construcción del diseño melódico total, basado en un repertorio de intervalos (nota repetida, grados conjuntos y saltos de 3ra., 4ta. y 5ta), es la nota repetida y el de 4ta (con direccionalidad alternada o no), los que juegan un rol fundamental en la construcción de los diferentes diseños de las u.f. de la obra.

Estos rasgos, en toda la canción, funcionan como factores de integración de la forma total. Los intervalos- nexos, nota repetida y 4ta justa, se presentan de la siguiente manera: el primero escrito como enarmonía entre la 1° y 2° u.f.(c.6) y de 4ta. justa descendente entre la 2° y 3° u.f.( c.9-10).

➤ **Jerarquización de alturas: nota climax**

En *Reflejos*, el punto de polarización único de la pieza es do#. La nota climax de la línea vocal se da en la palabra *invisible*, al final de la 3° u.f. (c.13), en la nota sol#, dominante de do#. Este punto climax está reforzado por el acento métrico y el acento agógico. En esta 3° u.f. hay dos agrupamientos ascendentes de la línea melódica que favorecen el arribo a la nota climax, estos son: 1er. agrupamiento (c.10-12), que parte desde la4 a fa#5 y el 2do. (c.12-13), que va desde la4 hacia sol#5, para luego descender a fa#5.



➤ **Principios de agrupamientos de alturas.**

En las tres macrounidades formales de *Reflejos*, en su línea melódica diatónica, predomina un diseño interválico heterogéneo formado por grados conjuntos, nota repetida y saltos. Este repertorio interválico permite presentar los dos casos mencionados en el análisis correspondiente a esta temática en capítulo IV, por lo tanto, en esta línea melódica se forman agrupamientos de alturas por semejanza, proximidad y direccionalidad de las mismas.

1° (c.1-6)

**Alturas:**

❖ **En simultaneidad:**

➤ **Polarizaciones.**

✓ **Principio de bipolarización.**

*Reflejos* presenta un diseño similar a Albricias(1929) y Flor de Durazno(1940). Hay una polarización principal que es do#.

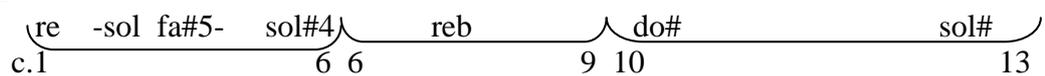
Comienza con una *polarización por presencia* sobre do# en el bajo, luego asciende por grados conjuntos (de 2das mayor o menor) hasta llegar (c.6) a reb -su enarmonía- y con un principio de biarmonía entre m.i. y m.d., se da: reb menor con 7ma.mayor y la menor; re mayor con 7ma.mayor y re menor; y por último re menor con 7 menor y lab mayor. El do# aparece nuevamente (c.7) pero como reb, tanto en el piano como en la voz; en la voz: reb (c.9) y do# (c.10); en el bajo del piano en las semicorcheas (c.11), le agrega el mi y mi# como do#menor-Mayor y el re# como nota agregada, que a la vez forma un segmento pentáfono: do#-re#-mi#-sol# que mantiene hasta el final. En c.13 la voz llega a un punto climax a la

dominante: sol#, y termina con fa#, siempre lo quiebra con una nota agregada, mientras en el bajo las fusas siguen sobre do#.

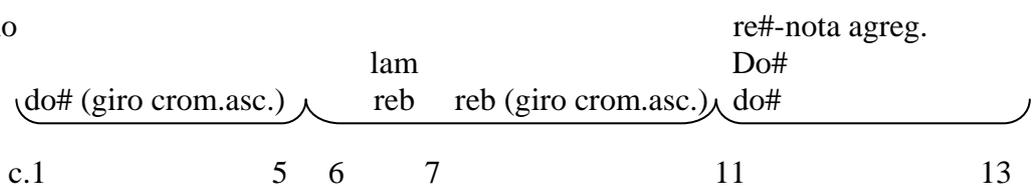
En las u.f. de la voz se presentan notas importantes: en la 1º u.f.: re-sol-fa#5 (c.1-6), que desciende a sol#4; en la 2º: reb (c.6-9); en la 3º: do#-fa#; do#-sol# (c.10-13). Nuevamente es una constante, la polarización es por presencia y la articulación es por cambio de textura. El punto de polarización único, básico de la pieza, es do#. Debe destacarse, también que no hay modos ni diatonismo, hay un empleo del total cromático constantemente.

Los *planos armónicos múltiples* que chocan entre sí, se encuentran en el comienzo en la 1º u.f. (c.1-6), las fusas sobre do# en m.i., los acordes paralelos en m.d. y la voz: re-sol-fa# que desciende a sol#. En la 2º u.f. (c.6-9), los planos armónicos múltiples son evidentes cuando aparecen los tresillos en el c.6 m.i. – m.d.: reb con 7ma. y la menor (a distancia de 3ra: do#-la) y entre las voces, se establecen distancias de semitono entre mi-fa, reb-do, la-lab, fa-fa#, do#-re del mismo acorde o con el acorde de m.d., provocando choques de semitonos. Por lo tanto, el choque de dos planos diatónicos en tonalidades diferentes, como resultante, genera cromatismo y aparecen rasgos típicos del atonalismo, pero sobre acordes tríadas de una determinada tonalidad. Por eso lo llamamos *atonalismo con base diatónica*. Utiliza acordes con notas agregadas.

Voz



Piano



Esquemas en relación a las alturas consignadas en las u.f. de la voz. Se obtiene el total cromático segmentado

1º:c.1-6

2º:6-9

3º:10-13

total cromático



3 4 3 6 1 2 4 3 1 5 4 7 15 57 6 1  
E E E E E

### Análisis:

a.- Ámbito: 1º: 7 mayor; 2º: 7ma.menor; 3º: 7ma.mayor

b.- Conjunto de notas basadas en un grupo de alturas en común.

1.- sol – sol# - la – la# - sib – si – do – do# - re – mi – fa – fa# -

2.- En común: con la 1º: mi – fa – sol – sib. Cromáticas: fa# - solb – lab – dob – reb – mib.

3.- En común: con la 1º: la – si – do# - re – mi – fa# - sol#. Cromáticas: re#.

c.- Polariza en do# - reb en el piano y en la 2da. y 3ra. u.f. de la voz. Presenta el total cromático segmentado y predominan enarmonías.

d.- Número de veces que está cada sonido en cada segmento.

1.- sol:2 sol#: 3 la: 4 la#: 1 sib: 1 si: 2 do: 1 do#: 2 re: 6 mi: 3 fa: 2 fa#: 3

2.- reb: 4 mib: 5 mi: 1 fa: 5 solb: 1 sol: 1 lab: 3 sib: 1 dob: 3

3.- la: 2 si: 2 do#: 3 re: 1 re#: 1 mi: 1 fa#: 3 sol#: 1

e.- Número de veces que está cada sonido en la obra.

sol:3 sol#:4 lab:3 la: 6 la#: 1 sib: 2 si: 4 dob: 3 do:1 do#:5 reb:4 re:7 re#:1  
mib:5 mi:5 fa:7 fa#:6 solb:1

### **Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.
  
- **Tipos de campos rítmicos.**

#### ✓ **Pulso y metro.**

En *Reflejos*, en la línea melódica alterna una métrica perceptible con una ametría generada por la no coincidencia de los acentos rítmicos y métricos. Es de destacar que, tanto la coincidencia (c.1-2 y 7-8) como la no coincidencia (c.4-5 y 10-12) entre los acentos rítmicos y métricos, marcan grupos de palabras significativas, y hace que los acentos rítmico, métrico y del texto estén presentados y reforzados por su reiteración. En el piano, por el contrario, hay una métrica perceptible en toda la obra.

➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

⇒ La *duración aislada*, aparece en varias obras, transformándose en un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ **Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.**

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en parte intermedia y final de las mismas), y están asimiladas por el texto.

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

**b.- Figura de igual duración** con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

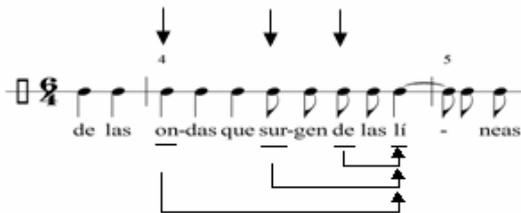
Reflejos: c.5-6

c.9

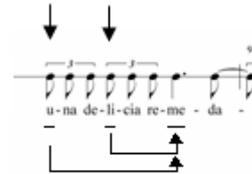
c. 12-13

c.- Figuras de igual duración con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto), en el final de una microunidad formal.

**Reflejos:** c.4-5:

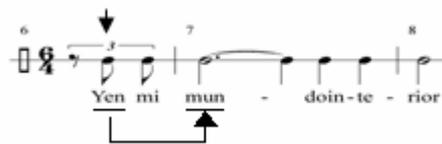


c.8-9:

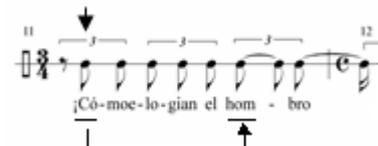


d.- Figura de igual duración reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

**Reflejos:** c.6-7:



c.11-12:



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelaciones entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *Reflejos*. Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Reflejos*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>98</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Es - cu - cho los men - sa - jes de las on-das que sur-gen de las lí - neas eu-rít-mi-cas de su flo-tan-te gra-cia

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Es - cu - cho los men - sa - jes de las on-das que surgen de las lí - neas eu-rít-mi-cas de su flo-tan-te gra-cia

Articulación del texto

<sup>98</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Reflejos.*

II.-Articulación de la parte vocal:

A musical score for voice in 6/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of six measures, numbered 1 through 6. Measure 1 has a whole rest. Measure 2 starts with a half note G4. Measure 3 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 4 has a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 5 has a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. Measure 6 has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: "Es - cu - cho los men - sa - jes \_\_\_ de las on - das que sur-gen de las lí - - neas eu - rit - mi - cas de su flo-tan-te gra-cia".

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: por cambio de textura.

Voz: por campos tonales { re -sol fa#5- sol#4 reb do# sol# }  
 c.1 6 6 9 10 13

Piano: Por campos tonales { do# (giro crom.asc.) lam reb reb (giro crom.asc.) re#-nota agreg. Do# do# }  
 c.1 5 6 7 11 13

IV.- Textura: polifónica monorítmica y polirítmica.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Reflejos*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>99</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Yen mi mun - doin-te - rior u-na de-li-cia re-me - da los se-cre - tos quen el ai-re mu-si - tan ar - mó - ni-cos e - té - reos de suor-ques-tain - vi - si - ble

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - dissociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Yen mi mun - doin-te - rior u-na de-li-cia re-me - da los se-cre - tos quen el ai-re mu-si - tan ar - mó - ni-cos e - té - reos de suor-ques-tain - vi - si - ble.

Articulación del texto

<sup>99</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *Tres líricas para Amada* (1954):

I.- *Reflejos*.

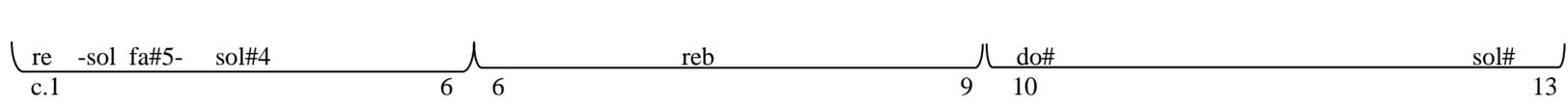
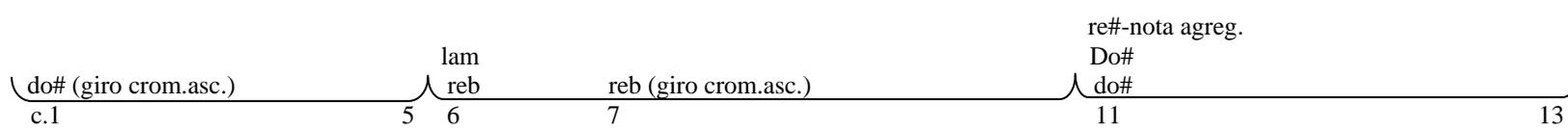
II.-Articulación de la parte vocal:



Yen mi mun - doin-te - rior u-na de-li-cia re-me - da los se-cre-tos quen el ai-re mu - si - tan ar-mó - ni-cos e - te - reos de suor-ques-tain-vi - si - ble.

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz: por campos tonales	
Piano: Por campos tonales	
	

IV.- Textura: polifónica monorítmica y polirítmica.

**Texto:**

Escucho los mensajes de las ondas  
Que surgen de las líneas eurítmicas  
De su flotante gracia.  
Y en mi mundo interior una delicia remeda  
Los secretos que en el aire musitan  
Armónicos etéreos  
De su orquesta invisible.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

El poema “*Tres líricas para Amada*” es escrita por Honorio Siccardi.

*Reflejos*, es una estrofa de siete versos totalmente libres en versificación. El contenido cierra el homenaje a su esposa, donde lo auditivo y lo poético se conjugan: *las líneas eurítmicas de su flotante gracia*. El último verso el texto se centra en el poeta: *Yo miro absorto*, logra que las imágenes auditivas le transmitan la armonía de un momento irreplicable. Es una síntesis del hacer del hombre en el plano espiritual, mental, musical.

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

En *Reflejos*, con un diseño heterogéneo en la línea melódica, el repertorio de intervalos es el mismo que en las obras tratadas en este ciclo, pero la cantidad, distribución y jerarquización es diferente. La nota repetida y el grado conjunto predominan por sobre los demás intervalos (los de 3ra., 4ta. y 5ta. están intercalados), conformando el total de la línea melódica. Los intervalos de 3ra. y 4ta justa (ascendente o descendente, solos o en combinación con nota repetida o grados conjuntos) forman construcciones interválicas jerarquizadas por su ubicación y por las palabras significativas que acompañan. Estos casos se dan en el comienzo de la 1°

y 2º u.f., el de nota repetida y 4ta justa: *escucho los mensajes*(c.1-3); el de nota repetida, 4ta.justa y 3ra.: *y en mi mundo interior*(c.6-8); en la 3º u.f. con el de 3ra.: *armónicos etéreos*.(c.10), y con grado conjunto y 3ra.: *de su orquesta invisible*(c.12-13). Los intervalos considerados factores de variedad, son los de 6ta. menor (c.5), que está integrado por el sentido del texto: *líneas eurítmicas*, y el de 6ta. mayor (c.12)entre la dos últimas u.f.i..

Intervalo de 4ta.: c.1-3

de 3ra.: c.12-13

de 6ta.: c.5 y 12

Tranquilo



Es - cu - cho men - sa - jes — de las on - das que sur - gen de las lí - neas eu - rít - mi - cas de su flo - tan - te gra - cia



Y en mi mun - do in - te - rior u - na de - li - cia re - me - da los se - cre - tos que en el ai - re mu - si - tan ar - mó - ni - cos e - te - reos de su or - que - sta in - vi - si - ble.

### ✓ II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.

En *Reflejos*, la nota climax se da en la 3er. macrounidad formal (c.13), sobre la nota sol#5, en la palabra *invisible*, la cual coincide con el acento rítmico, métrico y del texto. A este sonido se llega por un giro escalístico de la línea melódica, y duracionalmente con la figura más larga de la obra. Con los giros melódicos, antes mencionados, con texto: *armónicos etéreos de su orquesta invisible*, el autor plantea la solución de su conflicto entre la vida, el destino y él, y redime a *Amada*.

### ➤ III.-Interrelaciones entre polarización y texto.

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

En *Reflejos*, hay una polarización principal que es do#. La relación de polarizaciones de la línea vocal y del piano con el texto se da de la siguiente manera: c.1-3: re-sol: escucho los mensajes, aparece nuevamente la construcción interválica de 4ta. justa ascendente + nota repetida que analizáramos en las dos obras anteriores, pero hay un cambio de dirección, ya que también hay un cambio de actitud presentado en el texto. La 2º u.f. comienza en c.6-7, donde encontramos 4ta.justa ascendente+nota repetida: lab- reb: y en mi mundo interior, y termina con el reb: musitan. En la última u.f., c.10-13, aparece el do# - fa#: armónicos etéreos, para concluir en sol#: orquesta invisible, que es a la vez dominante de do#, polarización principal de la obra, y que (junto a los sonidos antes mencionados) forman la construcción interválica: do# – fa# - sol#: 4ta.justa+tono.

Es decir que la relación entre la línea vocal y el texto está estrechamente ligada por un modelo de construcción interválica: 4ta. justa + tono o nota repetida, propia del atonalismo con base diatónica, en este caso sobre do#.

Es - cu - cho los men - sa - jes de las on - das que sur - gen de las lí - neas eu - rit - mi - cas de su flo - tan - te gra - cia

Y en mi mun - do in - te - rior u - na de - li - cia re - me - da los se - cre - tos que en el ai - re mu - si - tan ar - mó - ní - cos e - te - reos de suor - ques - tain - vi - si - ble.

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *Reflejo*, se reiteran los principios constructivos ya explicados: 1.-nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: *escucho los mensajes, eurítmicas, gracia, y en mi mundo interior, remeda, secretos que en, musitan, etéreos*; 2.- giros ascendentes hasta la nota climax: *mensajes, eurítmicas, mundo, etéreos, invisible*; y 3.- salto de 4ta. justa ascendente que responde a palabras significativas: *es-cucho, men-sajes, y en mi -mundo*.

1. r.  
Es - cu - cho los men - sa - jes de las on - das que surgen de las li - neas eu - rit - mi - cas de su flo-tan-te gra-cia

Yen mi mun - doin-te - rior u-na de-li-cia re-me - da los se-cre-tos quen el ai-re mu - si - tan ar-mó - ni-cos e - te - reos de suor-ques-tain-vi - si - ble.

#### ✓ IV.b.- *Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.*

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

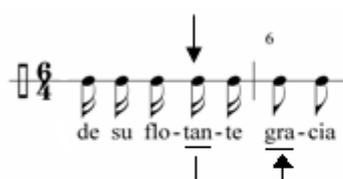
En *Reflejos*, en cuanto a los acentos rítmicos y métricos en la 1º u.f., hay 4 de ellos que se encuentran en: *escucho, mensajes, líneas, eurítmicas*; en la 2º u.f. hay 4 acentos: *mundo, interior, remeda, musitan*; y en la 3º hay 3 acentos: *armónico, etéreos, invisible*. Se marca una distinción entre: a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa, en: *líneas, eurítmicas, armónicos, etéreos*; b) acento rítmico coincidente con acento métrico, en: *escucho, mensajes, mundo, interior, remedan, musitan, invisible*. Es de destacar que predomina una métrica perceptible y que además los ubica en palabras significativas que tienen una correlación directa: *escucho mensajes* (c.1-2) y *mundo interior* (c.7-8). Cuando aparece la no-coincidencia, sucede lo mismo: *líneas eurítmicas* (c.4-5), *armónicos etéreos* (c.10-12). De esta manera, el acento rítmico, métrico y del texto están presentados y reforzados por su reiteración.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

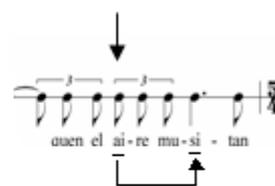
A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación métrica (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

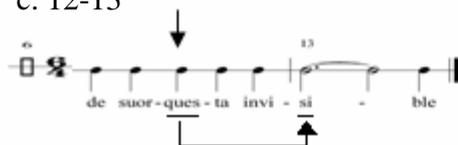
Reflejos: c.5-6



c.9

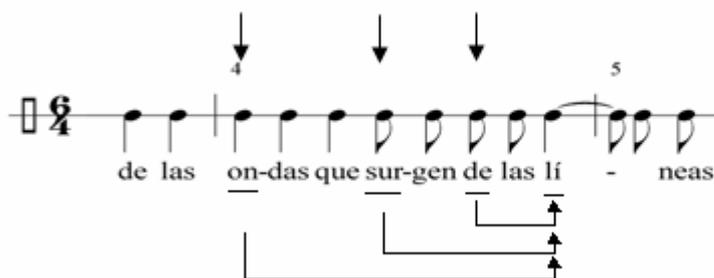


c. 12-13

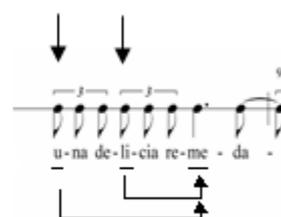


*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación métrica (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

Reflejos: c.4-5:



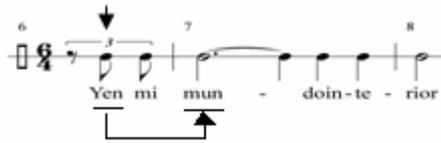
c.8-9:



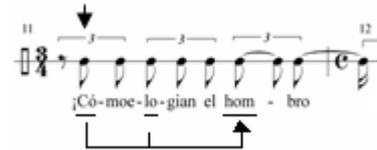
*d.- Figura de igual duración* reforzada por *sílaba acentuada de la palabra*, pero sin *acento métrico*, converge hacia el acento rítmico y acento del texto. Hay una

contradicción acentual entre la rítmica de la música y el acento del texto: una rítmica no acentuada versus un acento de la palabra.

*Reflejos*: c.6-7:



c.11-12:



⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica o ametría en las obras. Las palabras, involucradas en las jerarquía acentuales, refuerzan su significación en la totalidad del texto y de esta interrelaciones entre música y texto, deriva la importancia del texto como factor integrador de la música.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ ***V.a.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ ***V.a.1.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

En las tres macrounidades formales de *Reflejos*, en su línea melódica diatónica, predomina un diseño interválico heterogéneo formado por grados conjuntos, nota repetida y saltos. Esta situación favorece que se den los dos casos mencionados en capítulo IV, por lo tanto en esta línea melódica se forman agrupamientos de alturas por semejanza y direccionalidad de las mismas.

1° (c.1-6)

Es - cu - cho los men - sa - jes de las on - das que surgen de las lí - neas eu - rít - mi - cas de su flo - tan - te gra - cia

La u.f. de la línea vocal está formada por agrupamientos melódicos formados por direccionalidad y están integrados por la continuidad de sentido del texto. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las alturas.

▪ **V.a.2.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.***

La duración aislada es un factor constante en la construcción de la estructura rítmica.

- ✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en este caso en la parte intermedia y final de las mismas), y están asimiladas por el texto.

Reflejos: de 3 u.f: ---. // I.-F. // I.-F. //

El texto que integra es: (...) una delicia remeda los secretos que en el aire musitan, armónicos etéreos de su orquesta invisible.

⇒ La *duración aislada*, es un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico. Con el texto, esta duración aislada queda integrada por la continuidad de sentido del mismo. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las duraciones.

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales.**

- *Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.*

En el esquema completo de *Reflejos* se muestra la coincidencia articulatoria a nivel macrounidad formal generada por separación. Las tres u.f. se

ubicar de la siguiente manera: 1º u.f.: c.1-6, 2º u.f.: c.6-10 y 3º : c.10-13. En el texto tenemos: 1º : c.1-6 y 2º: c.6 -13. La interrelación entre música y texto hace que haya coincidencia articuladora por separación en c.6, y no-coincidencia articuladora por articulación de la música sobre texto continuo en c.10.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articuladora en las u.f.i.**

Se muestran las coincidencias articuladoras a nivel u.f. y u.f.i. generadas por separación y yuxtaposición y las no-coincidencias articuladoras en las u.f.i. por elisión, por línea vocal articulada con texto continuo y por texto articulado con línea melódica continua.

En *Reflejos*, la coincidencia articuladora entre música y texto define tres u.f. generada por separación. En las u.f.i. las coincidencias articuladoras se ubican en: 1º u.f. en c.3 y 5, 2º u.f. en c.8; las no-coincidencias se dan en: 1º u.f.: c.2, 4 y 5 por elisión, por línea vocal articulada con texto continuo y por texto articulado con línea melódica continua, en 2º u.f.: c.7, 8 y 9 por elisión y en la 3º u.f. en c.11 y 13 por elisión y por articulación de la línea vocal sobre un texto continuo. Por lo tanto, se determina que predominan las no-coincidencias articuladoras que le dan continuidad al total de la forma. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador.

## ***“A una abeja muerta” (1962)***

“A una abeja muerta” (1962) pertenece a la tercera etapa de su producción musical (1944-1963). El texto es de Oscar Melgar y música de Honorio Siccardi.

***Alturas:***

❖ ***En sucesión:***

- ***Tipos de repertorios interválicos.***
- ***Tipos de diseños de la línea melódica.***

En las cinco macrounidades formales de *A una abeja muerta*, el diseño de la línea melódica es diatónica con algunos giros cromáticos, y tiende a una heterogeneidad interválica, predominando grados conjuntos, nota repetida e intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta. en sus distintas calificaciones. Esta unificación interválica, en toda la canción, funciona como factor de integración de la forma total.

La interválica empleada en la línea melódica da como resultado los siguientes diseños: 1º (c.5-8) con grados conjuntos, nota repetida, 3ras. y 4tas forman una línea ondulante con direccionalidad ascendente hasta llegar a su nota climax: fa5; 2º (c.8-12) a la interválica de la u.f. anterior, le agrega la 5ta. disminuida, dentro de un mismo ámbito, pero con una distribución interválica diferente que se perfila casi estática; 3º (c.12-18) en forma predominante, vuelve al diseño melódico de la 1º u.f. con una línea melódica ondulante que comienza con un giro direccional ascendente hasta su nota climax: fa5 (c.13), para luego descender hasta fa#4 y repetir el mismo ámbito de las u.f. anteriores. El semitono cromático es el nuevo intervalo que se encuentra en forma directa o con una bordadura o nota de cambio intercalada (c.13-14-15); luego es casi estático ya que predomina la nota repetida con giro

descendente y es, hasta el momento, la u.f. de menor duración; 4º (c.19-25) el diseño de esta línea melódica está basada en un variado repertorio de intervalos y direcciones, que seccionadas en u.f.i. cubren un amplio ámbito. En el c.22 se evidencia el momento de pasar de lo grave a lo agudo (fa4 – do#5 – sol5) e inicia allí una polifonía implícita y monodía que constituye un factor de integración entre la 4º y 5º u.f.(c.22 – 31); 5º (c.26-31) diseño melódico direccional descendente formado por nota repetida y grado conjunto que cubre un ámbito de 4ta.justa.(la4 – mi4)

1º

2º

3º

4º

5º

En la construcción del diseño melódico total, basado en un repertorio de intervalos que van de la nota repetida, grados conjuntos hasta la 3ra., 4ta. y 5ta., con todas sus calificaciones, utiliza estos últimos para darle movilidad o direccionalidad en forma abrupta a la línea melódica, como así también constituirse en intervalos – nexos entre las diferentes u.f., salvo entre la 4º y 5º que emplea un intervalo de 9na. menor (2da. menor compuesta) que sirve para cambiar rápidamente el registro.



➤ Jerarquización de alturas: nota climax

En *A una abeja muerta*, el punto climax de la línea vocal se da en la palabra gallo (c.22), en la nota sol5, en la 5º u.f.. Esta nota está reforzada por el acento agógico y el de la palabra, pero no por el métrico. Si bien se llega a esa nota por saltos yuxtapuestos de 5tas., que sumados forman un intervalo de 9na., a partir de este sonido: sol5, se genera una polifonía implícita descendente que termina en el c.24, para luego seguir con una melodía de grados conjuntos y nota repetida hasta el final de la pieza (c.31), con la nota mi3. Este giro descendente se caracteriza por tener giros diatónicos y cromáticos.

4º

Al - za-te, vuel-vea dar - nos tu zum - bi-do mi-ra-la ro-sa su-ma-tea suen - can-to des-pier - taal a - veen el ca-lor del ni - do yal ga - llo que le-van - ta con su can-toel al-ba fres-ca

Cuén-ta - leal o - í - do El se-cre\_\_\_ to pe-que - ño de mi llan - to\_\_\_

➤ Principios de agrupamientos de alturas.

El diseño de la línea melódica de *A una abeja muerta*, es diatónica con algunos giros cromáticos, y tiende a una heterogeneidad interválica, predominando grados conjuntos, nota repetida e intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta. en sus distintas calificaciones. Los intervalos mencionados se agrupan por semejanza y por direccionalidad.

Análisis de la 4º u.f.:

4º u.f.

Al - za - te, vuel-vea dar-nos tu zum - bi - do mi - ra - la ro - sa su - ma - tea suen - can - to des - pier - taal a - veen el ca - lor del ni - do yal ga - llo que le - van - ta con su can - toel al - ba fres - ca

*Alturas:*

❖ *En simultaneidad:*

➤ **Ausencia de polarización.**

Al construir el tipo de *combinación interválica con una base diatónica* sobre diferentes notas del total cromático, se produce lo que se llama diatonismo cromatizado<sup>100</sup>: en el total del repertorio interválico se encuentran las 12 notas del total cromático sobre una base diatónica y se plantea que la tónica no está. El repertorio de intervalos puede ser de 2M. +3m ó 2M + 4j.

En esta obra hay dos intervalos que tienen importancia estructural: el semitono, sobre todo linealmente y la 3ra en simultaneidad.

Siccardi elabora y utiliza al máximo los intervalos en segmentos escalísticos cromáticos, generando un cromatismo lineal en m.d. y m.i. del piano. Al trabajar con distintos ritmos va creando distintas interválicas en simultaneidad, y podemos observar en m.i. y m.d. cómo aparecen 10 ó 3ra.m., 8 aum ó 9 menor; 4ta.justa, 2 mayor ó 9na., 2 menor ó 9na., 6 menor. Por la rítmica que usa, simultáneamente genera una *interválica variable* entre la línea melódica de m.i., también cromática y la voz, que la presenta por aumentación. El cromatismo superior es más cerrado en el mismo ámbito y el de m.i., es más direccional. Si bien las 3ras habían aparecido en c.1 y 2, en c.3, éstas cobran mayor importancia en simultaneidad, surgiendo el cromatismo armónico.

En la obra aparecen *movimientos semitonales* en el c.15, 17 y 29. Este movimiento semitonal es una técnica que proviene del atonalismo utilizada por Alban Werg. En c.15 m.i. hay la#-do-mi y en m.d. sol-sib-re#, hay un doble plano que va al acorde siguiente por semitono: m.i. la-si-re# y en m.d. solb-sib-re. El la# va al la, el do al si, el mi al re#; arriba el sol al solb, el sib se queda en sib y el re# al re; o sea que los movió en este caso a todos por semitono hacia abajo, menos uno(sib). El movimiento puede ser así o los movimientos pueden ser con dirección combinada.

En c.17, el movimiento semitonal lo hace por semitono descendente, en m.i. hay mib-solb-dob y en m.d. reb-fa-do, y se mueven semitonalmente de mib a re, solb a fa, dob a sib y en m.d.: de reb a do, fa a mi y do a si. En c.28, m.i., re#-fa-la#-

---

<sup>100</sup> .- Searle, Humphrey: *El contrapunto del siglo XX*. Vergara Editorial, Barcelona. 1957.

re# y en m.d. la-do#-fa#, la relación que se produce es en m.i. re#-re, fa-fab, la#-la, re#-re y m.d. es la-lab, do#-do y fa#-fa. Este movimiento continúa en c.29, en m.i.: re-do; fab-sol; la- sol; re-do; m.d.: fa-mi; do-si; lab-sol, si bien no es todo semitonal, predomina este movimiento. Pueden verse otros ejemplos en c.5 en 4to.tiempo, c.6 en 2do.tiempo, y en c.16 en 1º, 2º y 3º tiempo con diversas maneras de presentarse.

Voz do fa mi-do la fa si re do sol# sib mi  
 c.5 8 8 12 12 18 19 25 26 31

Piano total cromático  
en sucesión y simultaneidad  
 c.1 31

Esquemas en relación a las alturas consignadas en las u.f. de la voz. Se obtiene el total cromático segmentado.

1º:c: 5-7      2º:8-12      3º:12-16      16-18      4º:19-20/20-24      5º:25-31



Análisis:

a.- Ámbito:

1º: 7ma. menor;      2º:7ma. menor;      3º: 10 menor .

4º: 8va. disminuida;      5º: 4ta. justa

b.- Conjunto de notas basadas en un grupo de alturas en común.

1.- fa - fa# - sol - lab - la - sib - do - reb - re - mib.

2.- En común: con la 1º: sol - la - sib - do - reb - mib. Cromáticas: mi - solb.

3.-En común con la 1º: fa - fa# - sol - lab - la - sib - do - reb - re - mib.

Cromáticas: solb - si - do# - mi. (Escala cromática completa)

4.-En común con la 1º: re - mib - fa - sib-do-la. Cromáticas: sol# - fax - reb - mi-do#- re#

5.- En común con la 1º: fa - fa# - sol - la. Cromáticas: mi.

c.- sin polarización

d.- Número de veces que está cada sonido en cada segmento

1.- fa: 2 fa#: 1 sol:1 lab: 3 la: 5 sib: 3 do: 1 reb: 4 re: 1 mib: 1

2.- la: 1 sib: 2 do: 6 reb: 7 mib: 1 mi: 3 solb: 1 sol: 1

3.- fa#: 1 solb: 1 sol: 4 lab: 1 la: 1 sib: 3 si: 5 do: 6 do#: 1 reb: 1 re: 2 mib:  
3 mi: 3 fa: 2.

4.- re: 11 mib: 6 mi: 7 fa: 5 solb: 1 fax: 1 sol#: 2 la: 3 sib: 8 do: 4 do#: 8

5.- mi: 2 fa: 4 fa#: 5 sol: 2 la: 4

e.- Número de veces que cada sonido está en la obra?.

fa:13 fa#:7 solb:3 sol:8 sol#:2 lab:4 la:14 sib:16 si:5 do:17 do#:9 reb:12  
re:14 re#:3 mib:11 mi:15 fa:13

Total cromático



13 7 3 8 2 4 14 16 5 17 9 12 14 3 11 15 13  
E E E E E

### **Ritmo:**

- Tipos de campos rítmicos.
- Principios de agrupamientos de duraciones.
- Jerarquías acentuales.
  
- **Tipos de campos rítmicos.**

#### ✓ **Pulso y metro.**

En la línea melódica de “A una abeja muerta” predomina una métrica perceptible en las 1ras u.f. para luego, poco a poco, cambiar a una ametría en la última u.f.. En el piano encontramos una métrica variable perceptible en toda la obra. Esta temática es ampliada al tratar: interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y texto.

➤ **Principios de agrupamientos de duraciones.**

⇒ La duración aislada es un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico.

✓ **Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.**

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f. (en el comienzo, parte intermedia y final de u.f. y u.f.i.). El ejemplo corresponde a la 1º y 2º u.f. de la pieza.

5 6 7 8 9 10 11 12

Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne-ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da

➤ **Jerarquías acentuales.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta pieza se dan los casos:

*a.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílabas acentuadas de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

*A una abeja muerta: c.6:*

5 6

que - das sin vi - da

*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

A una abeja muerta:

c.14-15:

c.15:

c.20-21:

has-tael ni-di-to del hor - ne-ro es-pe-ran tu re-gre-so ma-ña - ne - ro

su-ma-tea suen - can-to

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

A una abeja muerta: c.6-7:

c.8-10:

co-mou-nabo - ji-ta más en el sen-de - ro

Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel

c.13-14:

c.17:

Des - de la flor que team-pa-róen - cen - di - da

No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da

⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica y ametría en las obras.

***Características morfológicas:***

- Articulación de la música (voz y piano, individualmente e interrelacionados).
- Articulación del texto.
- Interrelación entre la música y el texto.

***Texturas:*** Tipos texturales predominantes:

- Polifonía monorrítmica.
- Polifonía polirrítmica.
- Textura compuesta: constituida por la combinación de monodía y polifonía polirrítmica (tradicionalmente denominada melodía acompañada).

En las siguientes páginas, se presenta el análisis de *A una abeja muerta*.

Los esquemas corresponden a:

- I.- Articulación de la música y el texto en función de las tendencias asociativas-disociativas en las duraciones y en las alturas.
- II.- Interrelación entre la música y el texto.
- III.- Articulación de la parte de piano.
- IV.-Textura predominantes.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>101</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

5 6 7 8 9 10 11 12

Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne - ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne - ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da

Articulación del texto

<sup>101</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta.*

II.-Articulación de la parte vocal:

Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro

Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne-ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano: por cambio de textura.

Voz:	{	do      fa      mi-do      la      fa      si      re      do      sol#      sib      mi	}
		c.5      8    8      12    12      18    19      25    26      31	
Piano:	{	total cromático en sucesión y simultaneidad c.1	}
			31

IV.- Textura: polifónica polirrítmica y monorítmica

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>102</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Musical score for piano accompaniment, measures 12 to 17. The score is in 5/4 time and features various time signatures: 5/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, and 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Brackets above the notes group them into rhythmic units. The lyrics are: "Des - de la flor que team-pa-róen - cen - di - da dea-mor, has-tael ni - di - to del hor - ne - ro es - pe - ran tu re - gre - so ma-ña - ne - ro No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da".

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Musical score for voice, measures 12 to 17. The melody is written on a single staff in treble clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Brackets above the notes group them into pitch units. The lyrics are: "Des-de la flor que team-pa-róen - cen - di - da dea-mor, has-tael ni - di - to del hor - ne - ro es - pe - ran tu re - gre - so ma-ña - ne - ro No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da".

Articulación del texto

<sup>102</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta.*

II.-Articulación de la parte vocal:

12 <sup>3</sup> Des - de la flor que team-pa-róen - cen - di - da dea-mor, <sup>3</sup> has - tael ni - di - to del hor - ne - ro es - pe - ran tu re - gre - so ma-ña - ne - ro <sup>15</sup> <sup>16</sup> <sup>17</sup> No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz: do c.5 fa 8 mi-do 8 la 12 fa 12 si re 18 do 19 sol# 25 sib 26 mi 31

Piano: { total cromático en sucesión y simultaneidad c.1 31

IV.- Textura: polifónica polirrítmica y monorrítmica

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>103</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

Al - za - te, vuel-vea dar - nos tu zum - bi - do mi - ra - la ro - sa su - ma - tea sien - can - to des - pier - taal a - veen el ca - lor del ni - do yal ga - llo que le - van - ta con su can - toel al - ba fres - ca

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Al - za - te, vuel-vea dar - nos tu zum - bi - do mi - ra - la ro - sa su - ma - tea sien - can - to des - pier - taal a - veen el ca - lor del ni - do yal ga - llo que le - van - ta con su can - toel al - ba fres - ca

Articulación del texto

<sup>103</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta.*

II.-Articulación de la parte vocal:

Musical score for voice part, measures 18 to 24. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Al - za-te, vuel-vea dar - nos tu zum - bi-do mi-ra-la ro-sa su-ma-tea suen - can-to des-pier - taal a - veen el ca-lor del ni - do yal ga - llo que le-van - ta con su can-toel al-ba fres-ca. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staff. A bracket spans from measure 19 to 24. A triplet of eighth notes is marked in measure 20.

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz: do fa mi-do la fa si re do sol# sib mi

c.5 8 8 12 12 18 19 25 26 31

Piano: { total cromático en sucesión y simultaneidad c.1 31

IV.- Textura: polifónica polirrítmica y monorrítmica

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta*.

I.-Articulación de la música y el texto<sup>104</sup>.

I.-a.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las duraciones: agrupamientos rítmicos.

25 26 27 28 29 30 31

Cuén-ta-leal o-í-do El se-cre to pe-que - ño de mi llan - to

Articulación del texto

I.-b.-En función de las tendencias asociativas - disociativas en las alturas: agrupamientos de alturas.

Cuén-ta-leal o-í-do El se-cre to pe-que - ño de mi llan - to

Articulación del texto

<sup>104</sup>.- El texto se coloca siempre por considerar que es importante tener presente la interrelación que existe entre la articulación de la música y el texto.

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi. *A una abeja muerta* (1962):

I.- *A una abeja muerta.*

II.-Articulación de la parte vocal:

25 26 27 28 29 30 31

Cuén-ta - leal o - í - do El se - cre - to pe - que - ño de mi llan - to

II.-Articulación del texto:

III.-Articulación de la parte de piano:

Voz: do fa mi-do la fa si re do sol# sib mi

c.5 8 8 12 12 18 19 25 26 31

Piano: { total cromático  
en sucesión y simultaneidad  
c.1 } 31

IV.- Textura: polifónica polirrítmica y monorítmica

**Texto:**

Luego de tanto afán quedas sin vida  
como una hojita más en el sendero.  
velando está tu sueño el limonero  
y el colmenar añora tu partida.

Desde la flor que te amparó encendida de amor,  
hasta el nidito del hornero  
esperan tu regreso mañanero,  
no quieren sospecharte ya perdida.

Álzate vuelve a darnos tu zumbido  
mira la rosa súmate a su encanto  
despierta al ave en el calor del nido  
y al gallo que levanta con su canto  
el alba fresca.

Cuéntale al oído  
el secreto pequeño de mi llanto.

Los puntos a tratar son:

➤ **I.-Consideraciones desde el punto de vista semántico.**

En “A una abeja muerta” con texto de Oscar Melgar<sup>105</sup>, nos remite al período del “Sencilismo argentino”. Se presenta el momento en que una abeja queda *sin vida*, es casi una contradicción: la laboriosidad en quietud. La primera estrofa tiene cuatro versos endecasílabos; riman el primero y el cuarto, pero también segundo y tercero con rima perfecta o consonante, que conforman un serventesio justo. El poeta se dirige a la segunda persona para presentar la situación:

---

<sup>105</sup> Oscar Melgar: La información encontrada, en relación al poeta y su producción, ha sido escasa, por lo tanto, es difícil enlazarlo en un movimiento literario preciso.

la antítesis vida-muerte; acude a las personificaciones referidas al *limonero* y al *colmenar* con lo que da vida al poema. La segunda estrofa rompe la regularidad del verso, pero mantiene la rima en los versos segundo y tercero. La tercera estrofa es imperativa: los verbos *álzate*, *vuelve*, *mira*, *despierta* muestran el deseo de la vuelta a la vida, para que por fin la abeja cumpla su tarea de mensajera: *cuéntale al oído, el secreto pequeño de mi llanto* (díptico en el que se incluye el poeta y su sentimiento).

➤ **II.-Interrelaciones entre la línea melódica y el texto.**

✓ **II.a.- Repertorio interválico de la línea melódica y texto.**

Se observa que en el total de la obra *A una abeja muerta*, el sistema organizativo de alturas y duraciones, nos presenta una línea melódica basada en nota repetida, grados conjuntos, 3ra., 4ta. y 5ta., que van desde semitono diatónico y semitono cromático (en c.13: *flor que te amparó encendida*, c.17: *no quieren sospecharte ya perdida*, c.28: *el secreto pequeño*, o no en c.14: *hasta el nidito del hornero*, c.15: *esperando tu regreso*, c.20: *vuelve a darnos tu zumbido, mira la rosa, súmate a su encanto*), a intervalos mayores, menores, justos, aumentados o disminuidos. Esta variedad de construcciones interválicas acompañan palabras semánticamente significativas y quedan integrados en base a la continuidad de sentido del texto. El único salto interválico diferente a los ya presentados, es el de 9na. menor que se encuentra entre el c.17 y 19 como intervalo-nexo, y se lo considera como factor de variedad. Es de destacar la construcción de una polifonía implícita en la línea vocal desde el c.21 a 31.

✓ **II.b.- Punto climax en la línea vocal y texto.**

En *A una abeja muerta*, la nota climax de la obra es sol#5, se da en la 5º u.f., c.22, en la palabra *gallo*. Por lo expuesto en párrafos anteriores, las líneas melódicas de esta macrounidad formal, generan una polifonía implícita, direccional descendente hasta el c.31, anticipando y resolviendo el conflicto del poema en el final del mismo: *cuéntale al oído, el secreto pequeño de mi llanto*.

➤ **III.-Interrelaciones entre polarización y texto.**

De la interrelación entre polarizaciones y texto, se señalan las siguientes características.

*A una abeja muerta*, está construida en base a diversas *combinaciones interválicas con una base diatónica*, sobre diferentes notas del total cromático y se plantea que la tónica no está. En esta obra hay dos intervalos que tienen importancia estructural: el semitono, sobre todo linealmente y la 3ra en simultaneidad.

Siccardi elabora y utiliza al máximo los segmentos escalísticos cromáticos en el piano y la voz. Por lo tanto es difícil encontrar una relación de la línea vocal y del piano con el texto, salvo que se haga una interrelación entre las construcciones interválicas de cada u.f. y el texto, como por ejemplo: 1º u.f., c.5-6-7: tres construcciones interválicas formadas por semitono+ 3ra.: luego de tanto afán, 3ra.+semitono y tono+ semitono: quedas sin vida, y nota repetida+4ta.justa+nota repetida: como una hojita más, 3ra.+ tono+tono: en el sendero. El texto integra estas construcciones, en todo momento.

La nota climax de la obra es sol#5, en la 5º u.f., c.22, en la palabra gallo y las líneas melódicas de esta macrounidad formal, generan una polifonía implícita, direccional descendente hasta mi4 en el c.31, determinando el mayor ámbito de la obra (10 mayor descendente) y llevándonos desde lo más alto (agudo): gallo hasta lo más profundo e íntimo (grave): mi llanto.

Es importante hacer la reflexión sobre la interrelación entre el texto y los recursos compositivos utilizados por el compositor en la obra, pero creo que el detalle que une a uno y otro, es que en el texto no se menciona a la protagonista del relato: la abeja y en lo musical, la tónica no está.

5 6 7 8 9 10 11 12

Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne-ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da

12 13 14 15 16 17

Des - de la flor que team-pa-röen - cen - di - da dea-mor, has-tael ni - dí - to del hor - ne - ro es - pe-ran tu re - gre - so ma-ña - ne - ro No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da

➤ **IV.-Interrelaciones entre acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

✓ **IV.a.- Tratamiento entre acento rítmico, acento del texto y principios constructivos en la línea melódica.**

En general, los *acentos del texto* coinciden con los *acentos agógicos* de la música.

En *A una abeja muerta* se reiteran los principios constructivos mencionados: 1.- nota repetida que coincide con las sílabas acentuadas del texto: luego de, como una hojita, sendero, velando está tu sueño el limonero, hornero esperando tu regreso mañanero, no quieren sospecharte ya perdida, álzate, darnos tu zumbido, mira la rosa, encanto, canto el alba fresca, cuéntale al oído, el secreto pequeño de mi llanto; 2.-giros ascendentes hasta la nota climax: en el sendero, que te amparó encendida; 3.- intervalo de 4ta. ascendente o descendente, que responde a palabras significativas: tanto a-fán, como una ho-jita, par-tida, de a-mor, tu re-greso, mañane-ro, per-dida, des-pierta, ca-lor, que le-vanta.

Hay otros principios constructivos significativos, derivados de los anteriores, que pueden ser marcados. 1.- semitono cromático: que te ampa-ró encendida, hasta el ni-di-to del hornero es-perando tu-re-greso, no quieren sospe-charte, pe-queño y 2.-los intervalos de 5ta. ascendente o descendente: despierta al a-ve, y al- gallo.

✓ **IV.b.- Tratamiento del acento rítmico, acento métrico y acento del texto.**

Se puede determinar que existe una *relación entre el acento rítmico* (generado por la agógica), *el acento métrico* y el acento del texto.

De “A una abeja muerta”, en cuanto a los acentos rítmicos, métricos y del texto en la 1º u.f. se dan 2 acentos: *luego*, *sendero*; en la 2º u.f. hay 2 de ellos en: *sueño*, *partida*; en la 3º u.f. hay 2 más en: *encendida*, *mañanero*; en la 4º hay 1 acento en: *perdida*; en la 5º u.f. hay 3 acentos en: *álzate*, *darnos*, *despierta*; en la 6º u.f. hay 5 acentos en: *gallo*, *levanta*, *secreto*, *pequeño*, *llanto*. Se marca una distinción entre a) acento rítmico no coincidente con el acento métrico, generando síncopa: *sueño*, *encendida*, *darnos*, *despierta*, *gallo*, *levanta*, *secreto*, *pequeño*, *llanto* y b.-acento rítmico coincidente con el acento métrico: *luego*, *sendero*, *partida*, *mañanero*, *perdida*, *álzate*. De un total de 15 acentos, se tienen 9 en síncopa y 6 coincidentes con acentos métricos. Se puede decir que predomina una métrica perceptible en las 1ras u.f. para luego, poco a poco, predominar una ametría en las últimas u.f., remarcando palabras significativas.

✓ **IV.c.- Tratamiento de las jerarquías acentuales y texto.**

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se determinan agrupamientos rítmicos con jerarquías acentuales diversas. En esta obra se dan los siguientes casos:

a.- *Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (primer tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

A una abeja muerta: c.6:



*b.- Figura de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (parte de tiempo del compás) y *sílaba acentuada de la palabra* converge hacia el acento rítmico y acento del texto, en el final de una microunidad formal.

A una abeja muerta:

c.14-15:

c.15:

c.20-21:

has-tael ni-di-to del hor - ne-ro es-pe-ran tu re-gre-so ma-ña - ne - ro

sú-ma-tea suen - can-to

*c.- Figuras de igual duración* con acentuación reforzada por su ubicación *métrica* (1er. tiempo del compás y en parte de tiempo) y *sílaba acentuada de la palabra* convergen hacia el acento rítmico y acento del texto,, en el final de una microunidad formal.

A una abeja muerta.: c.6-7:

c.8-10:

co-mou-nabo - ji-ta más en el sen-de - ro

Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel

c.13-14:

c.17:

Des - de la flor que team-pa-róen - cen - di - da

No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da

⇒ En Siccardi, este tipo de situaciones con respecto a las jerarquías acentuales favorece la percepción de la métrica y ametría en las obras.

➤ **V.-Interrelaciones entre música y texto.**

✓ **V.a.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas y duraciones.***

▪ **V.a.1.-*Texto como factor integrador en el tratamiento de las alturas***

Aplicando el *principio gestáltico de semejanza sobre la interválica*, se presentan agrupamientos de alturas caracterizados por un repertorio basado en grados conjuntos, donde los saltos interválicos crean una situación particular de aislamiento o segregación de ciertos sonidos o por el contrario, que en este agrupamiento de alturas predomine un repertorio basado en saltos interválicos. Es así que los grados conjuntos, notas repetidas y saltos se asimilan por direccionalidad. En esta pieza se presentan los dos casos.

El diseño de la línea melódica de *A una abeja muerta*, es diatónica con algunos giros cromáticos, y tiende a una heterogeneidad interválica, predominando grados conjuntos, nota repetida e intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta. en sus distintas calificaciones. En la línea melódica se forman agrupamientos de alturas por semejanza y direccionalidad de las mismas y el texto los integra por su sentido.

4º u.f.

Al - za - te, vuel-vea dar-nos tu zum - bi - do mi - ra - la ro - sa su - ma - tea sien - can - to des - pier - taal a - veen el ca - lor del ni - do yal ga - llo que le - van - ta con su can - toel al - ba fres - ca

En la 4º u.f. la línea vocal está formada por agrupamientos melódicos formados por semejanza y direccionalidad hacia la nota climax: sol5 en c. 22, están integrados por la continuidad de sentido del texto, constituyéndose con éste en una única u.f.. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las alturas.

▪ **V.a.2.-Texto como factor integrador en el tratamiento de las duraciones.**

El texto es el factor que integra la figura aislada, que desde el punto de vista musical tendería a quedar segregada.

✓ Tratamiento del rasgo característico: duración aislada entre agrupamientos rítmicos. Variantes desde el punto de vista situacional.

Este tipo de rasgo característico, desde un punto de vista *situacional*, está ubicado en varios lugares importantes en las u.f.(en el comienzo, parte intermedia y final de u.f. y u.f.i.), siempre integradas por el texto.

*A una abeja muerta*: con 5 u.f.: C.-f.-F. // F. // C.- I.-/c-F. // C.-/c.-f.-/c.-f./ f. / I. // --//

El ejemplo corresponde a la 1º y 2º u.f. de la pieza.

El texto que integra es: Luego de tanto afán quedas sin vida, como una hojita más en el sendero. // (...) y el colmenar añora tu partida. // Desde la flor que te amparó (...) esperan tu regreso mañanero. No quieren sospecharte ya perdida. // Álzate, vuelve a darnos tu zumbido. Mira la rosa. Súmate a su canto (...) el calor del nido (...).Y el gallo que le canta (...) // ---- //

The image displays two systems of musical notation for the piece 'A una abeja muerta'. Each system consists of a staff with notes, lyrics underneath, and various annotations above and below the staff.

**System 1 (Measures 5-12):**

- Measures 5-8: Lyrics: "Lue - go de tan-toa-fán que-das sin vi-da co-mou-naho - ji-ta más en el sen-de - ro". Annotations: 'X' marks above measures 5, 6, and 8, and below measures 6 and 8.
- Measures 9-12: Lyrics: "Ve - lan-does-tá tu sue - ñoel li-mo-ne-ro yel col-me-nar a-ño-ra tu par - ti - da". Annotations: 'X' marks above measures 9, 11, and 12, and below measures 9, 11, and 12.

**System 2 (Measures 12-17):**

- Measures 12-15: Lyrics: "Des - de la flor que team-pa-róen - cen - di - da dea-mor, has-tael ni-di-to del hor - ne-ro es-pe-ran tu re-gre-so ma-ña - ne - ro". Annotations: 'X' marks above measures 12, 14, and 15, and below measures 12, 14, and 15.
- Measures 16-17: Lyrics: "No quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da". Annotations: 'X' marks above measures 16 and 17, and below measure 16.

18 19 20 21 22 23 24

Al - za-te, vuel-vea dar - nos tu zum - bi-do mi-ra-la ro-sa su-ma-tea sien - can-to des-pier - taal a - veen el ca-lor del ni-do yal ga - llo que le-van - ta con su can-toel al-ba fres-ca

X X X X X X X

X X X

25 26 27 28 29 30 31

Cuén-ta-leal o - í - do El se-cre to pe-que - ño de mi llan - to

X X X

⇒ La *duración aislada* es un factor constante entre las mismas y un *rasgo característico* en el tratamiento rítmico. Con el texto, esta duración aislada queda integrada por la continuidad de sentido del mismo. Esta situación nos demuestra que el texto es un factor integrador en el tratamiento de las duraciones.

✓ **V.b.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria entre música y texto.**

▪ **V.b.1.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las macrounidades formales.**

- *Coincidencia articulatoria en las macrounidades formales entre la parte vocal y texto.*

En el esquema completo de *A una abeja muerta* (pág. 243-244) se muestran las coincidencias articulatorias a nivel macrounidad formal generadas por separación y articulación de la música con un texto continuo en la interrelación entre música y texto. Las cinco u.f. en la música se ubican de la siguiente manera: 1º u.f.: c.5-8, 2º u.f.: c.8-12, 3º u.f.: c.12-18, 4º u.f.: c.19-25 y 5º u.f.: c.26-31.; en el texto se dan 1º u.f.: c.5-8, 2º u.f.: c.8-12, 3º u.f.: c.12-18, 4º u.f.: c.19-31.

▪ **V.b.2.-Coincidencia y no-coincidencia articulatoria en las u.f.i.**

En el esquema de esta pieza se muestran las coincidencias articulatorias a nivel u.f. y u.f.i. generadas por separación y yuxtaposición y las no-coincidencias articulatorias (marcadas con x) en las u.f.i. generadas por elisión, por línea vocal articulada con texto continuo y por texto articulado con línea vocal continua.

En las u.f.i. las coincidencias articulatorias se ubican en: 1º u.f. en c.6, 2º u.f. en c.11, 3º u.f. en c.16, 4º u.f. en c.19, 20, 21, 22 y 5º u.f. en c.27 por separación, y las no-coincidencias (x) se dan: 1º u.f. en c.5, 6 y 7; 2º u.f. en c.9 y 12; 3º u.f. en c.12, 14, 15, 16 y 17; 4º u.f. en c.19, 20, 22 y 23; 5º u.f. en c.28, 29 y 30 por elisión, articulación de la línea vocal sobre un texto continuo y articulación del texto con una línea melódica continua. Se determina que predominan las no-coincidencias a nivel u.f.i., por lo tanto se genera una continuidad en todas las u.f. El texto, nuevamente, actúa como factor integrador y la música está en función del mismo.

## *Capítulo VI*

### *Conclusiones*



*Sala de estudio y archivo de Honorio Siccardi, Dolores, Buenos Aires.*

## *Capítulo VI*

### *Conclusiones*

Nuestro estudio se centra, básicamente, en la figura de Honorio Mario Siccardi (1897-1963) y sus obras para voz y piano. Del ordenamiento del “Catálogo general de obras de Honorio Siccardi” (Otero: 1993), del relevamiento de fuentes fehacientes obtenidas del archivo personal del compositor y de la bibliografía especial, se presentan las conclusiones en relación a: “*Obras para voz y piano de Honorio Siccardi: una aproximación analítica*”.

Los acontecimientos importantes de su vida son presentados en las distintas etapas de su producción musical: *etapa de juventud o formación* (1912 a 1930), *etapa de gestación* (1930 a 1944) y *etapa de reinado o madurez* (1944 a 1963).

Honorio Mario Siccardi nace en Buenos Aires, el 13 de setiembre de 1897. El ambiente familiar, de inmigrantes italianos, influye positivamente en su formación intelectual y espiritual.

*La etapa de formación se extiende desde 1912 hasta 1930 y se divide en tres partes, respondiendo a momentos definidos por sus estudios, actividades y residencia:*

*En Argentina*, realiza sus estudios con los profesores Pablo Beruti, Gilardo Gilardi y Ernesto Drangosch, con los cuales inicia su acercamiento a los conocimientos teóricos-musicales y al manejo del piano. En *Italia*, continúa y perfecciona sus estudios de música, en el Reggion Conservatorio di Música ‘Arrigo Boito’ de Parma. Las exigencias y el ambiente del mismo, junto a su profesor de composición Gian Francesco Malipiero, enrolado en el Neoclasicismo, logran fortalecer y consolidar su etapa de formación. Malipiero, a través de los años, se transforma en el punto referencial por excelencia para Siccardi. En 1924, *en Argentina*, prolonga lo vivenciado y realizado en Italia; centra su actividad en la

docencia, en la Gira Pro Difusión de la Música Argentina y en la composición. En relación a las obras para voz y piano, se destaca el trabajo y contacto con músicos y poetas de Italia y Argentina. En el siglo XX, la obra de los poetas modernistas constituye la primera exposición de autonomía literaria de los países hispanoamericanos.

*La etapa de gestación se extiende desde 1930 hasta 1944.* Siccardi continúa su actividad relacionada con la docencia, composición y difusión de la música argentina. El hecho destacado -en 1931- está dado por su incorporación al Grupo Renovación (1929-1944), como miembro y -en 1936- como secretario del mismo. Para nuestro compositor, esta situación favorece, en grado máximo, sus actividades musicales y aspiraciones desarrolladas hasta el momento. Este grupo es el centro donde el neoclasicismo encuentra un lugar propicio para ser conocido y difundido, a través de la producción de compositores argentinos, latinoamericanos, norteamericanos y europeos, a través de conciertos, intercambio de material musical y publicaciones, y es Siccardi el nexo calificado para que esto se produzca. En relación a su producción musical, se determina el reconocimiento, por parte del ambiente musical argentino y extranjero, obtenido de las obras para piano, voz y piano y música de cámara presentadas en los conciertos del Grupo, las cuales son factibles de ser interpretadas, se conservan y/o publican sus manuscritos, y de las obras premiadas, el 50% corresponden a las ejecutadas en el Grupo. En esta época se concreta su contacto con poetas y escritores del movimiento vanguardista argentino, especialmente el Ultraísmo.

*La etapa de madurez se extiende desde 1944 hasta 1963.* En 1944, al desaparecer el Grupo Renovación, Siccardi regresa a Dolores y decide realizar, en forma paralela, la Beca de la Comisión Nacional de Cultura y la Gira Pro Difusión de la Música Argentina, actividades sostenidas fuertemente por su vasta experiencia. La gira se consolida como columna vertebral de su vida y favorece la difusión de su propio repertorio. De su producción musical rescatamos las obras para voz y piano y las versiones para diversos grupos de cámara, que realiza de las mismas y de otras similares, pertenecientes a otros períodos. El 10 de septiembre de 1963 muere en Buenos Aires.

A los fines de verificar la pertenencia del compositor con el movimiento neoclásico, damos a conocer conclusiones, donde se detalla el tratamiento de cada uno de los aspectos trabajados: altura, ritmo, características morfológicas, texturas predominantes, y el tratamiento del texto (que deriva de la interrelación entre éste y la música).

Del tratamiento de la altura en sucesión, simultaneidad y su interrelación con el texto, podemos señalar que:

De su etapa de formación (1912-1930), el análisis se centra en el ciclo “*Tus cuatro romanzas*” (1929). El poema “*Tus cuatro romanzas*”, escrito por Leopoldo Lugones, responde al movimiento Modernista, en él describe las cuatro estaciones del año y una relación amorosa.

En cada una de las cuatro canciones del ciclo, *Melancolía*, *Desolación*, *Esperanza* y *Albricias*, el diseño de las líneas melódicas diatónicas, tienden a la homogeneidad y/o heterogeneidad interválica. Los intervalos de 3ra., 4ta. y 5ta., en las primeras piezas, funcionan melódicamente como factores de variedad o intervalo-nexo entre las u.f., para luego ser parte del diseño de la línea y ampliar el ámbito melódico, ayudados por el incremento de cambios direccionales. La predominancia de saltos y el continuo cambio de dirección de los mismos, muestran la concordancia entre ellos y palabras semánticamente significativas. El texto es el factor de integración del repertorio interválico, nota climax, agrupamiento de alturas, en base a la continuidad de sentido del mismo. En estas obras se da el empleo, en forma conjunta, de escalas y modos, los cuales son tratados desde el punto de vista de la polarización por presencia y polarización múltiple. Del estudio de sus obras para piano, se determina que Siccardi emplea, desde 1922 (primeras obras halladas) y en casi la totalidad de su producción pianística, la organización de alturas basadas en modos, con características similares a las expuestas. El tratamiento de la interrelación entre la música y el texto, muestra a un compositor con una sólida formación técnico-musical y literaria, reflexivo y consciente del manejo del piano y de la voz. Se determina que el tratamiento de la música está en función del texto.

El poema “*Tríptico Floral*” escrito por Justo Dessein Merlo, tiende hacia la vanguardia literaria de la época. En el ciclo “*Tríptico floral*” (1940), el

repertorio interválico y el diseño de las líneas melódicas es similar al ciclo anterior, pero el tratamiento de los intervalos es diferente, ya que comienzan a tener una jerarquización más evidente en el sistema de organización simultánea efectivizada en polarización por presencia y bipolarización. El tratamiento de la interrelación entre la música y el texto, muestra cómo el compositor trata lo musical en función del texto y es éste el factor de integración en la totalidad de la pieza, en base a la continuidad de sentido del mismo.

El poema “*Tres líricas para Amada*” escrito por Honorio Siccardi, conserva algunos rasgos modernistas, pero tiende hacia la vanguardia literaria de esos años; trabaja el conflicto entre el hombre, su amada y el destino, y muestra el paso del tiempo en el plano físico, espiritual y musical. En “*Tres líricas para Amada*” (1954), Siccardi realiza un trabajo compositivo diferente y alejado en el tratamiento de la armonía y las polarizaciones presentadas en sus obras de 1929. Emplea el total cromático casi sin polarizaciones, hay un virtual atonalismo que se muestra en la construcción interválica en el piano y en la voz. Es así que, el repertorio interválico y el diseño de la línea melódica, la nota climax y los agrupamientos de alturas están en función de la organización simultánea, ya mencionada. En el sistema no polarizado de las dos primeras piezas: *Cadencia* y *Rueca*, el compositor utiliza diseños escalísticos o heterogéneos ascendentes que favorecen el arribo a la nota climax; en cambio, en *Reflejos*, en una polarización por presencia, la nota climax es la dominante de la polarización tratada. La interrelación entre el tratamiento de altura en sucesión, simultaneidad y el texto es trabajada del mismo modo que en el ciclo anterior y el texto es el factor de integración en la totalidad de la pieza. *Albricias* (2da. versión de 1954), de la cuarta pieza de “*Tus cuatro romanzas*” (1929) (escrita en esta época por haber extraviado la 1ra. versión), es incluida en este grupo, ya que el compositor la realiza con el mismo texto, recuerdos que tenía de la 1ra. y procesos compositivos de esta última etapa. Por lo tanto, la de 1954 sirve de nexo entre las obras de 1929 y las de 1954.

El poema “*A una abeja muerta*” escrito por Oscar Melgar, nos remite al período del ‘Sencilismo argentino’. En ella se presentan las características de una línea diatónica con giros cromáticos que tiende a la heterogeneidad interválica, y muestra el total cromático segmentado en toda la obra, al igual que los

choques cromáticos entre las diferentes voces de la textura. La nota climax de la línea vocal está jerarquizada por el acento agógico y el de la palabra, pero no por el métrico. Si bien se llega a esa nota por saltos yuxtapuestos de 5tas., que sumados forman un intervalo de 9na., a partir de este sonido: sol5, se genera una polifonía implícita descendente hasta el final, el giro descendente se caracteriza por tener giros diatónicos y cromáticos. Este pasaje deriva del que llamamos diatonismo cromatizado utilizado en la composición.

Por lo tanto, se encuentra que los tipos de repertorio interválico y los diseños de líneas melódicas están en relación a los sistemas de organización simultánea, en *Tus cuatro romanzas* (1929) con polarización por presencia, al igual que en *Tríptico floral* (1940), pero en éste con un tratamiento más libre y un rol jerarquizado del repertorio interválico; y en *Tres líricas para Amada* (1954), *Albricias* (1954) y *A una abeja muerta* (1962) con ausencia de polarización, tiende a un atonalismo de base diatónica, donde el intervalo pasa a tener un rol estructural dentro del sistema.

El uso de procesos de polarización por presencia, se encuentran en:

- 1.- Obras donde hay una definida o evidente polarización por presencia. Se ubican con estas características a: *Esperanza* el principio de unipolarización entre voz y piano y en *Desolación, Melancolía y Albricias* el principio de bipolarización entre voz y piano (del ciclo "*Tus cuatro romanzas*" (1929)); en *Flor de Tuna y Flor de Durazno* el principio de bipolarización (del ciclo *Tríptico floral* (1940)); en *Reflejos* presenta un diseño similar a *Albricias* (1929) y *Flor de Durazno* (1940).
- 2.- Obras, en un punto intermedio, donde la polarización por presencia se encuentra oscurecida en determinada medida por la construcción de texturas realizadas en base a la simultaneidad de varios planos armónicos y/o melódicos múltiples con polarizaciones que chocan entre sí. Se da, por ejemplo, en *Flor de ceibo* con un principio de bipolarización (entre mib y solb-c.6-, y mi y sol-c.9) (del ciclo *Tríptico floral* (1940)).
- 3.- Obras donde desaparecen los puntos de polarización perceptibles que responden a una tendencia hacia el atonalismo diatónico. Podemos nombrar a *Albricias* (2da. versión de 1954) y *Cadencia*, primera pieza de *Tres líricas para Amada* de 1954. En

ellas, Siccardi utiliza el total cromático casi sin polarizaciones, hay un virtual atonalismo. En *Rueca*, segunda obra de *Tres líricas para Amada*, y *A una abeja muerta* (1962) la ausencia de polarización es total, hay un atisbo de atonalismo, el cual se evidencia por la construcción interválica en el piano y en la voz.

El compositor parte de una armonía, que no siempre es la armonía triádica tradicional por terceras, sino que utiliza distintos tipos de superposiciones de intervalos, como ser la organización de acordes por 4tas. y 5tas., la utilización de notas agregadas, los planos armónicos múltiples, el empleo de notas o acordes pedal para definir polarizaciones, los movimientos semitonales.

En base al concepto de *campos rítmicos*, en el sistema organizativo de las duraciones, se puede determinar que Siccardi, en las obras *Tus cuatro romanzas* de 1929 y *Tríptico floral* de 1940, conoce y maneja fluidamente la rítmica pulsante, el metro fijo y la ametría. En su última etapa, en *Cadencia*, primera pieza del ciclo “*Tres líricas para Amada*” de 1954 y en “*A una abeja muerta*” de 1962, se determina el empleo de métrica perceptible y ametría, o la predominancia de una ametría en la línea vocal en casi la totalidad de la obra. El piano, con una métrica variable, enriquece las características de la línea vocal y el texto.

A partir de los principios de la teoría gestáltica y teoría de la música, se trabaja la duración aislada entre agrupamientos rítmicos y jerarquías acentuales diversas. Esta duración aislada entre agrupamientos rítmicos, aparece como rasgo característico, que genera estructuras que consolidan la obra, al estar ubicado en lugares importantes de las u.f.. (el comienzo, parte intermedia y/o final de las mismas). Este principio, en las diversas variantes desde el punto de vista posicional, está obrando como factor constante en la construcción del ritmo del total de la canción. Por otro lado, las jerarquías acentuales favorecen la percepción de la métrica o ametría. Las palabras involucradas, cobran importancia por la interrelación entre los acentos rítmico, métrico y del texto, y su significado en el mismo. Por lo tanto, se señala que la música está en función del texto y es éste el factor integrador en el tratamiento de las jerarquías acentuales, por la continuidad de sentido del mismo.

De la interrelación entre acento rítmico y del texto, derivan principios

constructivos en la línea melódica que por su repetición y ubicación estratégica complementan y refuerzan su función integradora, en relación a la interválica y la situación acentual del texto en el total de la obra.

Las connotaciones fundamentales que lo ubican a Siccardi como compositor neoclásico son: la morfología de sus obras presentan características de segmentación muy definida, o la presencia constante de un pensamiento contrapuntístico, relacionado con principios barrocos, que aparece de diversas formas a través de casi toda su obra. En el caso particular que estamos tratando se encuentra aplicado a la interrelación entre música y texto.

La morfología de sus composiciones con segmentación muy definida, dada por la coincidencia articuladora entre las macrounidades formales, se dan en las cuatro piezas que pertenecen al ciclo *Tus cuatro romanzas* de 1929, primera etapa de formación; y también, en algunas de la segunda y tercera etapa, ellas son: *Flor de durazno*, segunda pieza del *Tríptico floral* de 1940; y *Cadencia y Rueda*, primera y segunda pieza, respectivamente, del ciclo *Tres líricas para Amada* de 1954. En el segundo grupo se dan, tanto las características de segmentación definida como las derivadas del tratamiento contrapuntístico (entre las macrounidades formales); las piezas pertenecen a la segunda y tercera etapa, ellas son: *Flor de Tuna* primera pieza del *Tríptico floral* de 1940 y *Reflejos*, tercera pieza de *Tres líricas para Amada* de 1954, y *A una abeja muerta* de 1962. Por último, la no-coincidencia articuladora en la totalidad de la obra, se da sólo en una pieza: *Flor de ceibo*, tercera pieza del *Tríptico floral* de 1940, respondiendo al tratamiento de la interrelación entre altura en sucesión, simultaneidad y el sentido del texto. La no-coincidencia articuladora en las u.f. surge, en forma predominante, porque la música articula sobre la continuidad de sentido del texto.

La coincidencia y no-coincidencia articuladora en los niveles de u.f.i. y microunidades formales, surgen de la interrelación entre música y texto. Por lo general, en obras donde trabaja la polarización por presencia, predomina la no-coincidencia articuladora en u.f.i., favoreciendo la continuidad de la obra y la percepción de tensión dinámica; y en obras donde trabaja la ausencia de polarización predomina la coincidencia articuladora, que favorece, desde el punto de vista perceptivo, la segmentación de las u.f. y el trabajo sobre la estructuración interválica.

Los tipos de no-coincidencia que emplea son por elisión y por línea melódica articulada con texto continuo. Por la ubicación (parte media y final en las u.f.) y cantidad de no-coincidencias podemos determinar que favorecen la percepción de tensión dinámica en la obra.

Las texturas predominantes son la polifónica monorítmica y polirítmica (basada, fundamentalmente, en la contrapuntística), surgidas del tratamiento entre música y texto. El empleo de la monodía y polifonía polirítmica (tradicionalmente, llamada melodía acompañada) aparece en algunas piezas de su última etapa y responde a la semántica del texto (*Cadencia* y *Rueca* de 1954).

Para finalizar, consideramos que Honorio Siccardi es un músico que recibe una excelente formación técnico-musical tanto en Argentina como en Italia; que en sus comienzos como compositor conoce y trabaja el Neoclasicismo, guiado por su maestro Gian Francesco Malipiero; que su rol en el Grupo Renovación, más allá de su gestión como secretario del mismo, es el de ser nexo entre los músicos argentinos y el movimiento neoclásico italiano; y que en su tercera etapa de producción musical incursiona en un virtual atonalismo. Siccardi representa para la música argentina un músico ocupado y preocupado por la creación musical y la difusión de la música tanto argentina, latinoamericana y universal, como la música antigua y contemporánea.

Es importante mencionar que el total de la documentación tratada (y mucho más), se encuentra en el Archivo personal del compositor, bajo la tutela del señor Héctor José Siccardi (hijo). Los últimos trabajos de investigación nos permiten obtener información y material musical del compositor y de la música argentina del Siglo XX. Ellos son: *Grupo Renovación (1929-1944)* de Guillermo Scarabino (1989 y 2000); corrección del *Catálogo general de obras de Siccardi* (1993-actualización 2007); publicación de *Obras para piano* (2007) y *Obras para voz y piano* (2008); grabación de *CD. de la Obras para piano* (2007) y *estudio y grabación de Obras para voz y piano* (2008); *registro en Derecho de Autor* del citado repertorio (2007); difusión y transferencia que se ha concretado a través de conciertos, conferencias, presentaciones en Jornadas de Investigación, centros de estudios especializados, páginas web y blogspot. Esta presentación de Tesis es una instancia más de acercamiento a la música argentina y sus músicos, y somos conscientes que están abiertos varios caminos para seguir trabajando sobre estas temáticas.

Honorio Mario Siccardi, es un compositor argentino del siglo XX, y su producción musical es una fuente de información fehaciente, que debe ser incorporada al corpus de trabajo de todo investigador o estudioso y al repertorio de intérpretes de nuestra música.

## *Anexos*

***I- Grupo Renovación (1929-1944)*** de Guillermo Scarabino  
(Reseña bibliográfica- ver Capítulo II)

***II- Glosario.***

***III- Catálogo general de obras de Honorio Siccardi*** (revisión -2007).

***IV- Partituras*** de las obras seleccionadas para el análisis.

***V- Grabación:*** de “Tus cuatro romanzas” (1929), interpretadas por las  
profesoras Silvia Nasiff (voz) y Rosa Inés Batura (piano). (1CD).

## *Anexo II*

### *Glosario*<sup>106</sup>

#### **A.-**

*Acento*: apoyo. La coincidencia de acentos métrico, rítmico y de la palabra, favorece la clara percepción métrica y la no coincidencia de los mismos nos conduce a una ametría.

*Acento agógico*: acento dado por la mayor duración

*Acento de la música*: jerarquizar algo, es poner en evidencia ciertos elementos por sobre otros. Se destaca por algún medio: duración, altura, timbre, dinámica, etc..

*Acento de la palabra*: prosódico u ortográfico, divide a las palabras en agudas, graves, esdrújulas.

*Acento métrico*: es un acento mecánico. La métrica viene de la notación mensural en la Edad Media, que sirve para medir, para coordinar, y divide a la música en zonas o partes de igual duración o de duración variable. La figura que lleva a la izquierda una línea divisoria lleva el acento o apoyo (tesis): ese es el acento métrico.

*Acento rítmico*: es el que tiene que ver con los hechos perceptivos. Es *jerarquizar* algo. Esta jerarquización puede estar dada por tener mayor magnitud: por intensidad, acentuación de nota o ritmo, mayor duración (acento agógico), o al tener una sucesión de negras en 2/4, la primera es más que la segunda..

*Acorde*: en muchos casos, para facilitar la terminología, se refiere a sonidos simultáneos y no siempre, acorde es una referencia a la tonalidad. Y la interválica estructural resultante de un *acorde* es la reducción a las menores distancias.

*Áreas de análisis*: se denomina así a cada uno de los ángulos de enfoque analítico de una forma sonora, que posibilita un acercamiento a la misma en función de determinadas características. Estas áreas de análisis son modos de encarar una obra, a

---

<sup>106</sup> Se define una serie de términos empleados en el texto, con el fin de ayudar a clarificar la exposición, pero sin entrar a detallar sobre los principios metodológicos que fundamentan la utilización de los mismos.

La *terminología analítica* utilizada es parte de un *desarrollo metodológico* sobre análisis musical que presenta el Profesor Dante Grela en el libro: Serie 5. La música en el tiempo: "Análisis Musical: una propuesta metodológica." Rosario, 14/7/1985, pág.1 a 14; en el glosario de Tres expresiones de la creación musical latinoamericana, publicada en "Música e Investigación" de la Revista del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.-2000-2001: 107 a 110, y en clases de análisis dictadas en el transcurso de la tesis.

partir de 5 visiones diferentes, las cuales son básicas para ver una obra, que luego son integradas en sus resultados. Las áreas de análisis son:

a).- Análisis articulatorio: enfoca el examen de la forma sonora desde el punto de vista de la articulación temporal de la misma. Es cuando no nos interesa qué contienen estas partes, sino que se definen por la “articulación en el tiempo”.

b).- Análisis comparativo: enfoca el examen de la forma sonora desde el punto de vista de las interrelaciones comparativas entre las unidades formales (u.f.) que la componen (a diversos “niveles de la forma”). Deriva del contenido de cada u.f. y es así que se hace el análisis comparativo, es cuando comparo y pongo letra.

La comparación se realiza teniendo en cuenta los ‘referentes’ básicos siguientes:

a).- identidad (igualdad); b).- semejanza; c).- desemejanza y d).- contraste.

c).- Análisis funcional: enfoca el examen de la forma sonora desde el punto de vista de las interrelaciones funcionales entre las u.f. que la componen (a diversos “niveles de la forma”). Las funciones que cumple cada una de las u.f. dentro del contexto total, pueden ser: a).- exposición, b).- transformación: 1.- variación y 2.- elaboración, c).- transición, d).- introducción, e).- interpolación, f).- extensión, g).- conclusión: 1.- transiciones conclusivas, 2.- extensiones conclusivas y 3.- conclusiones propiamente dichas, h).- interjección.

d).- Análisis paramétrico: enfoca el examen de la forma sonora en función del estudio de la caracterización y organización de los diversos parámetros que hacen a la misma (duraciones, alturas, timbre, etc.). Por ejemplo: colocar el cifrado a una pieza de armonía tonal es hacer el análisis paramétrico de las alturas en simultaneidad; de la melodía se da el análisis de las alturas en sucesión para determinar la curva melódica, repertorio de intervalos, puntos climax, etc.). El análisis textural verifica la trama de las voces y en ellas están involucrados las alturas y el ritmo.

e).- Análisis estadístico: encara el examen de la forma sonora a través de operaciones de recuento y tabulación de elementos, grupos de elementos, o tipos de interrelaciones (es un área de análisis subsidiaria, que trabaja en función de necesidades planteadas por las demás áreas). Es una parte más mecánica. Contar objetos o grupos de objetos y someterlos a tablas. En sí mismo el análisis estadístico no tiene valor. Hay tendencias actuales que la utilizan mucho, incluso con ayuda de la computadora, pero hay que ver qué se usa o para qué sirven. Puede ayudar a resolver una incógnita en otra área de análisis, puede clarificar algo en el conteo.

El análisis articulatorio, comparativo y funcional hace a *la morfología* de la obra musical.

*Articulación:*

*Unidad formal* (u.f.): es cada una de las partes en que se articula temporalmente una forma sonora (distinguiéndose diversos ‘niveles formales’: microformas, intermedios y macroformas).

*Modos articulatorios:* se refieren a las maneras en que se pueden producir el paso entre una u.f. y la siguiente. Los modos articulatorios básicos entre u.f. son:

Separación: cuando entre la conclusión de una u.f. y el comienzo de la siguiente, media un silencio de cualquier magnitud.

Yuxtaposición: cuando dos u.f. se suceden sin que exista discontinuidad sonora entre el final de una y el comienzo de otra (por lo tanto el factor articulatorio debe ser otro, en lugar del silencio).

Elisión: cuando el elemento o grupo final de elementos de una determinada u.f. funciona a la vez como comienzo de una u.f. siguiente. Puede presentarse tanto en la música como en el texto y por presentar elementos en común confiere continuidad al discurso musical o literario. Puede darse entre elementos de un mismo campo o entre dos aspectos diferentes como ser música y texto.

Superposición: cuando, estando constituida la textura por más de un ‘plano sonoro’, una nueva u.f. comienza en uno de estos, antes que la u.f. anterior haya concluido en otro u otros planos sonoros.

Inclusión: en este caso, podemos decir que constituye fundamentalmente un ‘modo de articulación espacial’, más que temporal, y se produce cuando, en una textura constituida por más de un estrato, algunos de estos comienzan y terminan sus unidades formales dentro del tiempo que abarcan las u.f. en otros estratos, comenzando por lo tanto después y terminando antes que éstas últimas.

*Articulación: coincidencia articulatoria y no-coincidencia articulatoria:*

El estudio de la interrelación de las tendencias articulatorias entre música y texto nos permite encontrar coincidencias y no-coincidencias articulatorias entre ambos aspectos. Las coincidencias articulatorias ayudan a determinar la segmentación de la forma. Por otra parte, las no-coincidencias provocan la continuidad total de la forma.

*Articulaciones múltiples:* se presenta cuando hay un juego de no-

coincidencia entre la articulación del texto, la articulación de la línea melódica y las articulaciones del piano, que se van dando en función de los centros de polarización. Al no coincidir las articulaciones en los distintos planos hay una elevada continuidad temporal de la forma, o sea hay un movimiento casi continuo en la obra, aunque articule internamente. Las articulaciones múltiples son propias de las texturas contrapuntísticas.

*Articulación independiente:* puede presentarse entre la línea melódica que se articula por separación o respiración en pequeñas unidades formales, y el piano que sin articular es continuo, o viceversa.

#### **B.-**

*Biarmonía:* es la superposición de armonías diferentes dentro del mismo centro de polarización.

#### **D.-**

*Densidad:* número de acontecimientos, cosas u objetos dentro de una extensión determinada. Puede referirse al tiempo o al espacio.

*Densidad cronométrica:* si está referida a una extensión de tiempo: números de ataques que hay en una unidad de tiempo determinada (5 corcheas, 3 negras, 0: silencio).

*Densidad polifónica:* número de altura dentro de una extensión de registro determinada.

#### **E.-**

*Estructura sonora:* configuración inherente a un parámetro determinado (o a un grupo de parámetros), en lo que se refiere exclusivamente a la 'mecánica organizativa'. Por ejemplo: estructura rítmica, tímbrica, de alturas en sucesión o en simultaneidad, etc.

#### **F.-**

*Forma sonora:* configuración sonora (considerando todos sus aspectos) que posee autonomía morfológica (se la emplea como una generalización del concepto de obra o composición musical).

## H.-

*Heterofonía:* dada la imprecisión que en general caracteriza al significado de este término, se lo emplea en forma restringida para denominar aquellas texturas polifónicas que no plantean una organización consciente y puntual de las simultaneidades de alturas entre los estratos constituyentes de las mismas.

*Heterófono:* se emplea con diversos significados. Se distingue entre polifonía: aquella textura donde hay alturas simultáneas diferentes, pero en donde están controladas las interrelaciones en las simultaneidades: el sistema tonal-funcional, es un buen ejemplo de sistema, fundamentalmente, polifónico, porque con la armonía se controla la simultaneidad; en cambio en un sistema, donde al compositor no le interesa que las líneas melódicas entre sí vayan formando un cierto tipo de armonía, constituye una textura heterófona. Caso típico la música oriental, que son superposición de líneas sin la relación de ajuste, sin la relación vertical consciente, buscada. En cambio en la polifonía occidental tiene esa característica el atonalismo de Schoenberg.

*Homogeneidad:* Se dice que hay una tendencia a la homogeneidad cuando predomina la presencia de duraciones relativamente semejantes (blancas-negras o semicorcheas- corcheas); o predomina la presencia de intervalos relativamente semejantes que generan un repertorio restringido de intervalos (nota repetida y grados conjuntos o de diversos saltos). Se determina 'línea homogénea', tanto en lo duracional como en la interválica. Otras figuras u otros intervalos diferentes a los nombrados van a funcionar como factores de variedad en el contexto que se esté trabajando.

*Heterogeneidad:* es cuando hay variedad alternada de duraciones o intervalos en la línea rítmica o melódica. Se determina 'línea heterogénea', tanto en lo duracional como en la interválica.

## I.-

*Interválica estructural:* es la resultante de un acorde reducido a sus menores distancias. Las combinaciones pueden ser diatónicas o cromáticas, es decir que un compositor puede trabajar con las notas diatónicas de una tonalidad o con las 12 notas del total cromático pero con una base diatónica. La interválica estructural

que podemos encontrar es:  $3m+2M$  (de un acorde  $pm+7m$ );  $4j+5j$ . (forma 8va.);  $2M+4j$ . (con intervalo resultante de  $5j$ .);  $2M+3m+3m$  (de un acorde de 5 disminuida  $+7m$ );  $2M+3m+4J$ . (combinación de los tres intervalos estructurales antes mencionados). Si bien son acordes de 7ma., éstos no están funcionando como tales al no estar en un sistema tonal-funcional. Los acordes que no responden a esta interválica (acordes perfectos menores, o con 3M, 7M, 9M) son los factores que aparecen como ruptura a ese principio y a la vez, su rol es dar variedad.

#### N.-

*Niveles formales:* son los diversos tipos de ‘campos de magnitud temporal’ en que se articula una forma sonora. Se distinguen tres niveles generales en la forma: niveles de macroarticulación, de niveles intermedios y de microarticulación.

#### P.-

*Polarización:* proceso mediante el cual se jerarquiza un elemento dentro de un determinado repertorio homogéneo. En el caso de las alturas, se generan así tanto ‘sistemas polarizados’ como ‘no-polarizados’. Dentro de los sistemas polarizados, se tiene, a su vez, la siguiente sub-clasificación: a).-Polarización ‘por presencia’: lograda en base al número de apariciones y lugares de aparición dentro del contexto, del elemento en cuestión; b).-Polarización ‘funcional’: establecida en base a la jerarquización de determinado elemento a través del juego de interrelaciones funcionales entre los elementos del repertorio empleado.

El término polarización o no polarización se utiliza para distinguir un sistema tonal de un sistema no tonal. En los neoclásicos, la *presencia de un punto de polarización* los diferencia de los que trabajan hacia la música atonal. Un sistema polarizado es donde hay una tónica, un punto de atracción, un punto de polarización. Este sistema puede ser tonal, modal, o diatónico, cromático, de  $\frac{1}{4}$  de tono, etc. y presentar construcción de armonías por notas agregadas sobre un sistema triádico, o por libre superposición de las notas de la escala.

Los compositores neoclásicos se van a basar en una *armonía tonal* o en una *armonía triádica desfuncionalizada* o sea que no las someten a las relaciones funcionales.

*Las polarizaciones por presencia* pueden darse por el juego de movimientos de fundamentales basados en el uso de notas pedales establecidas por su presencia, o

por la repetición de un sonido. En algunos neoclásicos emplean el total cromático, igual que un atonalista, pero *utiliza el total cromático con una base diatónica*. O sea que se descompone en planos que son diatónicos o no tan cromatizados como parecen.

*Polarizaciones múltiples*: dada en textura contrapuntística, es cuando aparecen polarizaciones en las diferentes líneas del piano o el piano y la voz. Por lo tanto puede ser doble o triple polarización lineal.

*Principios gestálticos* de las asociaciones por semejanza y las asociaciones por proximidad: o sea que dos o más elementos que son semejantes o iguales en algo, o dos elementos que están próximos en el tiempo o en el espacio van a tender a asociarse.

Por ejemplo las teclas negras del piano, que están más o menos separadas, pero por ser negras van a formar un grupo por semejanza frente a las teclas blancas que forman otro grupo. En el campo de las duraciones y de las alturas podemos determinar que hay tendencia a asociarse en base a estos principios, por ejemplo: toda nota más corta tiende a asociarse con un valor más largo que le sigue y todo sonido que está a una distancia menor tiende a asociarse con el sonido que le sigue. De esta manera se van formando microgrupos o *agrupamientos*, en caso contrario los sonidos o las duraciones tienden a segregarse.

## **R.-**

*Repetición*. Si algo ha sido expuesto y se repite luego, las dos formas de repetición son: la reiteración (repetición inmediata) y la recurrencia (repetición diferida). El fenómeno de repetición es un hecho "genérico" y el de reexposición es el término que empleamos para indicar la reaparición de una estructura sonora desde un punto de vista funcional. Por lo tanto, las dos formas posibles de aparición de la repetición (o de la "reexposición", en el campo de lo funcional) son: por *reiteración* (repetición [o reexposición] inmediata) y *recurrencia* (repetición [o reexposición] diferida). Ejemplos:

Reiteración (repetición inmediata): De las Cinco Melodías de Ravel: *l'agent galant//l'agent, l'agent galant*. Hay una enfatización por reiteración.

Recurrencia (repetición diferida): *la puerta está abierta, José salió a ver las flores, la puerta está abierta*.

*Ritmo:* es la resultante de las interacciones entre las duraciones y las acentuaciones. Uno modifica duraciones o acentuaciones y está cambiando algo en el ritmo.

*Ritmo: Campos rítmicos:* se define en base a tres elementos: pulso, metro y agrupamientos rítmicos (integración de elementos rítmicos), desde el punto de vista perceptivo y no de lo que está escrito.

*Clasificación:*

I.-Con Unidad de Pulsación Perceptible:

I.1.-Con pulso fijo.

I.2.-Con pulso variable. (con cambio de velocidad)

I.1 y 2: a.-Métrico:

aa. - Metro claramente perceptible. Percepción definida del metro.

bb. - Con fluctuación en la percepción del metro.

aa. y bb: a: Con metro fijo(con compás fijo)

aa. y bb: b: Metro variable (con cambio de compás).

I.1 y 2: b.-Amétrico

II.- Sin Unidad de Pulsación Perceptible:

**S.-**

*Silencio:* Magnitud del silencio: Desde la parte técnica de composición, cualquier silencio que esté al final de una unidad formal, se va a integrar a la unidad formal que termina ahí, porque o va a comenzar otra cosa o se termina la obra. Si el silencio es muy largo, este silencio puede adquirir autonomía (obras de Cage) ya que el oyente no sabe si va haber más sonido o no.

Los *silencios intraestructurales* son aquellos que forman parte de la estructura y los *silencios extraestructurales* los que separan las estructuras sonoras.

*Simetría:* como punto de partida para este aspecto, se consideran los siguientes tipos básicos: a).- simetría traslatoria: desplazamiento de un modelo en el tiempo o en el espacio, manteniendo su orden interno original. Ejemplo: la-mi; sol#-re#; la-mi; sol#-re#; b).- simetría bilateral o axial: desplazamiento de un modelo en el

tiempo o en el espacio, con sus elementos en orden contrario al original, o sea cuando algo se refleja igual en los extremos con relación al centro: sol# –re# – sol#.; c).- simetría rotatoria: desplazamiento de un modelo alrededor de un punto de referencia: a-b-a-c-a-d-a.

## T.-

*Tensión dinámica*: a partir de un análisis microarticulatorio recurrimos a las leyes gestálticas de semejanza y proximidad, y en base a este trabajo, se marca la segmentación que se va produciendo entre los diferentes parámetros. De la comparación entre los esquemas articulatorios entre música y texto, por ejemplo, se producen no- coincidencias articulatorias entre esos dos aspectos o dos parámetros. Puede haber una articulación musical muy marcada que corta el texto y lo que falta lo coloca en la articulación intermedia que sigue, por lo tanto hay una falsa articulación en el texto, por ejemplo en Melancolía: *Mansedumbre de tarde lar—ga*. Cuando predomina la no-coincidencia articulatoria entre las partes o cuando hay combinación de coincidencia y no coincidencia, aumenta la *tensión dinámica*.

*La tensión dinámica* no es la “no-coincidencia”, es la resultante desde el punto de vista perceptivo de la predominancia de no-coincidencias articulatorias, mientras menos coincidencia haya, mayor tensión dinámica habrá.

*Tendencias articulatorias*, asociativas y disociativas, se dan naturalmente en la articulación del tiempo por la percepción gestáltica. Las tendencias ‘naturales’ son las tendencias perceptivas del ser humano de distintas culturas, no es lo mismo lo que percibimos nosotros, que lo que percibe un africano o europeo o mataco, etc., por lo tanto nos detenemos en las tendencias ‘naturales’ inherentes a nuestra cultura occidental o a nuestra formación musical de la cultura occidental. A partir de las leyes gestálticas: ‘las tendencias asociativas se van a producir por proximidad de evento o por semejanza de elementos’. O sea que *la tendencia asociativa ‘natural’* se da, no por lo que está escrito, sino por el proceso de nuestra percepción en asociar de esta manera.

*Tendencias múltiples*: en muchos casos, las formas sonoras presentan ‘no- coincidencias’ entre las tendencias articulatorias determinadas por diferentes parámetros o aspectos de las mismas. Mientras mayor cantidad de tendencias articulatorias diversas se produzcan sobre un punto o zona de una forma sonora,

mayor será el grado de ‘tensión dinámica’ que generará (tendiendo a producir una mayor continuidad y un mayor grado de dinamismo)

*Texturas*: se establece como punto de partida para la clasificación de las texturas sonoras, su caracterización en cuanto a altura y ritmo. Así se tienen:

- a).-Texturas monorrítmicas: las que presentan un solo estrato en cuanto al ritmo.
- b).-Texturas monódicas: las que no presentan alturas diferentes en simultaneidad.
- c).- Texturas polirítmicas: las que presentan estratos diferentes –en cuanto al ritmo- en simultaneidad. Se habla de poliritmos integrados y poliritmos no integrados.
- d).- Texturas polifónicas: las que presentan alturas diferentes en simultaneidad.

De la interacción entre estos tipos genéricos, surgen los ‘tipos texturales básicos’: 1.- monódica – monorrítmica; 2.-monódico – polirrítmica; 3.-polifonía – monorrítmica; 4.-polifonía – polirrítmica.

Texturas compuestas: se logran por combinaciones de las texturas básicas.

### Anexo III

#### *Catálogo general de obras de Honorio Siccardi.*

*Ana María Otero de Scolaro (revisión: 2007)*

Las obras están ordenadas cronológicamente y enmarcadas en las etapas de su producción musical:

Primera etapa: Italia: 1920 a 1924; Argentina: 1924 a 1930,

Segunda etapa: Argentina- Buenos Aires, Grupo Renovación: 1930 a 1944,

Tercera etapa: Argentina –Dolores (Buenos Aires): 1944 a 1963.

Los géneros son:

1.-Música para instrumento solo

2.-Música de cámara

3.-Música coral

4.-Música sinfónica

5.-Música escénica

Las abreviaturas, a tener en cuenta, para una mejor lectura del Catálogo, son las siguientes:

a.1.- instrumentos:

pf.: piano

vl.: violín

vla.: viola

vcello.: violoncello

cbajo.: contrabajo

a.2.-Otras:

GR.: obra ejecutada en los conciertos del Grupo Renovación

b.- Situación de los manuscritos:

ms.: manuscrito

(\*?) manuscrito no hallado

(\*i) manuscrito incompleto

(\*e) manuscrito extraviado

Referencias:

**Il carrettiere (voz-pf.)** -en **negrita**, *cursiva* y subrayada- obra para voz y piano que integra el repertorio del trabajo.

***Tus cuatro romanzas*** – en **negrita** y *cursiva*- obra para voz y piano, instrumentada para grupo de cámara.

Odas seculares. Cantata. Texto: Leopoldo Lugones (coro y orquesta) (\*i): *cursiva* y subrayada: obra relacionada con la temática de la tesis

*Serenidad* (pf) - en *cursiva*- obra de cualquier género, que ha sido hallada.

<u>1920 a 1924. Conservatorio de Parma. Italia.</u>					
<i>Año</i>	<i>Obras para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónicas</i>	<i>Escénicas</i>
1920	Dos romanzas sin palabras (pf) (*?)	<b>Begli occhi ridenti</b> de Quattro liriche italiane. <b>Texto: Anónimo.</b> (voz y pf.) (*?)			
		<b>Canzone</b> de Quattro liriche italiane. <b>Texto: Giacomino Pugliese.</b> (voz y pf.) (*?)			
1921	A la memoria de Doménico Zipoli (pf). (*?)	<b>Il carrettiere</b> de Quattro liriche italiane. <b>Texto: G. Páscoli.</b> (voz y pf.). GR.			
1922	Sonata. (pf) (*?)	<i>Primer cuarteto de cuerdas.</i>	<i>14 Corales de Juan S. Bach</i> (transcripción coral)		
	<i>Serenidad</i> (pf)	<i>Trío</i> (pf., vl., vcello.)		<i>Il matrimonio secreto</i>	
	<i>Variaciones sobre un tema de Haendel</i> (pf)			<i>Seis variaciones sobre un tema de Haendel</i> (1922 y 1958)	
	Suite en sol menor (pf)(*?)				
1923	Júbilo (pf) (*e) GR.	<i>Quintetto sulla Romanza senza parole</i> (vl.I, II, vla., vcello., cbajo.) Premio 1939.		<i>Prometeo. Cantata. Texto: Esquilo</i> (coro y orquesta) (*i)	
1923		<i>Tempo di concerto</i> (vl., pf.)		<i>Odas seculares. Cantata. Texto: Leopoldo Lugones</i> (coro y orquesta) (*i)	
		<b>Canto del huésped</b> de Quattro liriche italiane. <b>Texto: Gabriel D'Annunzio</b> (voz y pf.)			
1924				<i>Il Pastor Fido. Drama pastoral de G. Amintore Guarini.</i> (solistas, coro y orquesta) (*i)	

		<u>1924 a 1930.</u>	<u>De regreso a Argentina</u>		
<i>Año</i>	<i>Instru- mento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1924		<u>Caridad. Texto: Rubén Darío.</u> (voz y pf.)		II - <u>La doma</u> de Tres poemas sobre Martín Fierro. <u>Texto: J. Hernández.</u>	
1925		<u>Ave María.</u> <u>Texto en latín</u> (voz y pf.) (*e)	Vito (*?)	I – <u>Amanecer.</u> Impresión campera de Tres poemas sobre Martín Fierro. <u>Texto: J. Hernández.</u>	
				III - <u>Despedida</u> de Tres poemas sobre Martín Fierro. <u>Texto:</u> <u>José Hernández</u> (*?)	
1926		<u>Niebla. Texto: Francisco López Merino</u> (voz y pf.) (*?)	<i>Ave María</i>	Pasa la tropa (*?)	
1927					<u>Ángelus.</u> <u>Misterio.</u> Música para teatro. <u>Argumento:</u> <u>J.L. Agüero</u> <u>Vera.</u> (*?)
1929		<u>Tus cuatro romanzas.</u> <u>Texto: Leopoldo</u> <u>Lugones.</u> (voz y pf.) GR.			
1929			<u>Himno a la Escuela Normal de Dolores.</u> <u>Texto:</u> <u>Jaime Molins.</u>	Crescendo (*i)	
1929			<u>A los maestros fallecidos. Texto:</u> <u>Francisco F.</u> <u>Fernández.</u> (voz y pf.)(*?)		
1930			<u>Himno del Colegio Nacional de Dolores.</u> <u>Texto: Ramón</u> <u>Melgar</u> (voz y pf.)(*?)		
1930			<u>Vieja canción reggiana.</u>		

<i><u>1930 a 1944.</u>      <u>Integrante del Grupo Renovación</u></i>					
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
<b>1932</b>	Tango (pf) (*?)				
	<i>Los rondó de Mañana.</i> (pf) GR.				
<b>1933</b>		Rondó para violoncello y piano. (*?)			
		Tempo di concerto (vcello., pf.) (*?)			
<b>1934</b>		<i>Títeres.</i> Suite. (viento y percusión). GR			
<b>1935</b>	Ecos y murmullos (pf) (*?)	<u>Fábulas</u> (voz, recitante y flauta) (*?)			
		<i>Buenos Aires.</i> Suite (viento y cuerdas). Premio 1935.			<i>Buenos Aires.</i> Ballet. Argumento: H. Siccardi.
<b>1936</b>				<i>Tintineo.</i>	<i>Títeres.</i> Ballet Argumento: H. Siccardi. Premio 1936.
			<u>Himno a la Escuela Complementaria.</u> Texto: <u>María Elena S. de Ciaccio.</u> (voz y pf.)	Gandhi (*)	<u>La familia del anticuario.</u> Libreto y argumento de H.Siccardi sobre texto de Goldoni para ópera de J.M.Castro
<b>1936</b>					<u>La posadera.</u> Libreto y argumento de H.Siccardi sobre texto de Goldoni para ópera de L.Gianneo

<u>1930 a 1944.</u>		<u>Integrante del Grupo Renovación</u>			
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1937		<u><i>Primavera del campamento.</i></u> <u><b>Texto: Amado Villar.</b></u> (voz y pf.). Premio. GR.	<u><i>Himno a la Virgen de Dolores.</i></u> <u>Texto: Monseñor Andrés Calcagno.</u>	<i>Concierto para violín y orquesta.</i> Premio 1937.	
1937		<u><i>Camino para la sonrisa de una muchacha.</i></u> <u><b>Texto: Amado Villar.</b></u> (voz y pf.). Premio. GR.			
1938	<i>Los preludios de Yoyito.</i> (pf). GR.	<u><b>Tambo. Texto : Baldomero Fernández Moreno.</b></u> (voz y pf.)GR.			
	<i>Estudios en teclas blancas: N° IV.</i> (pf). GR.	<u><b>Tambo. Texto : Baldomero Fernández Moreno.</b></u> (2 voces y pf.)			
	<i>Gavotta a José de Cherpino</i> (pf)	<u><i>La lluvia no dice nada.</i></u> <u><b>Texto: Pedro Miguel Obligado.</b></u> (voz y pf.)GR.			
		<u><b>Momento.</b></u> <u><b>Texto: Francisco LópezMerino</b></u> (voz y pf.)GR			
1938		<u><i>Tres canciones</i></u> <u><b>Texto: Horacio Rega Molina.</b></u> (voz y pf.) GR.(*e)			

		<u>1930 a 1944.</u>	<u>Integrante del Grupo Renovación</u>		
<i>Año</i>	<i>Obras para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1938		<u>Romance con lejanías.</u> <u>Texto: Carlos Mastronardi.</u> (voz y pf.)GR			
1938		<u>Pleno sol.</u> <u>Texto: Enrique Amorim .</u> (voz y pf.)GR			
1938			<u>Himno a la Universidad Nacional del Litoral.</u> <u>Texto: Alfredo Bufano.</u> (voz y pf.)		
1939	<i>Deseo</i> (flauta) GR.	<u>Tramonto.</u> <u>Texto: Eduardo Mallea.</u> (voz y pf.)GR.	<u>Himno a José Quinteros.</u> <u>Texto: H. Siccardi.</u> Premio (*?)		
		<u>Canción para la abuela.</u> <u>Texto: Leonidas Barletta.</u> (voz y pf.)GR.			
1940	<i>Los estudios de Chiquito.</i> (pf). GR.	<u>Canción folklórica</u> (voz y pf.)(*?)	<u>Come Ulfrido pesca de Schubert.</u> (transcripción a dos voces)		<u>Doña Clorinda, la descontenta.</u> <u>Danza.</u> <u>Argumento: Tulio Carella</u> (*i)
		<u>Flechas y Arcabuces.</u> (reducción para voz y pf.)			<u>Flechas y Arcabuces.</u> <u>Ópera.</u> <u>Libreto: Yamandú Rodríguez.</u>

<u>1930 a 1944.</u>		<u>Integrante del Grupo Renovación</u>			
	<i>Obras para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
		<u>. Tríptico floral</u> <b>Texto:</b> <b>Justo Dessen</b> <b>Merlo</b> (voz y pf.). GR			
		<u>Canción de los Sembradores.</u> <b>Texto:</b> <b>María Alicia Domínguez.</b> (voz y pf.)			
<b>1940</b>			<u>Himno de la Escuela N° 1 Bartolomé Mitre de Lomas de Zamora.</u> <b>Texto:</b> <b>Julio Picarel</b> (voz y pf.)		
<b>1940</b>			<u>Himno a la Escuela Normal de San Pedro.</u> (voz y pf.)		
<b>1941</b>		<i>Preludio y fuga.</i> (cl., pf.) GR.	<u>Huaino Manchay Puito.</u> <b>Texto:</b> <b>M. Gómez Carrillo.</b> (*i)		
		<i>Trío N° 1</i> (vl., vcello., pf.)	<u>Tarareo.</u> <b>Texto:</b> <b>H. Siccardi.</b> (voces a capella)		
<b>1942</b>		<u>Dos villancicos.</u> <b>Texto:</b> <b>María Alicia Domínguez</b> (voz y pf.)	<u>Canción de cuna de Gretchaninoff.</u> (transcripción coral) (*?)		
			Contrapunto celestial. (*?)		
			<u>Coro cómico o coro de locos.</u> <b>Texto:</b> <b>H. Siccardi.</b>		
<b>1943</b>	<i>Marcha. Para celebrar las bodas de oro de mis padres.</i> (pf)		<u>Giá mi credea de Monteverdi</u> (transcripción coral) (*?)		
<b>1944</b>	Variaciones románticas (pf¿?)	<i>Tercer cuarteto de cuerdas.</i>			

<u>1944 a 1963.</u>		<u>Última etapa.</u>			
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
<b>1945</b>			<u>Ave María de Schubert.</u> <u>op52, N°6.</u> (transcripción a dos voces)	Primera Suite Argentina. (*?)	
			<u>Pietá Signore de Stradella.</u> (transcripción a tres voces)	Segunda Suite Argentina.	
<b>1946</b>	<i>La niña ingenua</i> (pf)	<u>Dolor sin palabras.</u> <u>Texto:</u> <u>Guillermo Luzuriaga Agote.</u> (voz y pf.)	<u>Cantos del Bardo de Schubert.</u> (transcripción coral)		
	<i>El cosaco ansioso</i> (pf)				
	El alemán borracho (pf) (*?)				
<b>1946</b>	El italiano ansioso (pf) (*?)				
<b>1947</b>	<i>El patito juguetón</i> (pf)	<u>Oración por la paz.</u> <u>Texto:</u> <u>Belisario Roldán.</u> (reducción voz y pf.)		<u>Oración por la paz. Cantata.</u> <u>Texto:</u> <u>Belisario Roldán.</u> (coro y orquesta)(*?)	
	<i>Misia Pepa</i> (pf)	<u>Segundo cuarteto de cuerdas.</u>			
<b>1948</b>	<i>Siciliana</i> (pf)	<i>El cosaco ansioso</i> (viento y cuerdas)	Serenata (*?)		
<b>1948</b>	<i>Por la muerte de Manuel Ponce</i> (pf)	<i>La niña ingenua</i> (vl., vcello., pf.)(*i)			
<b>1949</b>	<i>Come una Siciliana</i> (pf)	<u>Cuarto cuarteto de cuerdas</u>	<u>Huayno</u> (transcripción coral) (*?)		
	<i>Maeterlinck</i> (pf)		<u>Chacarera</u> (transcripción coral) (*?)		

<u>1944 a 1963.</u>		<u>Última etapa.</u>			
	<i>Obras para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
			<u>Vidalita</u> (transcripción coral) (*?)		
			<u>Canción popular húngara.</u> Texto: S. Foster		
			<u>Old folks at home</u> Texto: S. Foster		
1950	<i>Sonata</i> (violoncello)	<u>Me diste tu amistad</u> Texto: <b>Beatriz R. de Nelbone.</b> (voz y pf.)	<u>El tiempo de la pasión ya comenzó.</u> Texto J.S. Bach (transcripción a cuatro voces)	<i>Concierto para piano y orquesta.</i>	
1950		<u>A una nariz.</u> Texto: <b>Francisco Quevedo y Villegas.</b> (voz y pf.)	<u>Cuatro canciones populares francesas</u> (transcripción coral) (*?)	<i>Primera sinfonía.</i> 1er. movimiento	
1950		<u>Me diste tu amistad.</u> Texto: Beatriz R. de Nelbone. (voz y viento) (*i)		<u>Las nueve musas. Poesía: Francisco de Quevedo y Villegas.</u> (solistas, coro y orquesta)	
1951		<i>A Gian Francesco Malipiero</i> (cuarteto de cuerdas)	<u>Dos canciones populares españolas</u> (transcripción coral) (*?)	<u>Una voz y orquesta.</u> Texto: <b>Neri Rubio</b> (*?)	
		<i>Primavera del campamento.</i> Texto: Amado Villar. (voz , viento y cuerdas)		<i>Concierto para bandoneón y orquesta</i> (*i)(s/f)	

		<u>1944 a 1963.</u>	<u>Última etapa.</u>		
	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
		<b><i>Canción para la abuela.</i></b> Texto: Leonidas Barletta. (voz y cuerdas).		<i>Concierto para guitarra y orquesta(s/f)</i>	
1951		<i>Suite para clarinete y piano</i> (cl.en sib y pf.)		<u><i>Sogno Verace Jitanjáforas de H. Siccardi.</i></u> (coro, recitante y orquesta)	
				<i>Música de cámara para pequeña orquesta.</i>	
1952		<b><i>Tambo.</i></b> Texto: Baldomero Fernández Moreno. (voz y viento)			
		<b><i>Tramonto.</i></b> Texto:Eduardo Mallea. (voz, cl. y pf)			
		Quinto cuarteto de cuerdas. (*i)	<u>Tres canciones populares italianas</u> (transcripción coral) (*?)		
1952			<u>Vidalita N° 2</u> (*?)		
		<i>Trío para oboe, viola y violoncello.</i>			
1953		<b><u>Los destinos se cruzan</u></b> <b>Texto: Ulises Torres.</b> (voz y pf.)	<u>Himno gallego</u> (transcripción coral) (*?)		
		<b><i>Romance con lejanías.</i></b> Texto: Carlos Mastronardi. (voz y pequeña orq.)			
		<i>Égloga para dos flautas</i>			

<u>1944 a 1963.</u>		<u>Última etapa.</u>			
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1953		<u>Vocalizos.</u> <u>Texto:</u> H. Siccardi (voces, pf.)(*i)			
1953		<u>Tres cantos argentinos</u> (*?)			
1954	<i>Pericón</i> (pf)	<b><i>Los destinos se cruzan.</i></b> Texto: Ulises Torres (órg., pf., cuerdas)		<i>Concierto a dos pianos.</i> 1º movimiento	
	<i>Sonata</i> (violín) (*?)	<i>Preludio coral</i> (voces mixtas)			
	<i>Sonata</i> (viola) (mov. I y III)	<i>Sexto cuarteto de cuerdas</i>			
1954		<b><i>Tus cuatro romanzas.</i></b> Texto: Leopoldo Lugones. (arpa, pf., órg., cuerdas)			
1954		<b><i>Tríptico floral.</i></b> Texto: Justo Dessein Merlo (órg., pf., arpa, cuerdas)			
		<b><i>Tramonto.</i></b> Texto: Eduardo Mallea. (cuerdas, cl., arpa, órg., pf.)			
		<b><u>Tres líricas para Amada.</u></b> <b><u>Texto:</u></b> <b><u>H. Siccardi.</u></b> (voz y pf.)			
1955		<i>Séptimo cuarteto de cuerdas.</i>		<i>Pericón</i> (*?)	
		<i>Pericón</i> (cuarteto de cuerdas). (pf. a 4 manos) (2 pf.).		<i>Suite del Sol de la Selva.</i> <i>Cantata. Libreto de Juan Filloy</i> (coro y orquesta) (*i).	
		<u>Tu nombre</u> (voz – cl.) (*i)			

		<u>1944 a 1963.</u>	<u>Última etapa.</u>		
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1956		<u>Desde allá,</u> <u>desde el fondo</u> <u>de mi vida.</u> <u>Texto: Ulises</u> <u>Torres</u> (voz y pf.)			
		Sonata en Do (vcello., pf.) ver Sonata de vcello.de1954			
1957		<u>Mador:Libreto</u> <u>de H. Siccardi.</u> (reduc.voz-pf)			<u>Mador. Ópera</u> <u>de cámara.</u> <u>Libreto de</u> <u>H. Siccardi.</u>
		<u>Piezas para</u> <u>tres guitarras</u>			
1958		<u>Trío(fl., cl.,fg.)</u>			
1959			<u>Canción del</u> <u>exalumno.</u> <u>Texto:Teófilo</u> <u>Hiroux Funes.</u> (voz y pf.)		
1960		<u>Sonata para</u> <u>trío (vl., vla.,</u> <u>vcello.) (*i III)</u>			
		<u>Maeterlinck</u> (pf. a 4 manos)			
1960		<u>Juegos (pf.,vl.,</u> <u>cl.,vla.,vcello.)</u>			
		<u>Villancico.</u> <u>Texto: Idelf.</u> <u>PeredaValdés</u> (voz y pf.)			
1961			<u>A Juan María</u> <u>Gutiérrez.</u> <u>Texto:S.L.H.</u> <u>de Vogogna.</u> (voz y pf.)		<u>Athannor.</u> <u>Ópera. Libreto</u> <u>y argumento:</u> <u>H. Siccardi</u> (*?)
1962		Sonata (fg. – pf.) (*?)			
		<u>Mosaico</u> (fg.-pf.)			

<u>1944 a 1963.</u>		<u>Última etapa</u>			
<i>Año</i>	<i>Música para instrumento</i>	<i>Música de cámara</i>	<i>Música coral</i>	<i>Sinfónica</i>	<i>Escénica</i>
1962		<i>¡Perdón, Juan Sebastián!</i> Preludio y fuga. (fl., ob., cl.,fg.)			
1962		<b><u>A una abeja muerta.</u></b> <b><u>Texto: Oscar R. Melgar.</u></b> (voz y pf.)			
1963	<i>Xul Solar</i> (pf.) (*ms. para ordenar)				

*Anexo IV*

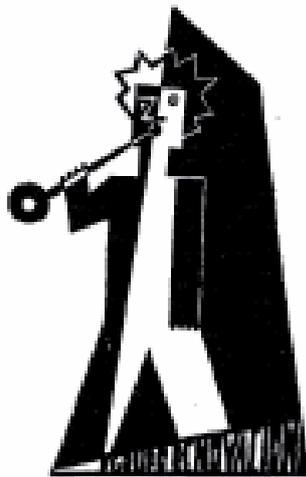
*Partituras de las obras seleccionadas*

H. SICCARDI

ARCHIVO  
MONDRIAN SICCARDI

# DESOLACION MELANCOLIA

DOS PIEZAS PARA CANTO Y PIANO



LETRA DE L. LUGONES

Por cortesía de MELOS EDICIONES MUSICALES SA,  
continuadora de RICORDI AMERICANA DE BUENOS AIRES

1937

G. RICORDI & C. - EDITORES

BUENOS AIRES



# MELANCOLIA

(MALINCONIA)

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

Letra de LEOPOLDO LUGONES  
Versión Italiana de HONORIO SICCARDI

Música de HONORIO SICCARDI  
1929

**CANTO** *Adagio*

Mu-cha du-er-mien-to - tal de las de las - se sobre los a - lan-tes  
Luzes, en - te - fríos, en - to cal-los y las - to ca - da an - ge - lo de - ti

**PIANO**

*mf*

O - ro re-act - to del sol - que en la jo - ia - ras - ta se des - ho - la  
O - ro que - ro del so - le - que - al - to - que - re - fra - te - lo - que

*A Tempo*

Y tu se -  
E - si - do -

*mf*

cas - sa -  
cor - do -

Copyright © SACCHINI & C. - ROMA - ITALIA  
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, interpretación y reproducción  
son reservados para todo el mundo.

SA.7971

A mi esposa María Amada Quintero de Siccardi

# Tus Cuatro Romanzas

## Nº 3 Esperanza

Letra: Leopoldo Lugones  
Versión Italiana: Honorio Siccardi

Música: Honorio Siccardi  
1929

Tranquillo

The first system of the score is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'p' (piano). The music features a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

The second system shows the piano accompaniment for the first part of the vocal entry. It continues with the same two-staff format. The bass line has a consistent eighth-note pattern, while the treble line has chords and some melodic fragments. Dynamics include 'p' and 'mf'.

The third system contains the vocal entry and the piano accompaniment for the second part. The vocal line is in the treble clef, with lyrics in Spanish and Italian. The piano accompaniment is in two staves. The lyrics are: 'Pro-fan-do, a-ur-ro del cie-lo d'es-ta-'. The piano part features a more active bass line with sixteenth-note patterns and chords in the treble. Dynamics include 'p' and 'mp'.

8

la - tra - si -

no la - tra - si -

9

ta del ma - re cal - - - - mo.

dad del mar en cal - - - - ra.

10

*poco più* De - si - - - - sia del - lu vi - ta, o del - la

*poco più* Da - si - - - - cia lu lu vi - ta, o de - la

11

co - - - - - na.

co - - - - - mo.

*accol.*

12 Poco meno Eji tu a egar do.

13

15

16

A mi esposa María Amada Quinteros de Siccardi

# Tus Cuatro Romanzas

## Nº 4 Albricelas

Letra: Leopoldo Lugones  
Versión al italiano: Honorio Siccardi

Música: Honorio Siccardi  
1929 (1ª versión)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo marking 'Svelto' is placed above the vocal staff. The piano part begins with a forte dynamic 'f' and features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs.

The first line of the vocal part, starting with a measure rest (1), shows the vocal melody in treble clef. The piano accompaniment continues in the grand staff below, with the bass line featuring several measures of chords and moving lines.

The second line of the vocal part, starting with a measure rest (2), continues the vocal melody. The piano accompaniment includes a section with a tremolo effect, indicated by a dashed line above the notes, and concludes with a fermata.

So - - - bre la im - pi -

der de la tra - fla - na la le - tra chi - na de U na go - lon - di - na

8

ya no no - - - ti - - - do ma ma da da -

*pff*

9

no no En la ven - tu - ra que ya na - da a -

*rall un poco*

*rall un poco*

12

ti - - - - -

*A tempo*

*f*

*f*

A mi esposa María Amada Quinteros de Siccardi

# Tus Cuatro Romanzas

## Nº 4 Albricias

Letra: Leopoldo Lugones  
Versión al italiano: Honorio Siccardi

Música: Honorio Siccardi  
1929 (2ª versión enero de 1954)

Allegretto

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords in a steady, rhythmic pattern. The left hand plays a similar pattern of chords, creating a harmonic accompaniment for the vocal entry.

Sul - la lim - pi - di - ta d'al - bo mat - ti - - - no. La

The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: So - bre la lim - pi - dez de la ma - fa - - - ra. La

The piano accompaniment continues with the same chordal pattern as the introduction, providing a steady accompaniment for the vocal line.

si - - - - gla sacel - - - - la

The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: le - - - - tra chi - - - - ra

The piano accompaniment continues with the same chordal pattern as the introduction, providing a steady accompaniment for the vocal line.

d'u - na ron - di nel - - - - - la.

de\_u - na go - lon - - - - - dri - - - - - na.

È un ra - mo scel - to di pe - sco che fio - ri - sce.

Y\_u - na flo - ri - da ra - ma de da - roz - no.

Sul - la fi - ne - - - - - stra che nes -

En la ven - ta - - - - - na que ya

10 *rit.* schia - - - de - - -

na - - - dia - - - bri - - -

11 *rit.* *cresc.*

12 *rit.* *8<sup>va</sup>* *f*

la 1ª versión se estrenó en 1929

*Obras para voz y piano de Honorio Siccardi*  
*Ana María Otero de Scolaro*

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

PUBLICACIONES DE LA  
Comisión Nacional de Cultura  
SECCION ANTOLOGIA MUSICAL ARGENTINA

Antología  
de  
Compositores Argentinos

Obras para Piano y para Canto y Piano

Fascículo VI

Compositores Contemporáneos

BUENOS AIRES

1 9 4 4

# TRÍPTICO FLORAL

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

## Flor de tuna

Letra de JUSTO G. DESSEIN MERLO

Música de HONORIO M. SICCARDI

*Allégo Moderato*

CANTO

PIANO

San - grías - - - ta  
San - grías - - - ra

flor de tu - - - na, ple - - - ni - -  
flor di - - - o - - - tes. Tra - - - ñe - -

- - - tud pa - - - sio - - - nal que se a - - - bea  
- - - con do en pas - - - sio ne aca - - - ta

*f dim.*

*vivace*



ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

# Flor de durazno

ARCHIVO  
HONORIO SICCARDI

*Allegretto scintillante*

CANTO

PIANO

RO - - - 441  
So - - - 382

dar - de - da - ras - no  
flo - re - di - pas - co

trío  
trío

tal fon - - - - - te

*mf*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

se - - - - - de la pel - - - - - ra - - - - -  
ci - - - - - glo del la pri - - - - - mo - - - - -

*mf*

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the first system. The key signature and time signature remain the same.

ve - - - - - ra en las  
- - - - - ra en fra i

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the previous systems. The key signature and time signature remain the same.

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "tu - ma - del", "ni - ni - del". The piano part consists of a right hand with arpeggiated chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "Ar - bal", "ci - ro". The piano accompaniment continues with similar textures.

Third system of the musical score, primarily piano accompaniment. The right hand features arpeggiated chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of the musical score, primarily piano accompaniment. The right hand features arpeggiated chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the final measure.

III

# Flor de ceibo

*Andante calmo e semplice*

CANTO

Tern - pa - na flor de cei - bo que al  
Ci - mo ari, o fier di sei - bo sa -

PIANO

*P e legato*

an po' ril.

*a tempo*

bro - te de las ho - jas an - si - ci - pa - co -  
nen - si al per - mo - glio - ra del - le fe - glis - co -

PIANO

*a tempo*

- ril - da cin - co pe - ta - las.  
- ral - lo a cin - que pe - sa - di.

PIANO

*rit.*

# Tres Líricas para Amada

## I. Cadencia

Música y letra de Honorio Siccardi

1954

**Lento** **A tempo**

Piano

The piano introduction is in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *pp* and contains a half note chord (F#4, A4). The second measure is marked *rit.* and contains a half note chord (F#4, A4). A vertical dashed line separates this section from the *A tempo* section. The *A tempo* section starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure is marked *pp* and contains a half note chord (Bb3, D4). The second measure is marked *mp* and contains a half note chord (Bb3, D4). The third measure is marked *p* and contains a half note chord (Bb3, D4). The fourth measure is marked *p* and contains a half note chord (Bb3, D4). The piano introduction ends with a fermata over the final chord.

1

Por la ca - den - cia e san -

The first system of the vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The piano accompaniment starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The piano accompaniment ends with a fermata over the final chord.

2

- gite de la es - pal - da se ha es - par - ci - do el ma - no - jo de las

*rit.* **Cadenz.**

The second system of the vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The sixth measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The eighth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The piano accompaniment starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The sixth measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, all beamed together. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all beamed together. The eighth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all beamed together. The piano accompaniment ends with a fermata over the final chord.

2

he-bras ri - za - das.

10 Più

¡Có-mo e-lo-gian el hom - bro.

12

—kosmis te rio sogno mosque en suscur - vas de - li. — cianlosan to jos dela luz.

14

16

Yo

17

Lento

mi - ro ab - sor - to.

# Tres líricas para Amada

## III. Rueda

Letra y música de Honorio Siccardi

1954

Spigliato

Voz

Á - gil hu - so

Piano

*legato*  
*p*

3

que per - fi - las fi - li - gra - nas no di -

5

bu - jes con per - fi - les de tus hi - los.

# Tres Líricas para Amada

## III. Reflejos

Voz y Piano de Honorio Siccardi  
1954

**Tranquillo**

Voz

Piano

Es - cu - cho los men -

sa - jes de las on - das que sur - gen de las li -

2

5

neas eu - rit - mi - cas de su flo - tan - te

6

gra-cia y en mi

7

man do in - te -

8 3

rior u - na de - li - cia re - me - da

9

los se - cre - tos que en el ai - re mu - si - tan.

10 **Meno mosso**

Ar - mó - - -

- mi - cos e - tá - - - reos

11

- mi - cos e - tá - - - reos

12

de sa - gr - ques - ta in - vi -

13

si - - - - - ble.

Rit

pp

mf

p

Dolores. Bs.As. 16 de abril de 1954.

# A una abeja muerta

1ra. Versión

Letra de Oscar R. Melgar

Música de Honorio Siccardi

1962

**Violace**

**Piano**

**Voz**

Lue - go de tan - to a - fin  
que - das sin vi - da co - mo u - na ho - ji - ta más en el sen - de - ro

Obras para voz y piano de Honorio Siccardi  
Ana María Otero de Scolaro

124

2

ve - lan - do es - tá tu sue...

10

ño el li - mo - ne - - ro

11

y el col - me - nar a - ño - ra tu par -

12

ti - - - da. Des. de la

13

flor que te am-pa-ró en cen-di - - - - - da de a-mor, has-ta el ni-di-to del hor -

15

re - ro es - pe-ran tu re - gre - so ma-fla - - - - - ro No

*cresc.* *f* *pp*

**Più Lento**

17 **Più mosso**

quie-ren sos-pe-char-te ya per-di - da

*noo arp.* ***ff*** *enérgico*

*f* *p* *f* *p*

19

Ál - za - te vuel - ve a - dar - nos tu zum -

*p*

20

bi - do Mi - - ra lu ro - sa su - ma - de a su en-

*arp*

21

can - to. Des - pier - ta el a - ve en el ca - lor del

ni - do y al go

22

llo que le van - ta con su

23

llo que le van - ta con su

6  
24

can - tá - el al - ba fres - ca

*mf*

*mf* *ff* *mp*

Lento

26

RaU

Cuén - ta - le al o - í - do

*p*

*pp*

*p*

*p*

*p*

29

*pp*

- ño de mi llan - to

*ppp*

Dolores (Bs. As.)  
Octubre de 1962

*Anexo V*

***Grabación de Tus cuatro romanzas (1929):***

*Melancolía, Desolación Esperanza y Albricias (2da. versión de 1954).*

Interpretadas por Silvia Nasiff (voz) y Rosa Ynés Batura (piano)

Soler Grabaciones. Abril de 2008

## ***Fuentes y Bibliografía:***

### ***Fuentes:***

Otero, Ana. Entrevistas a:

Sra. María Amada Quinteros de Siccardi: 1988 (esposa del compositor)

Sr. Héctor José Siccardi: desde 1987 a la fecha. (hijo del compositor)

Sra. Ana Teresa Siccardi: 1990, 2007 (hija del compositor).

### Partituras:

Las partituras presentadas han sido rescatadas del Archivo personal de Honorio Siccardi, situado en Dolores, Buenos Aires. Este archivo está bajo la protección de su hijo Héctor José.

Partituras publicadas: *Melancolía y Desolación*. Grupo Renovación. Ricordi Editores. Buenos Aires. 1937, y Tríptico floral. Antología de compositores argentinos. Fascículo VI. Buenos Aires. 1944

Manuscritos digitalizados: trabajo realizado por las profesoras Verónica Cortés y María Emilia Greco, en el marco del Proyecto de Investigación: “Música argentina del siglo XX. Obras para voz y piano de Honorio Siccardi”, subsidiado por Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. 2005-2007. Directora de proyecto: Ana María Otero de Scolaro.

Los ejemplos musicales presentados en la tesis han sido realizados por las alumnas Srtas. Natacha Sánchez y Luciana Orellana, del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño, y por la autora de la tesis.

Cartas: (surgen del intercambio entre las personas nombradas).

Cartas y tarjetas postales de Honorio Siccardi a sus padres y hermano, en español e italiano (1920 a 1924). Italia- Argentina.

Cartas de Honorio Siccardi a Gian Francesco Malipiero, en italiano (1921 a 1961). Traducción de la correspondencia realizada por la Profesora María Antonieta Sacchi de Ceriotto. (2005-2007).

Cartas de integrantes del Grupo Renovación, músicos argentinos y extranjeros, artistas plásticos, poetas, periodistas, personas relacionadas con la cultura e instituciones culturales y de difusión del país y extranjero.

Programas de conciertos: 1920 a 1963.

Escritos inéditos de Honorio Siccardi y Gian Francesco Malipiero.

Fotografías.

Archivos:

Archivo personal del compositor, en Dolores, Buenos Aires.

Biblioteca del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño. U.N.Cuyo.

Biblioteca del Instituto de Musicología “Carlos Vega”.

Sadaic.

Publicaciones periódicas: Diario El Tribuno de Dolores; La Prensa y La Nación de Buenos Aires, El Mercurio de Chile y otros.

Grabaciones:

***Tus cuatro romanzas (1929):***

*Melancolía, Desolación, Esperanza y Albricias* (2da. versión de 1954).

Interpretadas por Silvia Nasiff (voz) y Rosa Ynés Batura (piano)

Soler Grabaciones. Abril de 2008

De las grabaciones anteriores, relacionadas a la temática de la tesis, no se poseen datos precisos para ser consignados.

***Bibliografía:***

Arizaga, Roberto.

1971 *Enciclopedia de la Música Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Austin, W.W.

1984 *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*. 2t. Madrid. Taurus.

Courtes, Joseph

1980 *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires. Ed. Hachette.

García Morillo, Roberto.

1984 *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.

Grela, Dante.

1985 *Análisis musical: una propuesta metodológica*, Serie 5: La música en el tiempo. N°1. Rosario.

2000-2001 *Tres expresiones de la creación musical latinoamericana*.

“Música e Investigación” de la Revista del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’. Buenos Aires.

- Guillaume, Paul  
1971 *Psicología de la forma*. Editorial Psique. Buenos Aires.
- Herzfeld, Friedrich.  
1964 *La música del siglo XX*. Barcelona. Editorial Labor
- Malipiero, Gian Francesco  
*Así anda el mundo*. Traducción: Honorio Siccardi (inédito)
- Melgar, Oscar.  
1955 *Poligrama de Honorio Siccardi*. (inédito).
- Meyer, Leonard  
2000 *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid. Pirámide.
- Moreau, Pierina Lidia  
1973 *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Buenos Aires. Ediciones “La Reja”.
- Omil, Alba  
1967 *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*. Buenos Aires. Ed. Minor Nova.
- Otero, Ana María  
1993 *Catálogo General de Obras de Honorio Siccardi*. Mendoza. Editorial Oeste Argentino.  
2005 *Obras para piano y voz y piano* de Honorio Siccardi en [www.raicesmusicales.edu.ar](http://www.raicesmusicales.edu.ar)  
[www.mendoza.edu.ar/ajoven](http://www.mendoza.edu.ar/ajoven)  
[www.gourmetmusical.ar](http://www.gourmetmusical.ar)  
2007 *Música del siglo XX. Obras para piano de Honorio Siccardi*. Partituras. Edición del autor. Mendoza.  
2007 *Música del siglo XX. Obras para piano de Honorio Siccardi*. Grabación en CD. Soler Producciones. Mendoza.  
2007 *Música del siglo XX. Obras para voz y piano de Honorio Siccardi*. Partituras. Edición del autor. Mendoza.  
2008 *Obras para voz y piano*. Grabación en CD.: *Tus cuatro romanzas (1929)*: Silvia Nasiff(voz) y Rosa Ynés Batura (piano). Soler Producciones. Mendoza.
- Paz, Juan Carlos  
1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Peirce, Charles

- 1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión
- Perriau, Jaime  
1970 *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo  
1969 *Diccionario Básico de la Literatura Argentina*. Buenos Aires. Biblioteca Argentina Fundamental. Capítulo 59.
- Rins E.Cristina - Winter María Felisa  
2001 *La Argentina. Una historia para pensar. 1776 - 1996*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
- Scarabino, Guillermo  
1986 *El Grupo Renovación(1929 – 1944)*, Mendoza, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.  
2000 *El Grupo Renovación(1929 – 1944), y la “nueva música” en la Argentina del Siglo XX*. Cuaderno de estudios N°3, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Senillosa, Mabel  
1956 *Compositores Argentinos*. Editorial Casa Lotermoser S.R.L. Buenos Aires.
- Ulrich, Michels  
1994 *Atlas de la música*. Editorial Alianza. Madrid.
- Verdugo, Iber  
1980 *Teoría aplicada del estudio literario*, México. Universidad Nacional Autónoma de México.  
1981 *Hacia el conocimiento del poema*. Argentina. Hachette.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericano.  
2001. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.  
Volumen 9 (Siccardi: pág.995/996).