¿*Contrafactum*, parodia, arreglo? Caracterizando una tradición italiana desde sus manifestaciones en Córdoba, Argentina

Luciana Giron Sheridan
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba
IDH-CONICET
Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH)

Resumen

En el *Domine ad adjuvandum me* en Do mayor de Innocente Carcano, italiano radicado en Córdoba desde 1849-1850, el compositor agrega partes vocales a un texto musical preexistente que le brinda estructura y actúa como hilo conductor: la *Sonatina para piano* Op. 36 n°1 de Muzio Clementi. Las operaciones intertextuales que realiza Carcano no se enmarcan en los conceptos tratados por la principal bibliografía disponible, entre ellos el *contrafactum*, la parodia y la transformación aditiva. Sin embargo, esta técnica aparece en obras de Monteverdi, Corrette a partir de Vivaldi y un anónimo de Chiquitos desde Zipoli, de cuya descripción analítica comparativa emerge un núcleo de regularidades en el uso de música preexistente.

En el presente artículo realizo un montaje analítico para sistematizar la técnica conectando obras provenientes de contextos de producción dispersos y busco un término adecuado para denominarla, para proponer la categoría analítica "parodia aditiva". De esta manera el *Domine* de Carcano, un *unicum* perteneciente al Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de la Orden Franciscana de Córdoba, da cuenta de una práctica particularmente vinculada con la tradición de música religiosa italiana y sitúa esta práctica en relación con Córdoba.

Palabras clave: Córdoba; italianismo; parodia aditiva.

Contrafactum, Parody, Arrangement? Characterizing an Italian Tradition from its Manifestations in Córdoba, Argentina

Abstract

The Italian composer Innocente Carcano, settled in Córdoba since 1849-1850, adds vocal parts to an existing musical text in his work *Domine ad adjuvandum* in C major. Said text, Muzio Clementi's piano Sonatina Op. 36 nº 1, gives the structure and acts as a thread throughout the piece. This kind of intertextual practice introduced by Carcano has not been treated in academic discussions, which do refer to *contrafactum*, parody and additive transformation. This practice appears in works by Monteverdi, Corrette and an anonymous from Chiquitos, amongst others which I examine through comparative descriptive analysis.

In this article I explore this intertextual technique by connecting works from scattered contexts of production: an analytic montage. Searching for a specific term to describe it, I propose

Fecha de recepción: 20-11-2023/ Fecha de aceptación: 14-03-2024.

"additive parody" as an analytic category. Thus, Carcano's *Domine*, a *unicum* preserved at the Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de la Orden Franciscana de Córdoba, showcases a practice that is especially linked to Italian religious music traditions, and links this practice to Córdoba.

Keywords: Cordoba; Italianism; Additive Parody.

Introducción

A partir de la escucha del *Domine ad adjuvandum me* de Innocente Bernardino Carcano (Maslianico, Reino Lombardo-Véneto, 1828 - Buenos Aires, Argentina, 1904) hallada en el Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de la Orden Franciscana (RA-Ccsj) en Córdoba, se reconoce inmediatamente otra obra preexistente, un favorito de pianistas principiantes: la *Sonatina para piano* Op. 36 n°1 de Muzio Clementi (Roma, 24 de enero de 1752 - Evesham, 10 de marzo de 1832). Esto ha despertado preguntas por el modo específico en que se produce esta práctica de intertextualidad musical.

Las prácticas intertextuales están presentes de diversas maneras en el mismo archivo (como en toda la tradición musical occidental). En este estudio intento sistematizar casos representativos de acuerdo a las categorías propuestas en la bibliografía (ver Tabla 1). Para caracterizar la obra que nos ocupa examino la intertextualidad a partir de la comparación con otra obra compuesta en Latinoamérica que presenta usos similares: el *Domine ad adjuvandum* SA 16 del Archivo Musical de Chiquitos, compuesto a partir de *Del príncipe* TE 85 de Domenico Zipoli.

De esta primera descripción analítica (Cook 1994) del material musical emerge un núcleo de regularidades compartidas que permite compararlas con otras dos piezas provenientes de contextos de producción europeos: *Domine ad adjuvandum me* de las *Vísperas de la Beata Virgen* (publicadas en 1610) de Claudio Monteverdi (1567-1643), compuesta a partir de la Toccata de *L'Orfeo* (1607) de su propia autoría, y el motete *Laudate Dominum de cælis* de Michel Corrette (1707-1795) que toma en préstamo la música del *Concierto nº 1 en Mi mayor*, Op. 8, RV 269, "La primavera" (publicado en 1725) de Antonio Vivaldi (1678-1741). Los contextos de producción y recepción de estas obras son diversos. Sin embargo, en este trabajo abordo los aspectos que presentan en común, en particular en lo que refiere al modo de uso de las músicas preexistentes en el contexto de las obras derivadas, aspectos cuya recurrencia es llamativa y se da en un modo suficientemente particular como para requerir un tratamiento específico.

Para nombrar este modo de intertextualidad propongo la expresión "parodia aditiva" a partir del uso del término "parodia" en el campo musicológico (Falck 1979) pero, para distinguirlo de otras formas de este procedimiento, retomo la operación aditiva que suma materiales nuevos a los preexistentes tomando como disparador la idea de transformación acumulativa de López-Cano (2018). Como todos los casos analizados fueron compuestos a partir de o en el marco de la tradición italiana, el presente artículo enmarca al *Domine* de Carcano dentro de la influencia del italianismo producido en la provincia de Córdoba durante los siglos XVIII y XIX.[1]

1. Artículo elaborado en el marco de las actividades del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH) con beca

Aquí apunto a dos objetivos:

- por un lado, realizar un aporte al conocimiento sobre la música producida en Córdoba al situar el *Domine* de Carcano en una práctica intertextual que opera en el marco de la tradición italiana;

- por otro lado, identificar y describir una práctica intertextual que no ha sido tratada en su especificidad hasta el momento por la bibliografía disponible sobre música occidental, proponiendo una primera caracterización que sea suficiente para mostrar su continuidad a través del tiempo y posibilitar futuros desarrollos analíticos para los estudios sobre intertextualidad.[2]

1. El hallazgo

Domenico Zipoli (Prato, Toscana, 1688 - Córdoba, Río de la Plata, 1726), fue el primer compositor[3] activo en el ámbito cordobés del que tenemos noticia. Zipoli pasó los últimos diez años de su vida en Córdoba y su música allí compuesta se conserva en diversos archivos, entre ellos, el de las Misiones Chiquitos en la actual Bolivia (AMCh) (Illari 2011). Zipoli fue un promisorio compositor en Europa en la segunda década del siglo XVIII hasta que se acogió a la orden jesuítica pidiendo ser llevado a las misiones del Paraguay. Aunque nunca llegó a ellas, la actividad compositiva que desarrolló mientras terminaba su formación en Córdoba del Tucumán produjo una cantidad significativa de música muy apreciada en su tiempo y crecientemente valorada en el mundo de la música antigua hoy. Su música llegó de manera póstuma a las misiones de Chiquitos en el territorio de la actual Bolivia, también englobadas en Córdoba del Tucumán.

En cuanto a Carcano, desempeñó su actividad compositiva en Argentina desde su arribo a Córdoba (entre 1849 y 1850) hasta diciembre de 1887,[4] cuando abandonó la profesión musical y la composición en favor de otras actividades de gestión política en Buenos Aires. Durante su tiempo en Córdoba este personaje desempeñó diversos roles en la sociedad cordobesa. Para la Orden Franciscana compuso obras, dirigió y fue organista. Marisa Restiffo presenta otros datos biográficos relevantes en el trabajo que publica en este *dossier*.

Aunque Zipoli y Carcano forman parte de la historia de la composición local, no están vinculados aparentemente más allá de su procedencia y migración. Por el intervalo temporal de más de un siglo que separa la producción musical de uno y otro, no había motivos para pensar que sus respectivas obras podían presentar procedimientos similares más allá de su inserción en la tradición italiana.

cofinanciada Conicet/SeCyT-UNC (2021-2027) incluyendo materiales que elaboré en un proyecto EVC-CIN (2017-2018). La elaboración integral de este trabajo fue asesorada por Marisa Restiffo y Leonardo Waisman, además de los aportes fundamentales de Vera Wolkowicz.

2. Agradezco a Rodrigo Balaguer y Matías Homar por la elaboración de las imágenes para esta publicación.

3. Según el tratamiento de Waisman (2019) que habilita tanto la idea de compositor-autor único como compositor que reelabora materiales (entre otras posibilidades).

4. Este dato emerge de una investigación que estoy llevando a cabo en los fondos del Archivo Histórico del Colegio Nacional de Monserrat y desarrollaré en otro trabajo.

Las demás obras compuestas por Carcano conservadas se encuentran en la sección musical del Archivo Histórico del Convento San Jorge de la Orden Franciscana en Córdoba (RA-Ccsj). Una de ellas, la segunda obra completa de su autoría que fue recuperada en 2013,[5] es un *Domine ad adjuvandum* en Do mayor para coro masculino, tenor solista y orquesta. Esta presenta material inmediatamente reconocible como la *Sonatina para piano* Op. 36 n°1 en Do mayor de Clementi, omnipresente hasta el día de hoy en los programas de los conservatorios que sostienen la enseñanza de repertorios de tradición occidental. En primerísimo primer plano tanto en la textura como en el registro (ver Figura 1), la posibilidad de una atribución errónea cae al notar que la partitura incluye un coro cuyo material no proviene de la *Sonatina*.

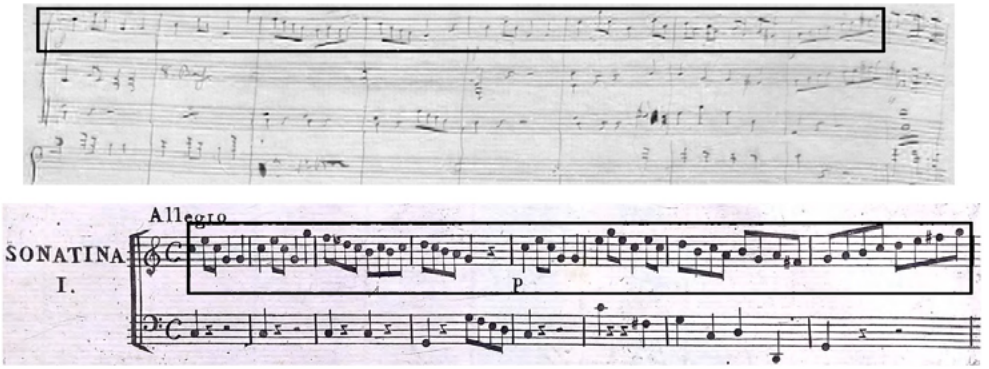



Figura 1 / Material melódico en *Domine* de Carcano y luego *Sonatina* de Clementi.

El hallazgo del *Domine* de Carcano presenta entonces un modo de intertextualidad que resulta particular por la convivencia entre la inclusión muy evidente de una abundancia de materiales preexistentes y muy conocidos y, al mismo tiempo, un número importante de adiciones de materiales en orgánico y función suficientemente diferentes como para motivar una exploración mayor.

2.1. Intertextualidad: distinción terminológica

Los modos en que se hacen audibles las prácticas intertextuales en música son un aspecto largamente desarrollado por la comunidad académica en relación a compositores que integran el canon hasta el siglo XVIII, con Haendel como caso paradigmático (Burkholder 2016). Su interés para músicas de composición posterior a esta figura no ha gozado del mismo tratamiento, vacancia que se encuentra en vías de ser subsanada,[6] y aun así queda mucho por conocer sobre lo que sucedió luego de que estas prácticas cayeran en desprestigio según la bibliografía que se centra en la historia de la técnica.

5. La obra íntegra de Carcano se creía perdida (Moyano López 1941). A partir de este y otros hallazgos el catálogo de Carcano asciende hoy a dieciséis obras conservadas, las cuales pueden consultarse en el Catálogo en proceso de construcción a cargo del GMH, disponible en el OPAC de RISM (https://opac.rism.info/index.php?id=4).

6. López Cano (2007, 2018); Burkholder (2016, 1994); Hatten (1994); Klein (2005); Sans (2002) y otros.

Burkholder propone denominar al grupo de formas de intertextualidad entre textos musicales como "los usos de música existente"[7] (1994, 851). Siguiendo a este autor, para este trabajo voy a usar "existente" o "preexistente" como adjetivos para músicas que, compuestas con antelación a otras, se encuentran referenciadas en su materialidad musical en otra obra. Me voy a limitar a procedimientos donde la relación intertextual se establezca entre dos obras concretas. Para ello voy a usar el término general "préstamo musical"[8] (Burkholder 1994, 851).

Incorporo en la Tabla 1 un resumen de las principales posibilidades terminológicas que consideré a la hora de buscar un modo de nombrar esta técnica de intertextualidad entre las definiciones que presenta la bibliografía disponible.

Contrafactum	- Reutilización de música preexistente aplicada a un texto diferente. La bibliografía que remite a las prácticas españolas no concibe la modificación en la música mientras que la que refiere a prácticas en otros espacios o a nivel más amplio habilita un margen de posibilidad en el caso de su uso equivalente con la parodia. En este último caso, resalta el uso de *contrafactum* con mayor probabilidad de uso antes de ca. 1500; - Aplicado a músicas vocales. Utilizado históricamente como medio de pasaje entre función sacra y profana o viceversa[9] (López-Cano 2018; Caballero Fernández-Rufete 1997; Falck 1979; Falck y Picker 2016; Atlas 2002; Reese 2006).
Trova	La palabra española "trova" refiere a la misma práctica que "*contrafactum*" y se encuentra ampliamente representada en los villancicos compuestos para una fiesta que cambiaban de texto para ser utilizados en otra (Caballero Fernández-Rufete 1997).
Parodia	- Reutilización de música, alterada o inalterada. Falck (1979) rastrea la historia del término y la establece como intercambiable con *contrafactum* aunque de mayor prevalencia en el siglo XVIII y prácticas puntuales anteriores y posteriores. Los demás textos la enfocan desde el siglo XVI en adelante y la comprenden en tanto préstamo que opera como punto de partida para la composición de otra obra diferente o que supone mayores modificaciones; - Término anacrónico primariamente asociado con el siglo XVI (misa parodia, denominada en su tiempo "*ad imitationem*") (Falck 1979; Tilmouth y Sherr 2016; López-Cano 2007; Atlas 2002; Reese 2006).
Arreglo	- A partir del tratamiento de la bibliografía disponible emerge una gran flexibilidad de uso del término. Habilita solapamientos con otras formas de intertextualidad y diversos modos de tratar el material preexistente (Boyd 2016; Sans 2002); - López-Cano la propone agrupada con "reelaboración" y "recomposición" (2018) y con "reducciones", "reescritura", "orquestaciones" e "intervenciones fuertes" (2007) al menos como obras emergentes. Sans (2002) propone

7. "*The uses of existing music*". Todas las traducciones que aparecen en el texto son mías a menos que se indique lo contrario.

8. "*Musical borrowing*".

9. En la historia de la literatura este término también se utiliza en este sentido sobre la literatura llamada "a lo divino": "[...] Su particularidad reside en un sincretismo literario que trata de convertir temas profanos en temas religiosos, conservando, no obstante, en las reelaboraciones la forma literaria primitiva [...]" (Klaus 2001, 75).

	considerar "transcripción", "arreglo", "orquestación", "instrumentación", "adaptación", "versión", "reducción" y "educción" como términos que con frecuencia presentan un uso equivalente y se diferencian sutilmente por el proceso creativo de elaboración del préstamo y en su grado de alteración; - Su uso en la bibliografía suele remitir a la obra como unidad a arreglar, a diferencia de la versión.
Versión	Tratada de manera similar al arreglo, pueden diferir en grado de elaboración. Su uso en la bibliografía en numerosas ocasiones remite a unidades menores que la de "obra" (versión de una melodía, de un pasaje, etc.) aunque incluye la posibilidad de referir a una obra o pieza entera. En ese sentido se solapa con la categoría de arreglo aunque aparece como más abarcativa ya que puede remitir a mayor diversidad de niveles (Boyd 2016; Sans 2002; López-Cano 2018; Klein 2005).
Cita	- Referencia textual a una composición preexistente que no alcanza a presentarla en su totalidad ni a dar forma a la obra resultante. En general, se destaca con respecto al contexto. El término de López-Cano (2018) "cita parentética" resalta el carácter parcial de la cita dentro de una obra mayor.
Paráfrasis	- Trabajo con música preexistente que cuenta con adornos y/o expansiones, connotación inseparable de los significados de esta palabra. - La primera acepción (que es la que resulta aplicable aquí) especificada en el Diccionario de la Lengua Española (RAE) dice "explicación o interpretación amplificativa [...]"; - López-Cano (2018) agrega el sentido de la paráfrasis como remisión, comentario o explicación de lo enunciado en la música preexistente con recursos propios.

Tabla 1 / Categorías y definiciones de intertextualidad consideradas para nombrar el procedimiento intertextual. Elaboración propia.

El tratamiento de los modos específicos en que se dan los usos de música preexistente es diverso y presenta en muchos casos solapamientos entre términos, algunos más acotados y otros de mayor alcance, y en numerosos casos advertencias a tener en cuenta sobre su origen y uso a lo largo de la historia. Los términos "arreglo" y "versión" de la Tabla 1 (que han sido aplicados a una de las obras que trato en este trabajo) son difusos y carentes de fronteras claras. Al no hallar ninguno que describa específicamente los modos en que es posible identificar la proveniencia y las operaciones sobre los materiales preexistentes del *Domine*, realicé un trabajo de indagación que me llevó desde revisar el contexto de su hallazgo hasta proponer un término específico para su forma de trabajo intertextual.

2.2. Intertextualidad en RA-Ccsj

En RA-Ccsj fue posible reconocer un importante número de piezas musicales que trabajan con préstamos de músicas preexistentes (Burkholder 1994 y 2016; López Cano 2007 y 2018). Algunos casos ilustrativos de este grupo de prácticas son, por ejemplo, casos de *contrafactum* de diversas épocas. Uno de ellos, en los "Salmos de vísperas" de Juan Pedro Esnaola (1808-1878) que Clarisa Pedrotti trata en esta misma publicación, muestra un caso de reutilización en este convento de obras producidas durante el siglo XIX. Otro *contrafactum* disponible en el archivo es parte de una colección de 35 *Ave Maria* y *Dios te salve* donde la n°30 (RA-Ccsj

O195.30-V.01)[10] trae una larga historia de reelaboraciones: la música preexistente es "Lascia ch'io pianga", compuesta por Georg Friedrich Haendel (1685-1759) e incluida en la ópera *Rinaldo* (1711) con música utilizada antes y después en otras obras por el mismo compositor como el oratorio *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) y la ópera-pasticcio *Giove in Argo* (1739). Esta forma de préstamo de arias, en muchos casos con obras del mismo compositor (*self-borrowing*) (Winemilles 1997) era una práctica establecida en la ópera, en particular en la tradición italiana, y vigente aún en el siglo XIX en la obra de los principales representantes del *bel canto* italiano (Poriss 2001).

Otros usos de música preexistente presentes en RA-Ccsj son versiones y arreglos con diversos grados de elaboración: el conocido *Ave Maria* (1853) de Charles Gounod[11] (1818-1893), que es una reelaboración del *Preludio y Fuga* en Do mayor de Johann Sebastian Bach (1685-1750), se encuentra reducido para piano solo (RA-Ccsj IN005.01) y arreglado para coro a tres voces (RA-Ccsj O189.01). Abundan los arreglos para coros de niños, entre ellos de música escénica como los extractos de *Aida* (RA-Ccsj X017.12-pra.01) de Giuseppe Verdi (1813-1901) y *Tentaciones de un estudiante* de Félix de Ortiz y San Pelayo (1856-1941) (RA-Ccsj NP017-pra.01). Existe además música con función cívica y escolar como la *Marcha de San Lorenzo en* arreglo para coro de niños (RA-Ccsj NP009.01) y el *Himno Nacional Argentino* en arreglo para guitarra (RA-Ccsj X007.04).[12]

La precedente enumeración de casos no es una lista abarcativa de las obras de RA-Ccsj que ponen en juego recursos de intertextualidad, sino que espera ser representativa de la diversidad de casos que presentan de manera directa la materialidad de obras preexistentes y de la abundancia de casos disponibles en el archivo.[13] A través de estos casos es posible vislumbrar una cultura musical donde las categorías de *obra* y de *autor* están presentes en menciones y referencias, pero gozan de cierta plasticidad que habilita la utilización y reutilización de músicas según las necesidades y contingencias de la institución. En ese sentido, las obras presentes en este archivo y sus prácticas musicales se pueden leer en clave del dualismo estilístico que describe Dahlhaus (2014), alineado con prácticas características de la "cultura Rossini".[14] Por otro lado, a partir de los casos que enumeré hasta el momento, se verifica en RA-Ccsj la presencia en el ámbito religioso de músicas concebidas inicialmente

10. Para las obras que se encuentran en RA-Ccsj proveo las signaturas del catálogo disponible en RISM, en proceso de elaboración. La mayoría de los registros del catálogo realizados se encuentran publicados en la actualidad y pueden hallarse a través de su motor de búsqueda, cuyo *link* está disponible en un pie de página anterior (nº5).

11. López Cano (2018) trata este caso como "tessera o completamiento".

12. Para comprender la presencia de estas obras es central el dato de que la orden tuvo a su cargo desde su establecimiento en el territorio (1575) instituciones educativas como la primera escuela de varones en la ciudad y el Colegio de la Inmaculada (fundado en 1889, aún en funcionamiento en el edificio contiguo al Convento San Jorge donde se conservan los documentos de RA-Ccsj).

13. Dejo para próximos trabajos el tratamiento de tópicos musicales y convenciones de estilo y género presentes en RA-Ccsj.

14. El dualismo cultural que propone Dahlhaus como una de las claves de lectura de las prácticas musicales en *La música del siglo XIX* (2014) consiste en la división entre dos culturas musicales que representan dos posturas. Estas son retratadas como dialécticas y constituyentes de las prácticas musicales del siglo. Por un lado, la "cultura Beethoven", asociada a la música instrumental, especialmente al sinfonismo germano, con una concepción de la obra como texto intocable que refiere a la intención del/la autor/a. Por otro lado, la "cultura Rossini", vinculada a la música escénica, principalmente a la ópera italiana, que se identifica con una idea de obra más abierta, signada por la ejecución como acontecimiento que constituye el punto de referencia más potente, con las partituras como realizaciones escritas para las ejecuciones que son plausibles de modificarse según las contingencias.

para ámbitos profanos; para esta misma época Carredano y Eli (2010) sugieren que era una práctica corriente en Latinoamérica. Esta presencia se puede ver tanto desde el uso de músicas preexistentes como en la disponibilidad de ítems con piezas profanas sin operaciones posteriores que las lleven al ámbito sacro mediante transformaciones en su música y/o texto. Tal es el caso del cuaderno de canciones NP018-pra.01 del que se ocupa Marisa Restiffo en este *dossier*.

En la intersección entre el uso habitual de músicas preexistentes y el uso religioso de músicas profanas (ambas prácticas corrientes en el repertorio del convento) emerge el *Domine ad adjuvandum* en Do mayor de Carcano. Tras analizar el contenido y las prácticas representadas en RA-Ccsj, persistía la pregunta por esta obra: ¿Cómo ubicarla dentro del campo léxico referente a los préstamos musicales?

Un punto importante a tener en cuenta para matizar la intersección en la que se sitúa el *Domine* de Carcano son las convenciones con que opera como punto de partida esta música, considerando su funcionalidad en relación con una larga tradición institucional. Para la Iglesia católica apostólica romana, a la que pertenece RA-Ccsj, el texto del *Domine* es parte del Salmo 69, que constituye el invitatorio al rito de las horas canónicas de los breviarios romanos, monásticos y ambrosianos, con contadas excepciones (Semana Santa, oficio de difuntos). La primera parte del versículo que se utiliza, "*Deus in adjutorium meum intende*", se interpreta con el canto gregoriano correspondiente, seguido por "*Domine ad adjuvandum me festina*", que es la sección generalmente musicalizada en polifonía junto a la doxología menor. Existen divergencias en cantos que lo preceden o suceden según el rito y la hora, pero en líneas muy generales este es el uso religioso preconciliar[15] de las músicas compuestas con este texto. De esta manera, los *Domine ad adjuvandum* forman parte de prácticas culturales más amplias, que en lo estrictamente sonoro conforman una sección entre otras (algunas que se interpretan en canto gregoriano, otras habladas) y que tradicionalmente se musicalizan según la práctica del contexto de producción. Las características y sonoridad de estas secciones son las de mayor variación a través del tiempo y según las condiciones materiales de cada contexto específico (ver Tabla 2).

Otras secciones habladas y/o cantadas según corresponda a la hora canónica.		
Invitatorio	Canto Gregoriano	*"Deus in adjutorium me intende"*
	Polifonía (o música según el contexto específico y las prácticas vigentes al momento de su uso)	*"Domine ad adjuvandum me festina"*
		"Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen"
Otras secciones habladas y/o cantadas según corresponda a la hora canónica.		

Tabla 2 / Convención para la interpretación de invitatorios en las horas canónicas. Elaboración propia.

3. Caracterizando un modo particular de intertextualidad musical

Para conocer más sobre la práctica intertextual presente en el *Domine* de Carcano a continuación (3.1.) realizo una caracterización; en el acápite 3.2 me referiré a otra obra que

15. Me refiero a la reforma realizada en 1967 por el Concilio Vaticano II.

presenta características similares: el *Domine ad adjuvandum* (AMCh SA 16) en Do mayor para coro mixto, dos violines y continuo que fue hallado en el archivo de las misiones jesuíticas de Chiquitos. La obra, con el mismo texto y función en el rito que el *Domine* de Carcano, está construida sobre una pieza para tecla de Zipoli, titulada *Del príncipe* (AMCh TE 85). Si bien Zipoli nunca llegó a las Misiones de Chiquitos, su música viajó allí luego de su fallecimiento. Queda abierta la pregunta de si el *Domine* fue con ese corpus o si se compuso en las reducciones. Illari (2011) afirma que el estilo del *Domine* impide considerarlo como obra de Zipoli. Con énfasis en el análisis estilístico, contradice la aparente discriminación plasmada en las fuentes, que atribuyen a Zipoli el invitatorio y transmiten *Del príncipe* como anónimo.

¿Por qué considero útil el análisis comparativo entre ambas obras? En el caso del *Domine* de Chiquitos, una primera identificación de la presencia de la obra preexistente en la obra nueva es, al igual que en el *Domine* de Carcano, inmediatamente evidente (ver Figura 2) por su ubicación en el orgánico, en el primer violín duplicado por el segundo violín, con un material melódico de gran pregnancia. Ambas fueron compuestas en la jurisdicción de la provincia jesuítica del Paraguay (al ser Córdoba del Tucumán la capital de dicha provincia).[16]

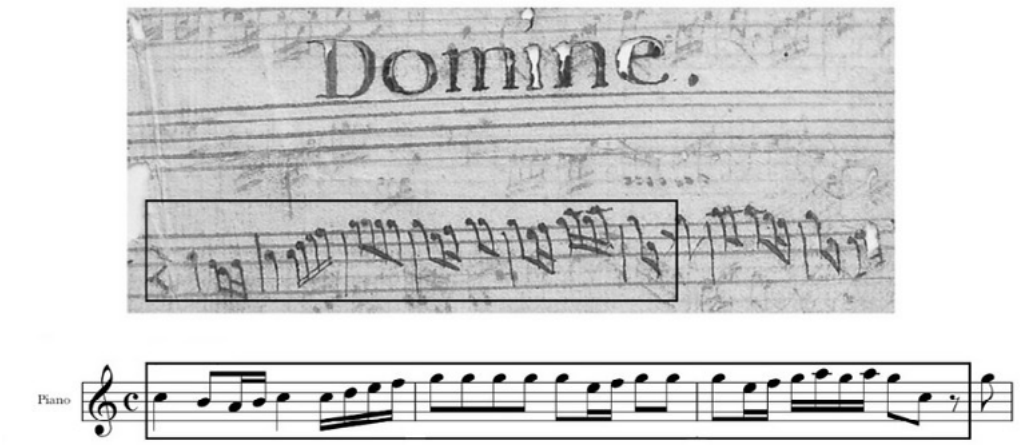



Figura 2 / Material melódico en *Domine* de Chiquitos y luego *Del príncipe* de Zipoli.

Sin embargo, como dije antes, no existe otra conexión aparente entre los *Domine ad adjuvandum*. Zipoli murió en 1726 en Córdoba y, fuera de la orden jesuítica, fue olvidado; Carcano nació en 1828 y llegó a Córdoba a mitad de siglo: en esos 125 años no hay evidencia de continuidad alguna a nivel local, menos aún como italianismo (Bombi 2011; Restiffo 2021), es decir, por presencia de agentes locales que sostuvieran las prácticas musicales de tradición. Incluso, como ya he señalado, la atribución del *Domine* a Zipoli es dudosa. Es por esto que, para analizarlas no me centro en cuestiones de estilo ni de contexto sino que enfoco la forma de la relación (Glozman 2020) entre los materiales de la obra preexistente y los materiales nuevos en cada par (Carcano/Clementi y Zipoli/"pseudo"-Zipoli), realizando un montaje analítico. Lo hago con un enfoque anacrónico como lo trabaja Pérez-Oramas (2017), habilitando la búsqueda de aspectos en común entre dos obras separadas por más de un siglo,

16. Es importante destacar que el tratamiento que recibían quienes integraban las órdenes religiosas en la ciudad no difería demasiado del manejo hacia dentro de las misiones (Restiffo 2020).

pero que presentan aspectos muy similares. El núcleo relacional de regularidades que emerge de su análisis conjunto constituye un sistema de coordenadas que permite mirar a ambas obras juntas y luego también a otras, para notar aspectos comunes y puntos de divergencia que generan deformaciones del núcleo relacional o corrimientos con respecto a este. Así, lejos de intentar definir un conjunto de reglas a las cuales los casos deben adecuarse para encajar o no con una definición, propongo una caracterización en la cual los casos que se solapan en mayor medida con el núcleo se acercan o refieren (según el caso) en mayor grado a los aspectos específicos de la práctica, habilitando adaptaciones de ese núcleo relacional para la lectura de obras específicas y corrimientos del mismo en algunos aspectos que no quitarían la relación, al menos desde la forma de trabajo, con la práctica descrita.

No es intención de este artículo discutir la atribución del *Domine* de Chiquitos sino aportar desde el estudio comparativo un vértice más para comprender el procedimiento intertextual que aparece en un conjunto de obras aparentemente dispersas pero que pueden relacionarse por sus regularidades en los modos de incorporar material nuevo a otro preexistente.

3.1. Trabajo con la música preexistente en el *Domine* de Carcano a partir de la *Sonatina* Op. 36 n° 1 de Muzio Clementi

El *Domine* de Carcano tiene tres secciones que coinciden con tres versículos distintos del texto a partir de los siguientes *incipit*: "*Domine ad adjuvandum*...", compases 1-48; "*Gloria Patri et Filio*...", compases 49-77; "*Sicut erat*...", compases 78-49. Cada uno de ellos se corresponde con uno de los tres movimientos (rápido-lento-rápido) de la *Sonatina* respetando el contraste de tempo, los compases y el plan tonal. Además, utiliza el material de cada movimiento de la música preexistente (ver Figura 3). La diferencia más notable a nivel formal reside en que, en el *Domine*, estas tres partes constituyen una sola pieza musical (no estructurada en números separados).

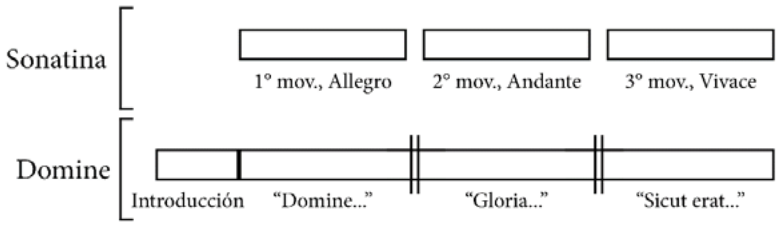


Figura 3 / Correspondencias formales entre la *Sonatina* de Clementi en Do mayor y el *Domine* de Carcano en Do mayor.

Las operaciones sobre la forma, además de la integración de los tres movimientos en una sola pieza, incluyen la repetición de secciones de nivel más micro. Como, por ejemplo, los primeros ocho compases del primer movimiento de la *Sonatina* que en el *Domine* constituyen dos secciones: una instrumental que opera como introducción (cc. 1-8) y una repetición del mismo material a la que se suma el coro (cc. 9-16) como parte de la primera sección de la obra (ver Figura 4). Otro ejemplo es lo que sucede en los últimos dos compases de la composición con la cadencia final de cierre, añadidos a la música preexistente.

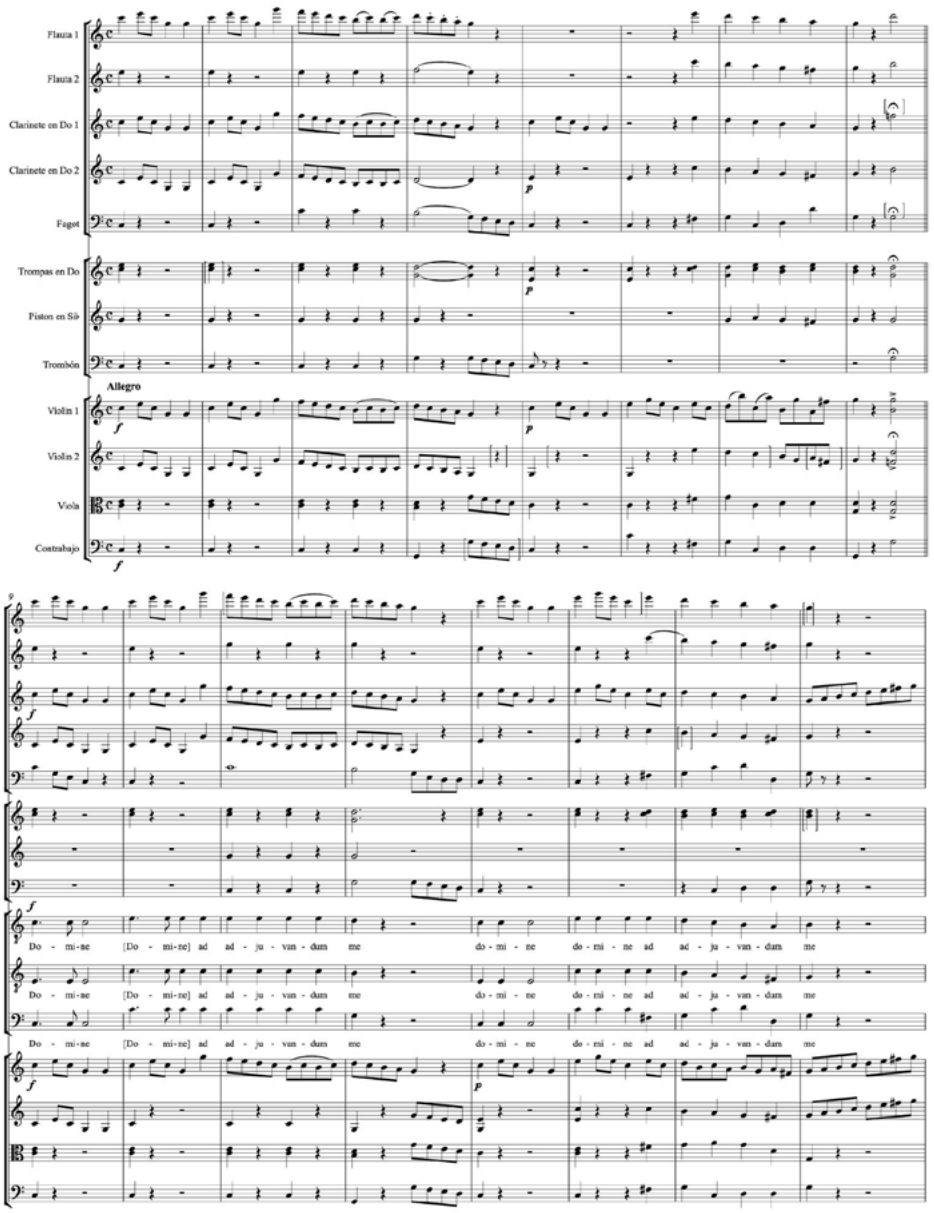



Figura 4 / Operaciones sobre la forma en los cc. 1-8 y luego 9-16 del *Domine* de Carcano.

La utilización del orgánico del *Domine* responde al contraste disponible entre movimientos en la obra de Clementi: la primera y tercera sección ("*Domine*..." y "*Sicut erat*..." respectivamente) utilizan el orgánico completo y la segunda sección ("*Gloria*...") lo reduce a tenor solista y orquesta de cuerdas con flauta y clarinete [solo], en concordancia con el carácter del segundo movimiento de la *Sonatina* y el principio de contraste entre movimientos convencional de este género instrumental. Esta realización musical contrasta fuertemente con la convención de musicalización del "Gloria", en la cual prima el aprovechamiento de la totalidad del orgánico, además del carácter celebratorio y a menudo grandilocuente, usualmente constituyendo una

sección conclusiva. Este tratamiento musical del "Gloria" puede verse claramente en otros *Domine* que fueron muy utilizados en RA-Ccsj, como el de las *Vísperas* de Baguer O035.01. Es notable que en el diálogo entre convenciones prime la de la *Sonatina*, al menos en este aspecto, cuando el *Domine* fue compuesto para su utilización en el rito.

Otra característica particular de la orquestación es que desde el comienzo la orquesta pone en primerísimo primer plano el material de la *Sonatina*: el *Domine* comienza con ocho compases idénticos (salvo por cuestiones específicas del nuevo orgánico como acordes más completos, duplicaciones orquestales, registro ampliado). Interpretan el material correspondiente a la mano derecha las cuerdas y maderas agudas a excepción de la flauta II que, junto a la viola, cuerdas graves, maderas graves y bronces presentan el material de la mano izquierda. El material principal de la *Sonatina* se alterna entre combinaciones del orgánico pero se mantiene constantemente en planos muy audibles, sea por registro, tesitura, densidad o duplicación (ver Figura 5).

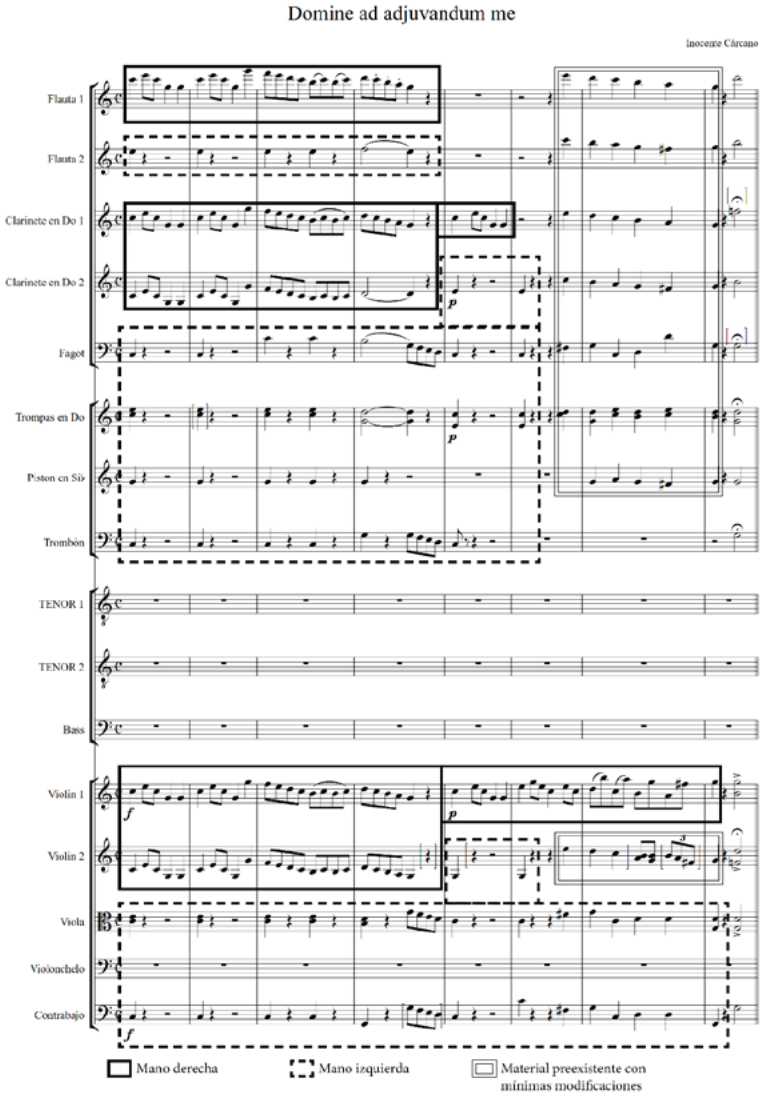



Figura 5 / *Domine* de Carcano, cc. 1-8. Material preexistente y su orquestación.

Las únicas variaciones que recibe el material preexistente son puntuales. Un caso se da en el compás 17 del *Domine*, donde el bajo albertino que se encontraba en la mano izquierda (ahora interpretado por cuerdas graves y fagotes) realiza el arpegio de Re mayor, cambiando para el fagot el patrón de movimiento: de grave-agudo-medio-agudo a grave-medio-agudo-medio. Mientras el primer clarinete realiza las notas repetidas en negras que en la obra de Clementi toca la mano derecha, se da un cambio en los demás instrumentos, que interpretan partes con notas repetidas elaboradas a partir de patrones rítmicos distintos (negra-blanca-negra en cornos y flautas, semicorcheas para cuerdas agudas, negra-silencio de corchea-corchea en pistones y trombón) (ver Figura 6). La modificación del fagot no parece guiada por un principio de idiomaticidad en la instrumentación, ya que el tipo de movimiento original resulta mejor para una escritura característicamente fagotística, sino que parece responder a la simplificación de la parte para que sea interpretada por alguien que tiene menos herramientas técnicas para la ejecución del instrumento.[17]

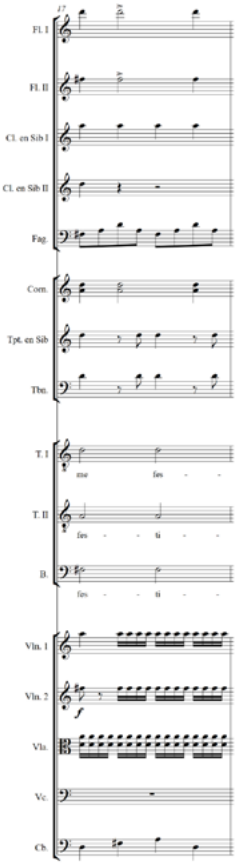



Figura 6 / c. 17, variaciones puntuales del material preexistente.

17. Esto tiene sentido en el contexto local cordobés, donde las prácticas musicales se llevaban a cabo mediante la circulación de músicos y prácticas musicales entre distintas instituciones. Esto se daba mientras que, hacia adentro de los conventos, quienes hacían música cumplían en numerosas ocasiones otros roles en la vida religiosa, práctica común vigente en el ámbito local desde siglos anteriores (Pedrotti 2013; Restiffo 2020), como señala Marisa Restiffo en el primer trabajo de este *dossier*. Adaptaciones como la que denotan los fagotes de esta obra, que responden a diversos niveles de pericia técnica para interpretar en instrumentos y voces, pueden observarse en otros documentos disponibles en RA-Ccsj. Este dato es un indicio para incorporar a futuros trabajos que profundicen en esta línea de investigación.

Siempre que suena un material nuevo lo hace superpuesto a la música de la Sonatina, a excepción de pocas interpolaciones que en general anuncian cambios en la manera en que se trata el material preexistente. Aquí un caso ilustrativo: en el compás 23, donde una fanfarria que antes no había sido oída de dos semicorcheas y cuatro corcheas en octavas sobre la fundamental del acorde ya presentado en ese mismo compás (Sol mayor) interpretado por bronces y clarinetes, precipita un cambio de sección hacia los compases 24-31, donde por primera vez el coro incorpora material melódico de la *Sonatina* (aunque por pocos compases) (ver Figura 7).

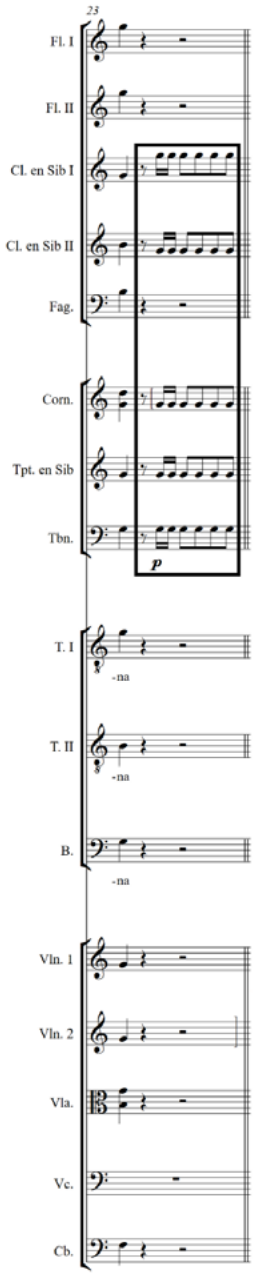



Figura 7 / c. 23, interpolación de material nuevo en clarinetes y bronces en el *Domine* de Carcano.

Otro caso de interpolación aparece en el final del compás 8 donde un acorde de dominante con calderón (SolM7 en c. 8) que no se encuentra en la obra preexistente detiene el movimiento, articulando la introducción con la sección siguiente donde se superponen, por un lado, una nueva entrada del material preexistente (cc. 1-8 de la *Sonatina*) y, por otro lado, el coro masculino a tres voces (TTB) que se basa en un material distinto, agregado de la pluma musical de Carcano. Las voces trabajan en las secciones *tutti* principalmente con el material nuevo, y en las partes solistas incorporan por momentos material melódico preexistente. Un ejemplo de esto se da en los compases 24 a 27, sección "*Gloria patri...*" (ver Figura 9).

En contraste con el potencial mnemotécnico del material de la *Sonatina*, de un melodismo característico inconfundible, el material nuevo (interpretado por el coro a excepción de las interpolaciones mencionadas) en general desplaza el énfasis al texto. Esto se produce en la mayor parte de la obra, ya que el coro realiza intervenciones de hasta cuatro compases (aunque en numerosas ocasiones estas son más breves) y declama homorrítmicamente en *tutti*, en un registro compacto con mucha presencia de notas repetidas o movimientos que priorizan la melodía de cada voz por sobre las conducciones con preeminencia del uso de las tesituras media y aguda (ver Figura 8). La similitud que guarda esta nueva materialidad con la preexistente se observa en la manera en que se cierran las intervenciones del coro en la primera negra del compás, articuladas por silencios, propia de los finales de frase de la *Sonatina*.

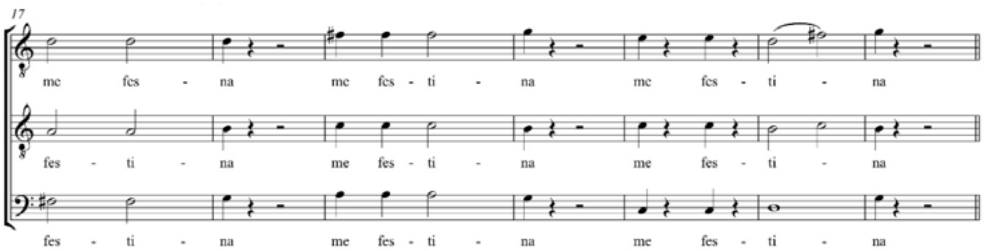



Figura 8 / cc. 17-23, escritura coral característica.

La excepción a esta forma de escritura coral se da cuando los solistas vocales toman material de la obra preexistente, en particular la melodía principal, y la interpretan en momentos puntuales para, en la sección siguiente, volver a interpretar material nuevo, como es el caso de los compases 24 a 31 (ver Figura 9).

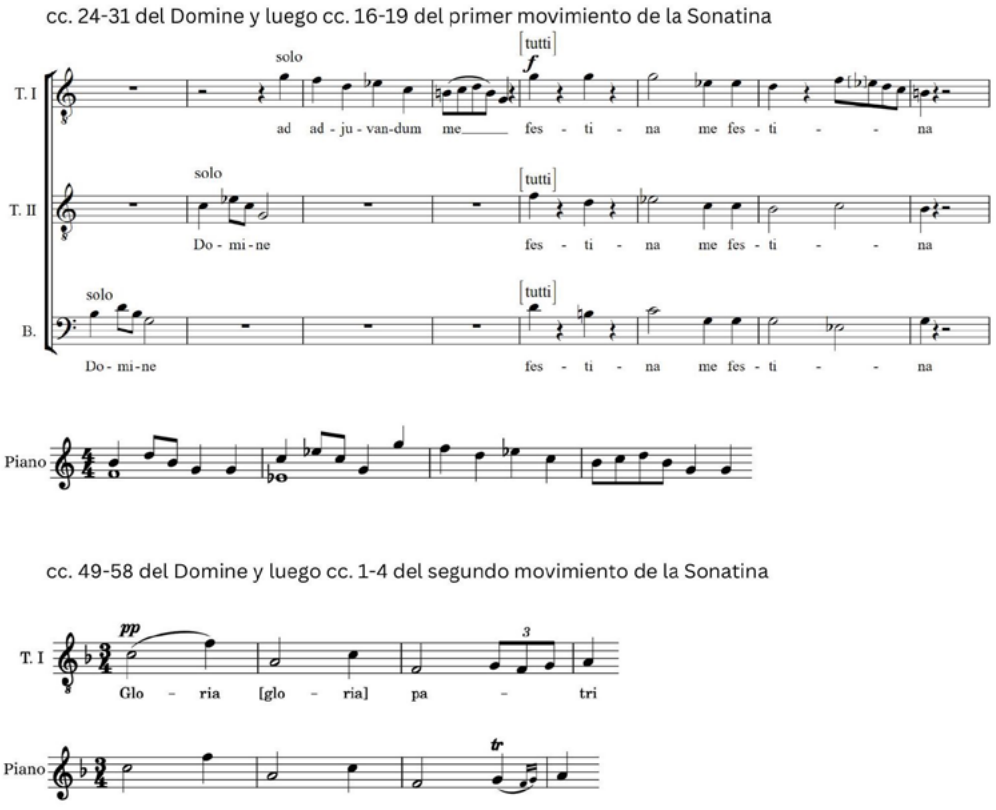
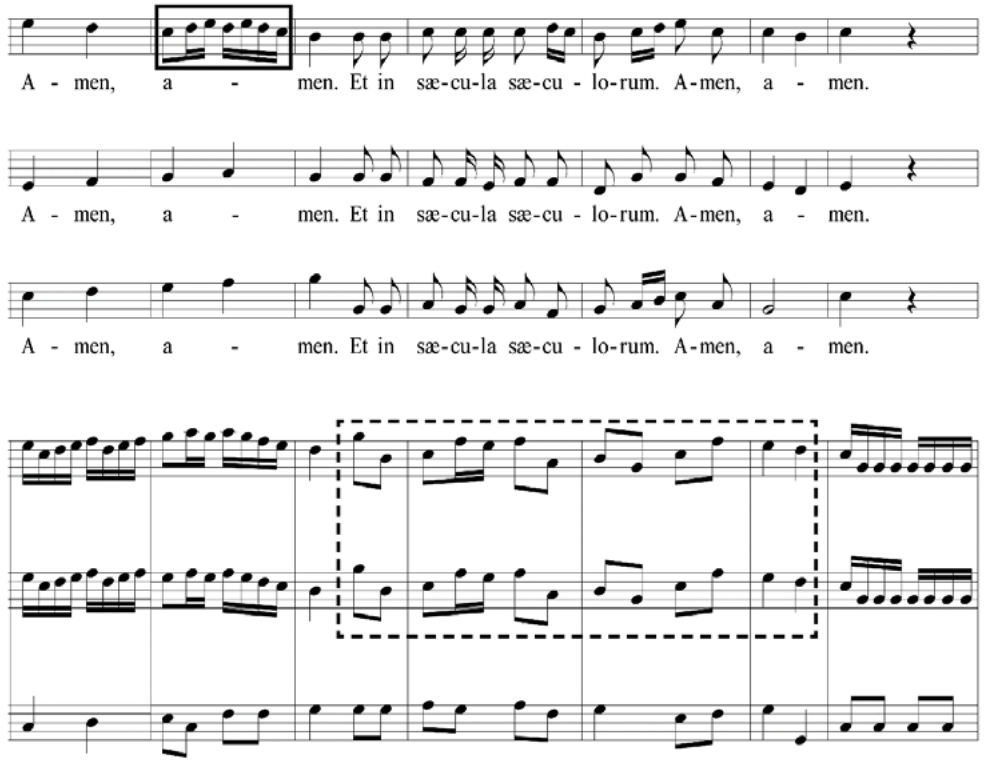
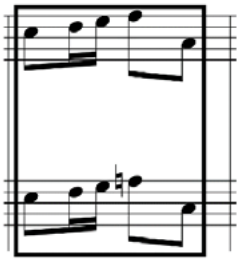



Figura 9 / Solistas vocales con material preexistente.

3.2. *Domine ad adjuvandum me / Del príncipe* (Zipoli)

En el *Domine* del archivo de Chiquitos, de manera similar al *Domine* de Carcano, la forma está en buena medida determinada por la macroforma de la obra preexistente: se mantiene la estructura macroformal de *Del príncipe* en todo el transcurso a excepción de una sección, en este caso la última, que comienza con el primer "*Amen*" posterior a la doxología (compás 82 en adelante, ver Figura 10). Esta última sección presenta un tratamiento diferente del material preexistente, ya que los compases 82 a 87 presentan el material de momentos previos recombinados.[18] Por ejemplo, en el primer tiempo del compás 83 la soprano retoma la misma célula rítmico-melódica (corchea-dos semicorcheas Do-Re-Mi, marcadas en el primer recuadro) que hacen los violines en el primer tiempo del compás 29, y desde el segundo tiempo del compás 84 hasta el 87, donde los violines retoman el material rítmico-melódico que despliegan entre el segundo tiempo de los compases 28 y 31 (Figura 10, marcado en el segundo recuadro).

18. Esta recombinación de materiales es consistente con la hipótesis de Illari (2011) de la incorporación posterior.

tutti, cc. 79-87

violines, c. 29

violines, cc. 28-31

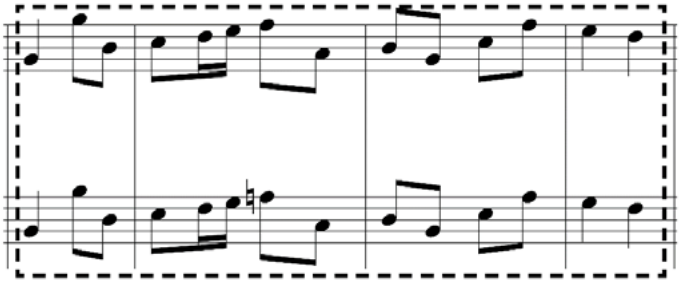



Figura 10 / Materiales de la última sección del *Domine* del archivo de Chiquitos.

En el resto de la obra, al igual que en el *Domine* de Carcano, la música preexistente es reconocible de manera completa, interpretada por las cuerdas y el continuo durante la mayor parte de la obra. Su fácil identificación se da, además, por el despliegue melódico de mayor aliento así como por la mayor pregnancia de su materialidad en comparación con la predominancia de notas repetidas y movimiento melódico que prioriza la melodía de cada voz por encima de las condiciones de la escritura con lógica de coral de las voces (ver Figura 11, indicado en línea continua sin modificaciones y en línea punteada con mínimas variaciones rítmicas, de una blanca a negra-dos corcheas) y el material nuevo (indicado en línea entrecortada).

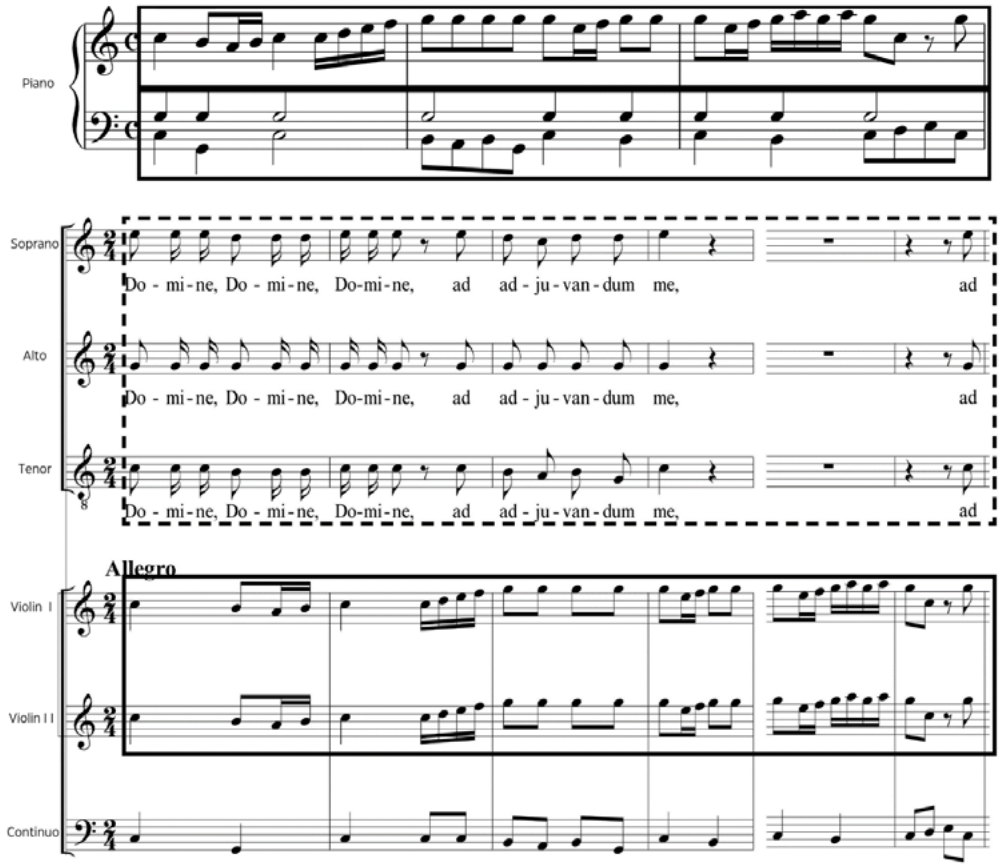



Figura 11 / A.: cc. 1-3 de *Del príncipe*; B.: cc. 1-6 del *Domine*.

Al igual que en el *Domine* de Carcano, las interpolaciones de materiales que no provienen de la obra tomada en préstamo son puntuales y precipitan cambios en la forma, como en el último tiempo del compás 9 que desemboca en el primer tiempo del compás 10 para cerrar la frase; y en el compás 31, donde por primera vez todo el orgánico hace dos negras en el penúltimo y antepenúltimo acordes de la cadencia que cierra en el primer tiempo del compás 32, articulando a su vez con el gesto de cierre de escala descendente que termina en el primer tiempo del compás siguiente (ver Figura 12).

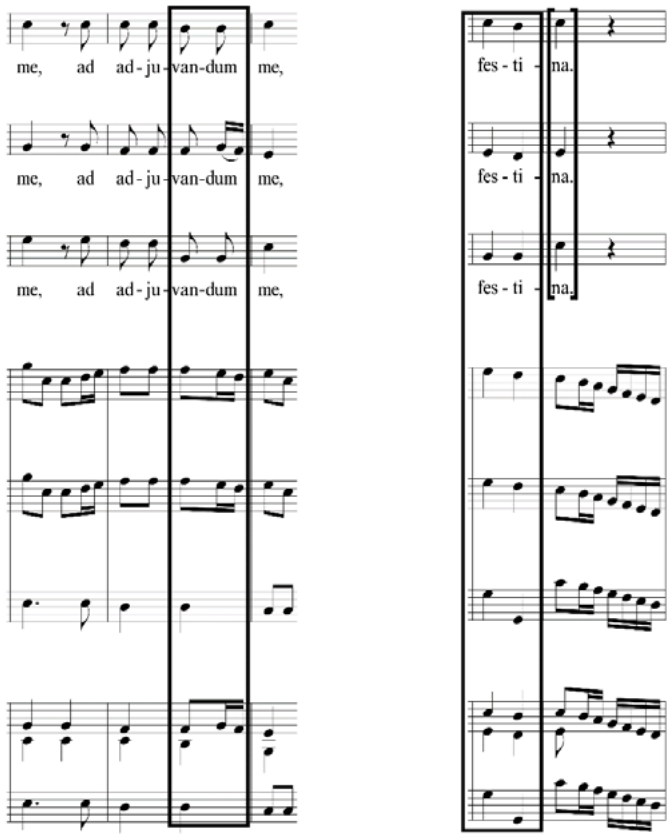



Figura 12 / Dos casos de materiales interpolados en el *Domine*: cc. 7-10 y c. 31.

Al igual que en el de Carcano, en la gran mayoría de la obra el material de la pieza para tecla está presente en la orquesta, aunque eventualmente se presenta en las voces. En este *Domine* no hay secciones de solos vocales. La escritura de nuevos materiales, especialmente en el coro, trabaja en disposiciones predominantemente cerradas. Por lo general se sitúa en una tesitura media o aguda, y la música que no está presente en la obra preexistente se encuentra mayormente en las voces (ver Figura 13).

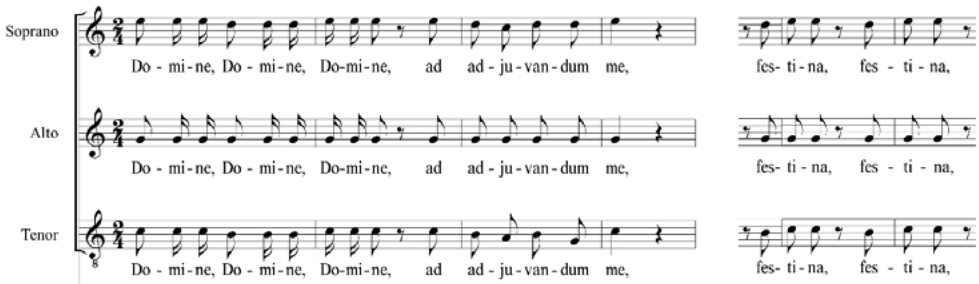


Figura 13 / Dos casos de escritura coral característica del *Domine* de Zipoli: cc. 1-4 y 11-13.

Así como en el *Domine* de Carcano, en el de Zipoli las intervenciones del coro duran hasta cuatro compases pero son en general más breves, articuladas por silencios en las voces, a excepción del momento entre el cierre de la doxología y el último "*Amen*", donde la intervención del coro se extiende desde el levare del compás 77 hasta el compás 88. Este material también se centra en la inteligibilidad del texto, priorizando notas repetidas por sobre un gran despliegue melódico. Durante toda la obra el coro completo declama de manera homorrítmica.

4. Caracterizando la técnica: hacia un núcleo de regularidades

De la comparación entre los dos *Domine* compuestos en Latinoamérica, el de Chiquitos y el de Carcano, emerge un núcleo de regularidades. Nombro esas regularidades a continuación y, para esclarecer su identificación y su referenciación más adelante en el texto, las designo con letras (A, B, C, D, E). Al desarrollar cada una noto coincidencias y divergencias con respecto a ellas que presentan otras obras compuestas a partir de prácticas de intertextualidad muy similares:

> - *Domine ad adjuvandum me*, invitatorio de las *Vísperas de la Beata Virgen* (1610) de Claudio Monteverdi (1567-1643) que toma en préstamo musical la Toccata en Re mayor de *Orfeo* (1607) del mismo compositor, a la cual reinstrumenta y agrega un coro.
>
> - *Motete Laudate Dominum de cælis*, musicalización del Salmo 148 para voces solistas, coro a cinco voces (SATBB) y orquesta compuesta por Michel Corrette (1707-1795) a partir del *Concierto nº 1 en Mi mayor*, Op. 8, RV 269 "La primavera" (publicado en 1725) de Antonio Vivaldi (1678-1741).[19]

4.1. A. Modificaciones en el medio sonoro que habilitan un cambio de función de las músicas preexistentes: ingreso de piezas profanas instrumentales a las prácticas religiosas como piezas vocales-instrumentales a través de la inclusión de un texto sacro

Siguiendo con las modificaciones de los materiales preexistentes, en todos los casos hay una reinstrumentación del medio sonoro de instrumental a vocal: en la obra de Carcano, de piano a orquesta y coro masculino a tres voces; en la de Chiquitos, de tecla a coro mixto a cuatro voces con dos violines y continuo. Para el *Domine* de Monteverdi, de cinco instrumentos que incluyen cuerdas, metales y continuo en la Tocatta; a coro y un orgánico instrumental más nutrido que incluye cuerdas, bronces y continuo reemplazando con *cornetti* la parte de

19. Excede a los objetivos de este trabajo indagar sobre las relaciones entre el programa de *La primavera* y el texto del Salmo 148, y en los potenciales sentidos que aparecen en su tratamiento musical. Ejemplo de interacciones notorias son los compases 23-24 y 30-31, donde se solapan en el texto de soprano "*serpentes*" ("serpientes") en un melisma de perfil melódico ondulante y serpenteante, mientras el solista dice "*principes*" en la primera ocasión y luego se repite "*serpentes*" con la misma materialidad cuando el solista dice "*omnes judices terrae*" ("todos los [gobernantes] del mundo"). Esta primera lectura se enriquece si consideramos la aparición de estas *serpientes* en el momento correspondiente al "*fiorito ameno prato*" ("florido y ameno prado") de esta música en *La primavera*, con sus correspondientes representaciones musicales. Si bien este nivel de lectura requiere un estudio específico de la obra en profundidad, el caso podría ofrecer un primer acercamiento a estos elementos en relación con sentidos potenciales en juego.

clarín preexistente. En el caso de Corrette, de cuerdas y continuo con violín solista a coro con solistas vocales y orquesta con maderas a dos, incluyendo cornos.

En la mayor parte de las obras se identifica el material por las escasas modificaciones que se le aplican más allá de la instrumentación y registro propios del cambio de orgánico, condición que hace del tercer número de la obra de Corrette una excepción debido a la abundancia de ornamentaciones melódicas a manera de paráfrasis que se aplican a la melodía principal.

Como dije para el caso de Carcano al final del acápite 2, en las obras de composición nueva se da un cambio de función de las músicas preexistentes que pasan de ser piezas instrumentales seculares a vocales-instrumentales, con texto litúrgico y un lugar específico en el rito. Es decir, la función de los textos no solo incluye las músicas preexistentes en el ámbito sacro sino que las convierte en secciones constitutivas del oficio: tanto *Domine ad adjuvandum* como *Laudate Dominum de cælis* son, contemplando las convenciones propias de las prácticas de la Iglesia católica apostólica romana, textos de uso prescripto en las horas canónicas. Las obras preexistentes se convierten en músicas que ingresan al oficio en las partes prescriptas de la liturgia. Esta conversión literal podría portar un sentido de conversión simbólico: las músicas profanas, inmediatamente reconocibles, se convierten a la fe católica mediante la adición del texto para integrar momentos imprescindibles del rito.

4.2. B. Pervivencia de la forma a nivel macro con materialidad reconocible en la mayor parte de su extensión, con excepciones puntuales de inserción de secciones que no constituyen la mayor parte de la extensión de la obra

Ya expliqué cómo se dan estos dos factores (pervivencia de la forma reconocible hacia dentro de cada unidad formal y las inserciones de secciones) en los *Domine* de Carcano y de Chiquitos. En el *Domine* de Monteverdi la forma de la Toccata, con la indicación de ejecutarse tres veces, aparece de la misma manera en el invitatorio de las *Vísperas*: cada una de estas tres instancias se corresponde con las mismas tres secciones de texto que en el *Domine* de Carcano, considerando la doxología como parte integral del texto a musicalizar: "*Domine ad adjuvandum*", "*Gloria*" y "*Sicut erat in principio*" (ver Figura 14).

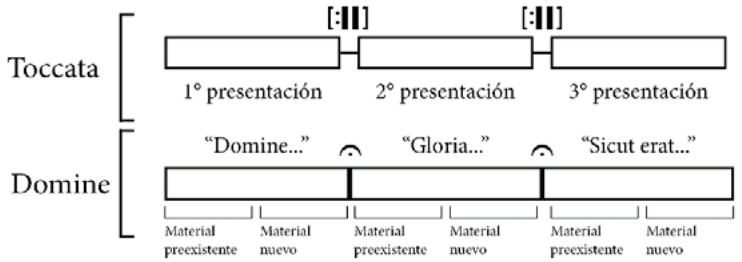


Figura 14 / Correspondencia formal Toccata-*Domine* (Monteverdi).

En la obra de Corrette, el compositor toma los tres movimientos de *La primavera* de Vivaldi para estructurar grandes secciones en el nivel macro de su obra, aunque se aparta de las

regularidades hasta ahora halladas al tratar esas unidades como números separados. Sin embargo, la forma de cada uno de esos números se corresponde de manera directa tanto en estructura como en materialidad con la obra preexistente, a excepción de las modificaciones que enumero en la subsección siguiente (4.4. D): el número II. "*Laudate Dominum de cælis*" está basado en el primer movimiento "*Il canto degli uccelli*" (*Allegro*) de la obra de Vivaldi; el III. "*Montes et omnes colla*..." toma el segundo movimiento del concierto, "*Il riposo del pastore con il suo cane*" (*Largo*); y el IV. "*Juvenes et virgines*" (*Allegro pastorale*), está construido a partir del tercer movimiento "*Danza pastorale*" (*Allegro*) de la obra preexistente (ver Figura 16). En estos tres números, Corrette adhiere tanto a la forma que en los números II y IV hace corresponder los *ritornelli* y demás secciones *tutti* de la obra preexistente con las secciones que incluyen la orquesta plena y el coro completo, y las secciones *soli* del concierto con las partes interpretadas por solistas vocales e instrumentales (ver Figura 15 para correspondencia macroformal e inserción de sección macro, ver Tabla 3 para correspondencias hacia adentro de un número-movimiento).

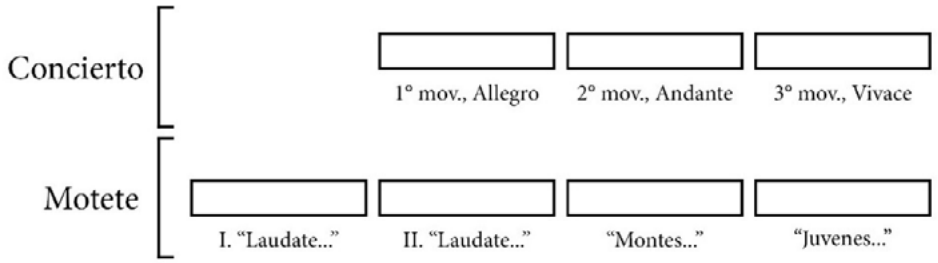


Figura 15 / Correspondencia macroformal *Laudate Dominum* (Corrette)-*La Primavera* (Vivaldi).

Existen secciones que no responden al esquema formal basado en la obra preexistente. Sin embargo, estas son la minoría de las que componen cada una de las obras o piezas nuevas, y constituyen la menor parte de la extensión de las mismas. Como mostré antes, esto puede suceder al comienzo, como en la introducción que traté para la obra de Carcano (ver 3.1.), o al final, como a partir del "*Amen*" posterior a la doxología desde el compás 82 en el *Domine* de Chiquitos (ver 3.2.).

En la obra de Corrette, las secciones de composición nueva aparecen en dos niveles distintos. En el nivel más amplio, el primer número "*Laudate Dominum de cælis*" (*Andante*) es de composición nueva. Este coincide con la ubicación de la sección nueva al comienzo, como en el caso de Carcano. En el nivel inmediatamente inferior, en la macroforma de cada número, también aparece una sección nueva al comienzo: los primeros dieciséis compases del segundo número no contienen correspondencias con el concierto de Vivaldi. Esta obra se aparta parcialmente del núcleo de regularidades porque en ese mismo nivel aparecen secciones nuevas en otros momentos que no son ni el comienzo ni el final. Estas son interpolaciones puntuales y claramente delimitadas entre secciones de la obra preexistente, que en II. "*Laudate Dominum de cælis*" ("Alabad al Señor desde el cielo") inserta secciones de barítono solista para interpretar el sexto versículo "*Statuit ea in saeculum et in saeculum saeculi praeceptum posuit et*

non praeteribit" ("él lo estableció por los siglos de los siglos y dictó una ley que no pasará") y el séptimo "*Laudate Dominum de terra dracones et omnes abyssi*" ("Alabad al señor, dragones y todos los abismos de la tierra"), además de una cadenza en la solista soprano antes de la última sección, en concordancia con las convenciones del género de la obra preexistente, que además utiliza material del *ritornello* (ver Tabla 3).

Motete	[instrumental]	Coro+orq		Solo S+ soli instr	Coro+orq		Solo Bar +soli instr.	Coro+ orq	Solo Bar +soli instr.	Coro+ orq	Coro+ orq	Solo S		Coro+ orq
Versículo	-	1	2	3	4	5	6	2	7	8	2	2		2
Concierto	[sc]	rit (completo)	solo	solo	rit (a)	tutti	[sc]	rit (a)	[sc]	tutti	[material de rit (a)]	solo (c/c adenza)	[sc]	rit (a)

Tabla 3 / Correspondencia formal entre II. *Allegro-Adagio* (de *Laudate Dominum* de Corrette) y I. *Allegro* (de *La primavera* de Vivaldi). Elaboración propia.

Las interpolaciones en la forma en el *Domine* de Monteverdi, como se puede ver en la Figura 15, consisten en momentos instrumentales en la segunda parte de cada sección macro, donde, como dije en el acápite anterior, los instrumentos abandonan el material preexistente para asimilarse más al nuevo.

4.3. C. Intertextualidad marcada y materiales preexistentes altamente reconocibles

Es especialmente notable que no parece ser un objetivo en estas obras ocultar el material preexistente. De las actitudes compositivas que menciona López-Cano, se puede leer en las obras una intencionalidad de "evocación de la obra original" (2007, 5) por encima de un simple uso debido al agotamiento de ideas.[20] Más allá de los motivos prácticos que pueden haber llevado a recurrir a este modo de componer, el trabajo con el material preexistente es deliberado y puesto en evidencia. En este caso hay una *forma marcada* (Authier-Revuz 1984) para referir a las obras preexistentes. Esta marcación no necesariamente reside en un paratexto[21] (lo cual constituye un desafío para hallar otras obras que trabajan con este tipo de intertextualidad), sino en el notable énfasis que los compositores hacen del material preexistente a través de recursos técnico-musicales, recuperando aspectos formales de las obras tomadas en préstamo y haciendo audible su materialidad en el mismo orden que en sus formulaciones anteriores, de manera que quien las conozca las pueda reconocer ante una primera escucha.

20. En paralelo con los resultados compartidos en este trabajo, se visibiliza además como línea de investigación la descripción del trabajo intertextual de las cantatas de J. S. Bach elaboradas a partir de conciertos para clave propios que López-Cano atribuye a "un recurso técnico para cumplir con las obligaciones de la música funcional" (2007, 4), y que las asocia con la actitud de ocultar la obra preexistente, lo cual no es el caso para los ejemplos de intertextualidad marcada analizados para este trabajo. Una primera exploración indica que, si bien las características de las obras de Bach difieren en su posibilidad de ubicación a diversas distancias del "núcleo de regularidades" descrito para los casos de Zipoli y Carcano, en obras como BWV 169 "*Gott soll allein mein Herze haben*", que toma en préstamo el *Concierto n° 2 en Mi mayor* BWV 1053, presenta divergencias centradas, por ejemplo, en la distribución del material preexistente en el nuevo medio sonoro.

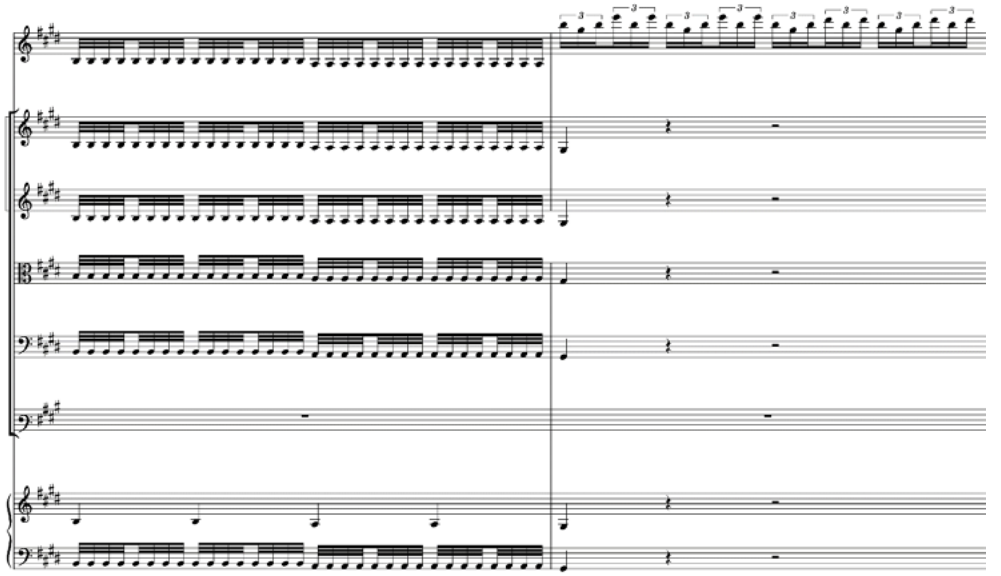
21. La única obra que encontré con una referencia paratextual a la obra preexistente es la de Corrette, que alude a la obra de Vivaldi en la tapa de su publicación.

La regularidad dada por el lugar que los invitatorios tienen al comienzo del rito para los tres *Domine ad adjuvandum* permite hipotetizar que las músicas preexistentes podrían jugar un rol que no se limitaría solo a agilizar la producción de músicas nuevas. En casos donde el contexto de recepción permitiera el reconocimiento de obras, este procedimiento generaría un potencial comienzo que llama a iniciar la celebración de la liturgia de las horas en un lugar común entre quienes las reconozcan, o quizá constituya un guiño a los sectores de la sociedad que posean el capital específico para reconocerlo.[22]

En lo que refiere a los aspectos musicales que permiten reconocer los materiales preexistentes, es central la importancia de lo dicho hasta el momento respecto de la correspondencia directa, con la excepción de interpolaciones eventuales, entre el orden en que se dan las secciones de la forma y la materialidad que se conserva en cada una de las obras preexistentes. En este punto yace buena parte de la especificidad de esta forma de intertextualidad musical, en particular al compararla con la misa parodia renacentista.

Entre los recursos puestos en juego que facilitan la identificación de estos materiales priman texturas que los ubican en planos jerarquizados; instrumentaciones que privilegian timbres y tesituras que los hacen especialmente audibles; duplicaciones frecuentes en la misma o varias octavas cuando la orquestación y el momento de la obra lo habilitan (como describí para los *Domine* tratados en el acápite 3). La obra de Corrette, que toma el *Concerto* para violín, mantiene durante toda su extensión el material preexistente para este instrumento en el registro original y respeta la distribución del mismo entre solos y *tutti*. Un pasaje especialmente llamativo se produce en el número II en donde, a partir del compás 88, el coro interpreta un material con gran presencia de notas repetidas en un registro medio-agudo, estructurado en intervenciones de uno a dos compases, al mismo tiempo que los instrumentos realizan fusas tremoladas que provienen de manera directa de la obra preexistente. Estas intervenciones se alternan con el material en tresillos agudos del violín solista de esta sección (que aparece, por ejemplo, en los compases 48, fin del 49 y comienzo del 50 en *La primavera*). Incluso el corrimiento métrico presente en esta sección, que cambia al acortar la duración del material tremolado en su alternancia con los tresillos del violín solista, se mantiene en la obra de Corrette (ver Figura 16).

22. Queda pendiente para futuros trabajos que consideren el contexto específico de cada obra.

La primavera, cc. 47-48

II. *Laudate Dominum*. cc. 90-92

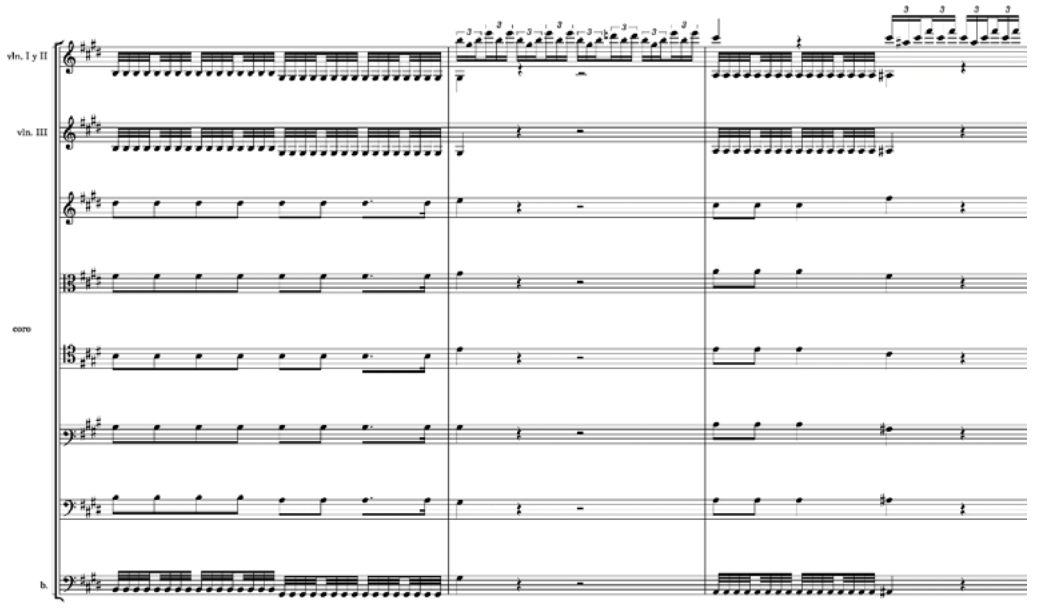
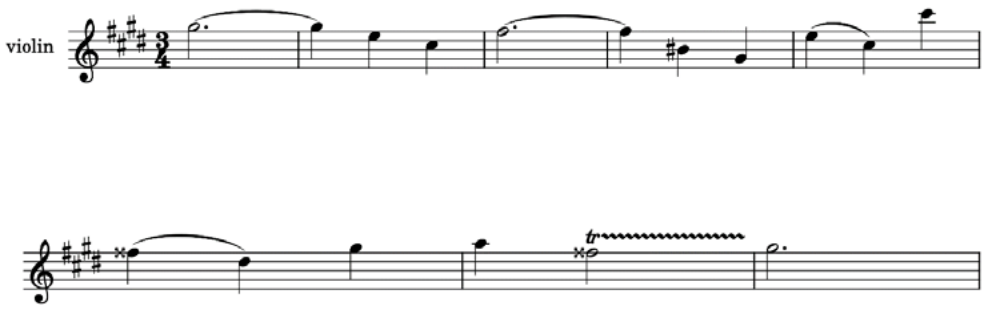



Figura 16 / Material de *La primavera* reconocible en los trémolos de las cuerdas y la melodía atresillada del violín solista junto a la música de composición nueva para el coro.

La excepción en esta obra al tratamiento de material preexistente con pocas modificaciones reside en el tercer número "*Montes et omnes colles ligna fructifera et omnes cedri*" (*Largo)*, si bien al comienzo el solista vocal (contraltista o *haute-contre*) realiza el material que en la obra preexistente tocaba el violín solista y lo presenta de manera casi textual. A partir del cuarto compás comienza a añadir variaciones ornamentales que, mientras mantienen la estructura subyacente, devienen en un tratamiento a la manera de una paráfrasis (ver Figura 17).

La primavera, cc. 47-54



III. *Montes et omnes*, cc. 11-18

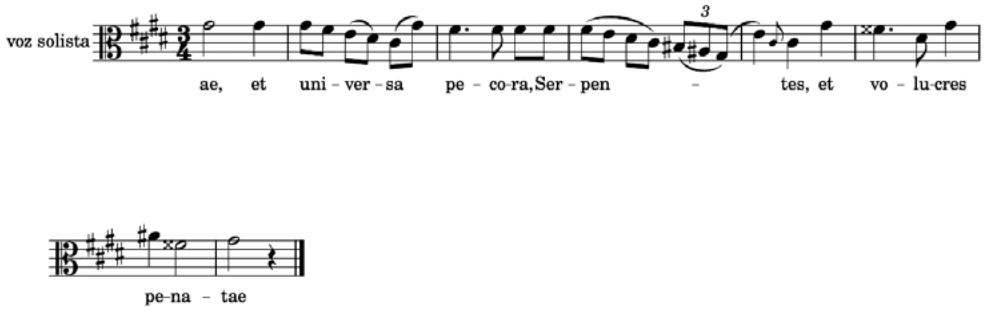



Figura 17 / Variación ornamental en III. de Corrette y material preexistente.

4.4. D. Material nuevo característico interpretado generalmente por las voces y que contrasta con el material preexistente

A pesar de este corrimiento del núcleo de regularidades que acabo de describir para el número III de la obra de Corrette, tanto el material apuntillado como el material que consiste en silencio de corchea-corchea-negra-silencio de negra presente en *La primavera* en cada compás del segundo movimiento, están intactos en la nueva obra. Esto, en otro nivel textural, acerca este número al núcleo de regularidades si además consideramos el material nuevo que realiza el coro. Este último ingresa en la segunda sección dividido en dos planos: por un lado, la soprano realiza una contramelodía que se extiende por diecisiete compases, de los cuales siete (24-35, 30-31 y 34-36) toman de manera textual el material del primer violín. Por otro lado, el tenor, el barítono y el bajo conforman un plano que responde en buena medida a la descripción que hice de los nuevos materiales para las voces en Carcano y el *Domine* de Chiquitos: es un plano que se desenvuelve principalmente de manera homorrítmica, con gran presencia de notas repetidas y un material que prioriza el énfasis en el texto por encima de un gran lirismo, como se ve claramente en los compases 25-29 (ver Figura 18). Este ejemplo es representativo del trabajo sobre este plano en la pieza y en los demás números para los planos que no trabajan con el material preexistente.

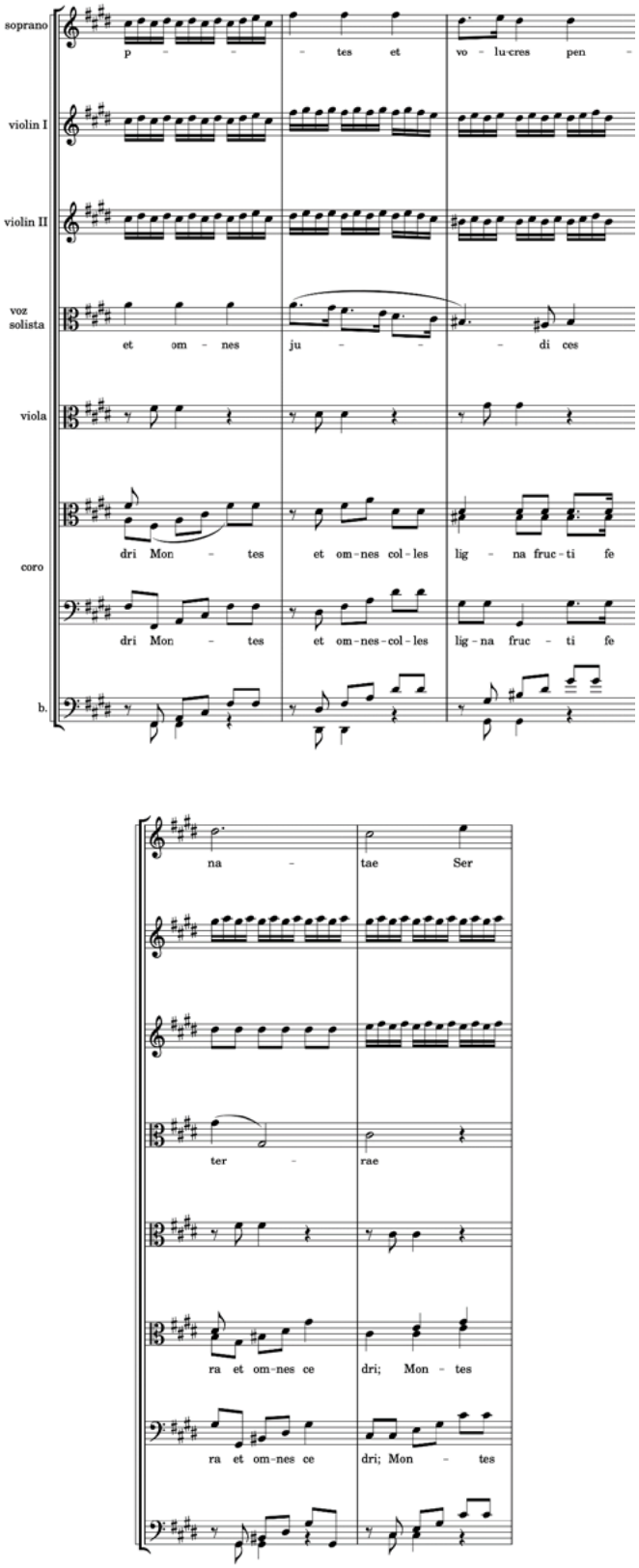
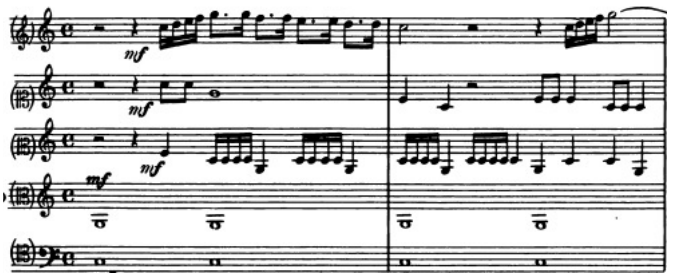



Figura 18 / Motete, III. cc. 25-29. Convivencia entre material preexistente y de composición nueva.

Si hay entre las obras que ingresan en este trabajo un tratamiento de todas las voces que responda a la descripción que hice para el plano de las voces graves en el párrafo anterior, esa es el *Domine* de Monteverdi: quizá su aspecto más característico, además de la posibilidad de reconocimiento que brinda el conocimiento previo de la Toccata, es la presentación de las voces con notas repetidas, con el texto enfatizado por la declamación silábica y la disposición compacta de los acordes. En buena parte el interés de esta materialidad nueva reside en el alto grado de contraste con la parte instrumental, que se maneja con otras lógicas completamente distintas: se perciben aquí cuatro planos diferentes, dos de ellos con entradas sucesivas en imitación. Esta imitación es para las secciones que toman material preexistente, ya que en las de composición nueva, interpoladas entre las tres preexistentes, los instrumentos toman de las voces la menor densidad cronométrica y la homorritmia (ver Figura 19).

Toccata, cc. 1-2

Domine, cc. 13-15

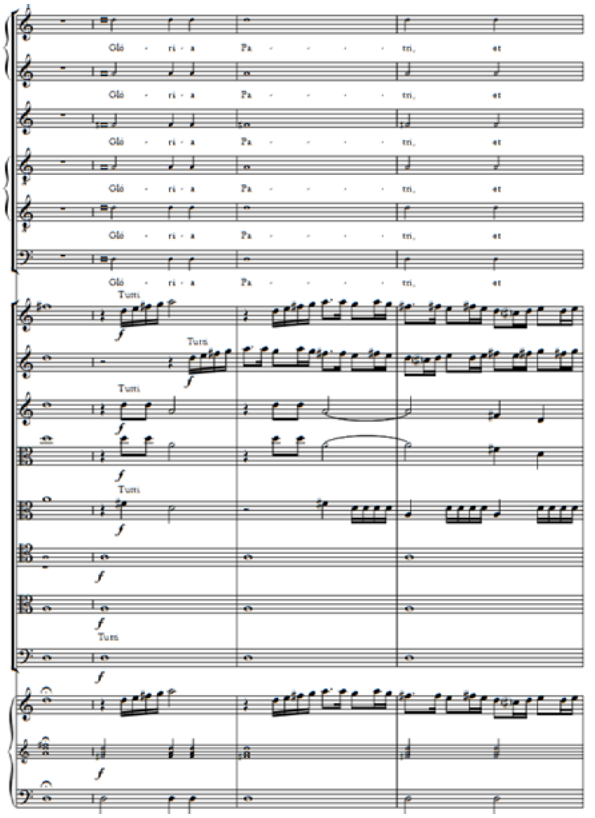



Figura 19 / Escritura para las voces que contrasta con el material preexistente en instrumentos del *Domine* de Monteverdi (primero cc. 1-3 de la Toccata y luego cc. 13-15 del *Domine*).

4.5. E. Trabajo en el marco de la tradición italiana

Como ya he mencionado, Carcano, compositor perteneciente a la tradición italiana, trabaja su *Domine* a partir de música preexistente que también conforma esta tradición: la *Sonatina* de Clementi, compositor italiano reconocido. En la misma línea, Monteverdi, connotado compositor de la península itálica, compone el *Domine* de sus *Vísperas* tomando un fragmento de su propia ópera, *L'Orfeo*. La obra de Corrette, en el marco de la tradición francesa, toma como obra preexistente el célebre concierto *La primavera* de Vivaldi, reconocido compositor de tradición italiana. El *Domine* del Archivo Musical de Chiquitos, con las pocas certezas que tenemos sobre su procedencia, se practica en plena misión jesuítica a partir de una obra de un compositor de la tradición italiana en este modo específico que guarda relación con la tradición italiana.[23]

En cuanto a la obra de Carcano, compuesta en Córdoba en el tercer cuarto del siglo XIX, hacer un uso marcado de la música italiana preexistente que toma a través de un procedimiento intertextual de larga data en esta tradición puede ser leído como una manera de apelar al gusto de la sociedad cordobesa de la época y como una estrategia para que la obra de este inmigrante sea reconocida como parte de la tradición italiana.

5. Rastreando un nombre para esta forma de intertextualidad

El núcleo de regularidades aquí estudiadas emerge de la descripción analítica del modo en que Carcano y el anónimo de Chiquitos trabajan con músicas preexistentes pero también contempla las prácticas que Monteverdi y Corrette llevaron a cabo en ese sentido.

Al comienzo de este texto me pregunté por nombres posibles para esta práctica. Según la bibliografía disponible, la caracterización resultante no se corresponde de manera directa con la especificidad de los procedimientos descritos comúnmente por la bibliografía (ver Tabla 1). Un arreglo o una versión son términos que se acercan a esta práctica en la medida que el cambio de medio sonoro y sus adaptaciones o modificaciones suponen aspectos en común con estos dos modos de trabajo, aunque ninguno de los dos términos es suficientemente explicativo para referir este modo de relación entre las músicas preexistentes y el material nuevo agregado. Cita y paráfrasis requerirían un grado de recontextualización o elaboración (respectivamente) de la música preexistente que las obras analizadas no presentan (a excepción del tratamiento de paráfrasis que recibe el material del violín solista en la voz solista del número III de la obra de Corrette, en convivencia con otros planos que sostienen la pertenencia al núcleo de regularidades). Un *contrafactum* implica que el material original contenga un texto o que el texto nuevo se agregue a una parte ya compuesta; estos casos no se ajustan a esas condiciones. Por otro lado, su uso decayó de manera marcada para las músicas del siglo XV en adelante.

23. En la época de composición del *Laudate Dominum* de Corrette está vigente la idea de "estilos" francés e italiano claramente diferenciados y asociados a escuelas nacionales que preceden a los Estados nación modernos que propone la bibliografía para las músicas barrocas en adelante (para nombrar una general: Hill 2008). Esto se verifica en el caso de Corrette en su producción escrita, como en el método para violín que publicó por primera vez en 1738, *L'école d'Orphée*, en el cual distingue entre gusto italiano y francés (Corrette 1738).

En esta ocasión solo me ocupé de los términos específicos que me inclino a utilizar para esta forma de intertextualidad musical. Habiendo ya notado la especificidad de la práctica, y a falta de un término que la nombre y la diferencie de otras formas más trabajadas hasta el momento por la historiografía musical, propongo entonces un término compuesto que armo a partir de dos perspectivas sobre la intertextualidad musical: parodia aditiva.

El término "parodia" para designar un modo de intertextualidad es utilizado por la musicología actual para referirse principalmente a procedimientos de especial pregnancia en el Renacimiento, como la misa parodia. La palabra "parodia" ha sido utilizada con distintos significados a lo largo de la historia. En 1611, Quitschreiber se refiere a un arreglo que se limita a agregar o quitar voces a una composición preexistente. A partir de, al menos, Johann Walther (carta de 1729 citada en Falck 1979, 6) se denomina así a lo que hoy entendemos por *contrafactum*: agregado o cambio de letra a una música preexistente. August W. Ambros introduce el sentido que se ha hecho mayoritario en la musicología: transformación integral de la música polifónica preexistente para producir otra de diferente función, idioma y/o carácter. Aplicado inicialmente a las misas parodia del siglo XVI, se extendió luego a otros géneros. La diferencia entre esta acepción y la pieza de Carcano es el alto grado de marcación de la música preexistente.

Para nombrar la especificidad de la forma particular de parodia que describí en este trabajo, traigo a manera de "subtipo" de parodia la idea de adición proveniente de uno de los tipos de transformación de López-Cano (2018, 136): "Las transformaciones acumulativas se originan cuando la nueva versión se suma a las anteriores sin negarlas, amplificando las posibilidades de manifestación de la misma obra".

En ambos *Domine* está en primer plano la música preexistente y en ese sentido no la niega, aunque es muy importante destacar que en el contexto litúrgico la *Sonatina* y la pieza para tecla de Zipoli están negadas en su función, al igual que la Tocatta y el Concierto, ingresando en su materialidad musical pero no en su condición de piezas instrumentales con sus características genéricas preexistentes.

La incorporación de textos litúrgicos prescriptos en el marco de las convenciones de la Iglesia católica apostólica romana, en estos casos los que corresponden al ordinario del oficio, diferencia el ingreso de estas músicas instrumentales en el rito de los usos paralitúrgicos de piezas instrumentales. Algunos ejemplos son las piezas utilizadas para ofertorios, momentos de la elevación después de la consagración y meditaciones tras la lectura de los textos del día en tiempos penitenciales.[24]

A diferencia, entonces, de las piezas instrumentales paralitúrgicas incorporadas con función accesoria a momentos del rito que constan de un menor grado de determinación, el ingreso de estas músicas se da en una estructura y función muy precisas, con un rol prescriptivo en el marco de la liturgia (ver Tabla 4).

24. Esta función habilitada a músicas para tecla se remonta a los tiempos de Frescobaldi (1583-1643) (Hill 2008).

Otras secciones habladas y/o cantadas según corresponda a la hora canónica		
Invitatorio	Canto Gregoriano	*Deus in adjutorium meum intende*
	[música de *Sonatina* de Clementi que ingresa como *Domine*] o [música de *Del príncipe* de Zipoli que ingresa como *Domine*]	
Otras secciones habladas y/o cantadas según corresponda a la hora canónica		

Tabla 4 / Lugar de la inclusión de las músicas preexistentes en el rito mediante su parodia aditiva en los *Domine*.

Por otro lado, en suma a lo ya argumentado, el modo en que los materiales nuevos se añaden al preexistente es aditivo, es decir, las músicas presentan íntegramente el material preexistente con la adición del de composición nueva. Así, el uso del término "aditiva" en complementariedad con "parodia" para designar este subtipo resulta adecuado en la medida que es descriptivo del modo en que se da el procedimiento.

Conclusiones

La condición llamativa del descubrimiento de la obra de Clementi como constitutiva de la de Carcano en el momento del hallazgo de este *Domine* motivó ponerlo en relación con las prácticas de intertextualidad musical de las que da cuenta el archivo que lo contiene y con las que se le asemejan en la forma desde otros contextos de producción, dispersos en tiempo y/o espacio según el caso.

El abordaje de la especificidad de esta forma de trabajo intertextual desde Glozman (2020) y siguiendo a Pérez-Oramas (2017) me permitió realizar un montaje analítico que operó como lupa para mirar obras cuyos contextos de producción están dispersos y, sin embargo, comparten aspectos materiales desde la forma de la relación que establecen con sus respectivas obras preexistentes. En esa relación es particularmente emergente el vínculo constitutivo que se establece con la tradición italiana, transparentado a través del montaje analítico.

De la descripción de estas obras emerge un núcleo de regularidades que está presente en distintas medidas en otros casos de préstamo musical y de cambio de función social-institucional similares con ciertas divergencias, donde la autoría no está puesta en juego tanto como la referencialidad a la obra y al modo de hacer audible el trabajo intertextual en la relación obra preexistente/obra que toma la primera en préstamo.

Como he desarrollado, el núcleo de regularidades contiene las siguientes líneas principales:

A. Modificaciones en el medio sonoro que habilitan un cambio de función de las músicas preexistentes: ingreso de piezas profanas instrumentales a las prácticas religiosas como piezas vocales-instrumentales a través de la inclusión de un texto sacro;

B. Pervivencia de la forma a nivel macro con materialidad reconocible en la mayor parte de su extensión, con excepciones puntuales de inserción de secciones que no constituyen la mayor parte de la extensión de la obra;

C. Intertextualidad marcada y materiales preexistentes altamente reconocibles;

D. Material nuevo característico interpretado generalmente por las voces, contrastante con el material preexistente;

E. Trabajo en el marco de la tradición italiana o en relación con esta.

En el rastreo de un término específico para nombrar esta forma de trabajo intertextual propuse "parodia aditiva" como categoría analítica basada en la técnica, que se vincula con las prácticas de parodia y transformación acumulativa descriptas por Falck (1979) y López-Cano (2018) respectivamente. Esta categoría apunta hacia constituir un subtipo combinatorio de ambas estrategias compositivas que dé cuenta de la especificidad de este modo particular de parodia. La vinculación con la tradición italiana se da en todos los casos abordados (como emerge en el punto E): todas las obras abordadas son parte de esta tradición o toman como punto de partida el préstamo de una obra italiana (*La primavera* de Vivaldi en la obra de Corrette y *Del príncipe* de Zipoli en el *Domine ad adjuvandum* de Chiquitos) a través de esta práctica particular de intertextualidad.

El *Domine ad adjuvandum* de Carcano aparecía como un primer paso evidente desde su inserción en la tradición por sus características materiales inmediatamente perceptibles y desde la proveniencia de su autor. Comprender esta obra además, como dije antes, en la intersección entre una cultura de uso habitual de músicas preexistentes y el uso religioso de músicas profanas, permite adecuar la comprensión de categorías vigentes en esta música, como "autor" y "obra", para el abordaje de esta música en sus propios términos según da cuenta el recorte aquí estudiado, en el particular contexto de los siglos XVIII y XIX en la provincia de Córdoba.

Bibliografía

Atlas, Alan W. 2002. *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal.

Authier-Revuz, Jacqueline. 1984. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages* 73: 98-111.

Bombi, Andrea. 2011. *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Boyd, Malcolm. "Arrangement". En *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

Burkholder, Peter. 1994. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowings as a Field". *Notes* 50 (3): 851-870.

_____. "Borrowing". En *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. 1997. "*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII". En *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, editado por M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, y C. Caballero Fernández-Rufete, 49-64. Valladolid: Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas".

Carredano, Consuelo y Victoria Eli. 2010. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. 6*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cook, Nicholas. 1994. A *Guide to Musical Analysis*. Nueva York: Oxford University Press.

Corrette, Michel. 1738. *L'École d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*. París: Chez l'auteur, Mme. Boivin, Le Clerc.

Dahlhaus, Carl. 2014. *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Falck, Robert. 1979. "Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification". *The Musical Quarterly* 65 (1): 1-21.

Falck, Robert y Martin Picker. "Contrafactum". En *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

Giron Sheridan, Luciana. 2018. "Hacia una representación de la figura de Inocente Cárcano como compositor". Ponencia presentada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, La Plata, Argentina, 23 de agosto.

_____. 2021. "Inocente Cárcano, un compositor multifacético del pasado musical cordobés". *Nuevo Mundo* 3 (8): 51-62.

Glozman, Mara. 2020. "La construcción de archivos discursivos. Entre la teoría del discurso y las prácticas del montaje". *Revista Luthor* 44: 1-12.

Hatten, Robert S. 1994. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales". *Criterios* 32: 211-19.

Hill, John Walter. 2008. *La música barroca*. Madrid: Akal.

Illari, Bernardo. 2011. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música latinoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

López-Cano, Rubén. 2007. "Música e intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104: 30-36.

_____. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

Moyano López, Rafael. 1941. *La cultura musical cordobesa*. Ciudad de Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Pedrotti, Clarisa. 2013. "La música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Córdoba.

Pérez-Oramas, Luis. 2017. "Parangolé-Botticelli: pensamiento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval". *Ars* 15 (30): 233-254. https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138471.

Poriss, Hilary. 2001. "Making Their Way through the World: Italian One-Hit Wonders". *19th-Century Music* 24 (3): 197-224.

Real Academia Española. s. f. "Paráfrasis". *Diccionario de la Real Academia Española*.

Real Academia Española. s. f. "Trova". *Diccionario de la Real Academia Española*.

Reccitelli, Lucas. 2020. "Material compositivo". En *Glosario de términos usados frecuentemente de los Seminarios de la Música y Apreciación Musical: Romanticismo y Siglo XX*. https://artes.aulavirtual.unc.edu.ar/mod/glossary/view.php?id=21142.

Reese, Gustave. 2006. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Restiffo, Marisa G. 2020. "El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Córdoba.

_____. 2021. "Apuntes para el estudio del italianismo musical en Córdoba, siglo XIX". Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Musicología 2020/21, Córdoba, 9 al 13 de agosto.

Stevenson, Robert M. 1959. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, D.C.: Pan American Union.

Tilmouth, Michael y Richard Sherr. 2016. "Parody (i)". En *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

Waisman, Leonardo Julio. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Winemiller, John T. 1997. "Recontextualizing Handel's Borrowing". *The Journal of Musicology* 15 (4): 444-470.

Otro material consultado

Corrette, M. (1766). Edición de partitura de su obra *Laudate Dominum de cælis*. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525002272.

[Editor anónimo] (1798-1799). Edición de la partitura de la *Sonatina* Op. 36 n° 1 en Do mayor. Ed. Artaria. https://imslp.org/wiki/6_Piano_Sonatinas%2C_Op.36_(Clementi%2C_Muzio).

Grupo de Musicología Histórica: Catálogo provisorio de documentos musicales del Convento San Jorge (RA-Ccsj). https://opac.rism.info/index.php?id=4.

Grupo de Musicología Histórica Córdoba: Catálogo de la Colección Musical "Pablo Cabrera" de la FFyH-UNC (RA-Cff). https://opac.rism.info/index.php?id=4.

Grupo de Musicología Histórica: Inventario de documentos musicales del Convento San Jorge (RA-Ccsj) (no publicado). Reproducciones de los documentos que corresponden a las obras tratadas, base de datos del GMH.

Illari, Bernardo, Leonardo Waisman y Gerardo Huseby: "Catálogo del Archivo Musical de Chiquitos" (AMCh) (no publicado). Reproducciones de los documentos que corresponden a las obras tratadas, cortesía de Leonardo Waisman.

Legge, P. [s. f.]. Edición de partitura de C. Monteverdi: *Vespro della beata vergine*. https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Vespro_della_Beata_Vergine_(Claudio_Monteverdi).

Malipiero, G. F. (1923). Edición de partitura de C. Monteverdi: *L'Orfeo. Favola in musica*. Ed. J. & W. Chester.

_____. (1951). Edición de partitura de A. Vivaldi: *Concerto in Mi maggiore per violino, Archi ed Organo (o Cembalo) "La Primavera"*. Edizioni Ricordi.

Página web del Colegio de la Inmaculada: https://colegioinmaculada.com.ar/portal/colegio-de-la-inmaculada/.

R