

## Graciela Paraskevaïdis: La obra sinfónica de Eduardo Fabini \*

### Presentación

*Numerosos compositores fundacionales, pioneros de una música nueva en Latinoamérica, parecieran seguir a la espera de una musicología que rescate su voz, la inscriba en su circunstancia y la actualice en el espacio cultural que le es propio. Algunos de ellos encuentran un estudioso dispuesto a entregar su esfuerzo, generosamente, a esa empresa. A veces, quien acepta el desafío es otro compositor, bien situado para comprender tanto la intimidad del proceso creador como la dificultosa circulación social de los hechos artísticos marginales con respecto al consumo planificado.*

*Este es el caso de Graciela Paraskevaïdis, quien valoriza aquí el significativo aporte de Eduardo Fabini (Solís, 1882 - Montevideo, 1950), a cuya obra orquestal dedica un trabajo analítico minucioso, sensible a la realidad de su objeto y a las conexiones que el mismo establece con la problemática musical, histórica y estética de su tiempo.*

*Solamente a partir de contribuciones entusiastas y rigurosas como la que se concreta en este volumen será posible la escritura de una historia documentada, abarcadora, comprensiva de la música en América Latina.*

Dr. Omar Corrado  
Universidad Nacional del Litoral  
Santa Fe, Argentina

### Agradecimientos

A la Universidad de la República, por el régimen de dedicación total que hizo posible la realización de este trabajo entre enero de 1988 y julio de 1990.

A la Casa de la Cultura de Minas y al Departamento de Cultura y Turismo de la Intendencia Municipal de Lavalleja, por el apoyo brindado para el trabajo en el Archivo Fabini, durante el período señalado.

Al Archivo Musical de la OSSODRE.

A Fernando Condon.

---

*a mi padre, en la memoria*

### I. Introducción

Félix Fabini, que así era el nombre del compositor según su partida de nacimiento, fue siempre Eduardo Fabini. Así se le llamaba, así se le conocía y así firmaba sus obras. Para la historia de la música del Uruguay, Fabini representa el primer creador en dar a esta música un perfil propio, tanto en el contexto nacional como en el latinoamericano.

Es el mayor en edad de una notable y muy diversa generación de compositores, a la que pertenecen Silvestre Revueltas (1899-1940) de México, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) y Acario Cotapos

(1889-1969) de Chile, y Juan Carlos Paz (1897-1972) de Argentina, compositores que confluyen y coinciden en las décadas de 1920 y 1930 en una actividad creadora que transforma el pensamiento musical de América Latina en el ámbito de la así llamada música culta (1).

También pertenecen a esta generación Heitor Villa-Lobos (1887-1950) (2) de Brasil y Carlos Chávez (1899-1978) de México, quienes en esas mismas décadas también hacen oír su voz, reemplazando luego su impulso renovador por la ambición de sustentar poder musical y político, seducido Villa-Lobos por el "inconsciente colectivo" del folclore encarnado según él por Johann Sebastian Bach, y atraído Chávez por el llamado telúrico en forma de sinfonía neoclásica.

En el Uruguay es Alfonso Broqua (1876-1946), con quien Fabini se encuentra en Europa al despuntar el siglo XX, la personalidad musical que, conceptualmente, más se relaciona con la primera época creadora de éste, mientras que Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) lo acompaña irregularmente en las décadas sucesivas.

Fabini - como sus verdaderos compañeros de ruta del resto del continente, a los que probablemente sólo conoció en forma parcial en cuanto a las obras, y poco o nada en persona, como para poder establecer un diálogo enriquecedor -, no se deja seducir ni por imágenes folclóricas pintorescas y superficiales, ni por juegos populistas y demagógicos. Su música se nutre esencialmente del campo uruguayo - en particular del de su lugar natal -, a veces con ciertos rasgos ingenuos, pero siempre con real y profunda honestidad. Así lo testimonian sus cuatro *Tristes*, sus canciones y sus obras sinfónicas.

Escribe Héctor Tosar en su ensayo sobre Fabini:

*Decir de él que es un 'folclorista' o un 'nacionalista', no es adelantar nada en absoluto sobre el carácter de su música; ésta posee, por cierto, un marcado acento regional, 'criollo', pero lejos de ser una reconstrucción más o menos estilizada de nuestras melodías y ritmos más característicos, resume más bien en forma general, y por medios difíciles de precisar, los rasgos predominantes de nuestra tierra y los sentimientos que ella despierta en sus habitantes (3).*

Ya Lauro Ayestarán había señalado que

*el folclore es un simple punto de partida o una excitación inicial para el creador. El folclore en sí no es artístico ni antiartístico, no es pobre ni rico; es un coeficiente sociológico - aunque no sea sociología solamente -, es una cifra, una clave de la colectividad (4).*

En ese nutrirse del folclore, Fabini se coloca en el cuarto y último estadio del esquema ayestaraniano, aquél del así llamado "folclore imaginario", de la profunda elaboración y de la recreación artística:

*surge entonces un universo inédito que viene a sustituir ya agotadas estructuras [a través de las cuales] América alcanza a decir su intransferible mensaje (5).*

## II. Campo

Nacido en Solís (Departamento de Lavalleja) el 18 de mayo de 1882, Fabini se alimenta de esa naturaleza natal, con sus sierras, sus pájaros, sus arroyos, sus árboles, sus colores, sus campos, su paisaje humano, geográfico y musical. Esa naturaleza está siempre presente en su obra, asumiendo diversas vías de símbolo, de evocación, de descripción, de gesto expresivo: melancólico, humorístico, tierno, dramático, delicado, intenso.

La guitarra y el acordeón son los primeros instrumentos que el compositor, niño aún, hará sonar. Santiago, su hermano mayor, que tocaba el violín, es su primer guía en los estudios musicales. En enero de 1890, la familia Fabini se traslada a Montevideo, donde Eduardo toma clases de violín, presentándose públicamente como violinista en 1897. El 6 de octubre de 1900 emprende su primer viaje a Europa, ingresando a la clase de violín de César Thomson en el Real Conservatorio de Bruselas, clase de la que también es alumno el chileno-uruguayo Florencio Mora (1882-1975), quien, a partir de ese momento, pasa a ser uno de los grandes amigos del compositor.

Dice Fabini en 1928:

*Marché a Europa a estudiar violín, y ya me llevaba 'mis tesoros': unos 'Tristes' armonizados que se me ocurrían la octava maravilla [...]. Allá lejos, tan lejos, aquellas músicas criollas que son algo de la esencia nuestra, vertían en mi espíritu toda la sensación de mis sierras, mis campos, mis arroyos, mis cosas tan queridas, y con su amor llegaba un deseo grande de decirlas, de cantarlas en notas, en acordes, que aunque no fueran magistrales como lo merecen, fueran bien nuestros [...]. En Bruselas recordaba todo aquello y lo ampliaba (6).*

El 5 de julio de 1903 Fabini egresa con el primer premio y medalla de oro (primer americano que recibe esas distinciones allí) y vuelve al Uruguay junto con César Thomson, actuando con éste en el Teatro Solís el 19 de noviembre del mismo año. En 1905 está de nuevo en Bruselas, esta vez para realizar estudios de armonía, contrapunto y composición con Auguste de Boeck. En 1907 regresa al Uruguay, co-funda en Montevideo - con Avelino Baños y Vicente Pablo - el Conservatorio Musical del Uruguay, y en 1909 se radica en la Fuente Salus, una opción decisiva para su música (7).

*De regreso ya en mi tierra, durante los años 1903 y 1904, todo eso iba tomando incremento hasta que surgieron Flores del monte y Flores del campo. Pero yo seguía soñando; sentía bullir en mí 'algo' un poco más grande. Y entre los años 11, 12 y 13, en la Fuente Salus y en Solís, ese 'algo' tuvo al fin vida: fue mi poema [...]. Era la síntesis de todo mi sentir, de todo un anhelo. Cuando lo terminé y lo analicé, se me ocurrió que no era del todo detestable. Colmaba mi deseo de hacerle a mi patria algo de mi patria misma, y por eso lo llamé Campo (8).*

**Campo** es la primera obra sinfónica de Fabini. Dedicada a *mi querido maestro César Thomson*, esta obra tuvo doce años de gestación - de 1910 a 1922 -, el lapso más prolongado que el compositor destinara a una misma composición. Es que en ese tiempo se gestó no sólo ésta su primera obra sinfónica, sino que se definió y se consolidó toda una convicción musical, todo un lenguaje personal, toda una opción estética.

Así como **Mburucuyá** podría considerarse el punto más elaborado de los elementos básicos del universo fabiniano en lo melódico-armónico-estructural y en lo tímbrico-expresivo,

**Campo** podría considerarse como la presentación oficial de los mismos, como la primera puesta en materia - muy refinada -, donde lo criollo marca decididamente el concepto de identidad musical. Y más que la música escuchada en Bruselas, es la música de su tierra la que tiene la palabra. Es simbólico que esta obra fuera la primera música uruguaya que el flamante SODRE hiciera escuchar en su primera transmisión en vivo (1930).

Hay varios elementos que se reconocerán y reencontrarán en obras siguientes:

1. la preocupación por el color tímbrico,
2. la relativa brevedad de las estructuras, con un máximo de información contenida en ellas,
3. la gran variedad de motivos y giros melódicos alusivos y evocativos de lo criollo,
4. las fluctuaciones de *tempo*, los cambios rítmicos y métricos, las respiraciones, los calderones,
5. la articulación en bloques de mayor o menor duración, de diversa actividad rítmica, melódica, armónica, tonal y tímbrica, de mayor o menor inserción de motivos y giros ya aparecidos (metamorfosados, transpuestos, idénticos), que define un criterio sin desarrollos, no discursivo, en donde la repetición inmediata de un compás o dos, o su repetición posterior - en otro contexto expresivo - aseguran una permanente sorpresa en el transcurso.

Es elocuente el siguiente testimonio de Fabini referido a su trabajo compositivo en el campo:

*No sé si la necesidad me ha obligado a ello, pero el caso es que durante mis siete años en campaña, trabajé siempre de noche. Separado un tanto de todos, probaba en el silencio de la noche, las armonías en mi armonio y en mi piano y la naturaleza me daba el tono (9).*

## II. 1 Las referencias a lo criollo

Anota Carlos Vega:

*Ninguna canción sudamericana tuvo jamás la originalidad, la belleza, la difusión y la aceptación del Triste. Apareció en el Perú a fines del siglo XVIII animando un verdadero movimiento ciudadano de 'Lied' por estímulos de índole romántica anteriores al romanticismo europeo y americano, y a poco de andar, toda Sudamérica cantó el Triste. [...] He aquí un gran movimiento de 'Lied' americano que duró un siglo e interesó a todas las clases sociales de casi toda esta parte de nuestro continente. Se revela ahora por estudios combinados de musicología, historia y folclore. Como en otros casos, debemos anotar esta vez que la historia oficial lo ignora por completo.*

Y en el capítulo siguiente:

*De modo general, y en busca de una filiación sin precisiones, podemos decir que el Estilo o Décima pertenece a la familia del Triste (10).*

Fabini acude repetidas veces al Triste o Estilo, puro o insertado en contextos mayores, como uno de los símbolos más característicos del campo criollo. Véase a continuación el Triste de **Campo** (11), que se oye hacia la mitad de la obra (compases 120-134).

Ejemplo 1

*Pura "Inexpañal"  
"Lirito" en "Camiso"*

*V. Sánchez*

Su constitución fraseológica, que responde a una de las variadas estructuras de esta especie - que casi siempre se canta sobre la base de la décima o espinela -, es la siguiente:

Frases:

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 = Tema (12 compases)

9 / 10 / 11 / 12 = Cielito o Kimba (8 compases)

Las frases 3 y 4 son iguales a las frases 1 y 2. Las frases 7 y 8 son iguales a las frases 5 y 6. Las frases 11 y 12 son iguales a las frases 9 y 10.

Ejemplo 1.1

: el mismo fragmento en su articulación fraseológica (sólo melodía)

Cada frase musical equivale exactamente a verso poético octosílabo, sólo que, en este caso, se prescinde del eventual texto, y Fabini - por razones de expresividad - corta el final (compás 15 de la partitura reproducida), excluyendo la tercera negra y todo el compás 16, y modificando el esquema rítmico del primer compás del Cielito (compás 13).

Ejemplo 2

Y tampoco hay un retorno al Tema, al quedar la música detenida antes del final del Cielito (compás 132 de la partitura original).

Es notorio el parentesco de los giros melódicos, de la articulación, de la interválica y del gesto expresivo de Tristes y Estilos tradicionales recogidos por Vega en la Argentina y por Ayestarán en el Uruguay, con las alusiones que Fabini recrea en sus obras, como si fueran citas imaginarias.

El Triste de **Campo** actúa como punto de referencia para toda la obra, y recorre y roza otros procesos cadenciales criollos, sugeridos o directos, pero sin maquillaje, siempre fugaces, evitando el lugar común y lo obvio. Veamos algunos ejemplos:

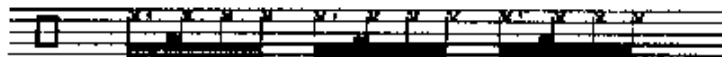
1. El "pie de milonga" (compás 21):

Ejemplo 3

superpuesto a uno "habanero" (mismo compás)

### Ejemplo 4

1.



2. La melodía inicial con sus característicos intervalos ascendentes y descendentes, que comparamos con los motivos y su transformación temática en los compases 1-9.

3. La fórmula (compases 7-9 y 16-18):

### Ejemplo 5



que comparamos con el Triste y el comienzo de la obra (12)

4. Los breves compases de un inusitado y sorprendente Pericón (compases 216-231), con una aceleración de intensidad y velocidad, que logra un instante dramático en un contexto que no lo es, y que se diluye tan rápidamente como apareció, yuxtapuesto a un pasaje de *tutti* en amplio gesto sonoro.

5. La melodía del clarinete (compás 135) - fresca y rítmica en su evocación - como desembocadura del Triste, y que reaparecerá más adelante (compás 235).

### Ejemplo 6

6.



que comparamos con la mezcla de elementos rítmicos y melódicos ya utilizados en otro contexto.

**Campo** está permeado de melancolía y serenidad, con picos expresivos que emergen y se zambullen rápidamente, dentro de un gesto que es básicamente contemplativo e interior, con chispazos de alegre desenfado (como la melodía del Ejemplo 6) o de pasajera ominosidad (como el Pericón). El Triste parece estar siempre presente, antes y después de su presencia claramente audible ya señalada, sobre todo a través de inflexiones melódicas y gestuales de anticipación o resonancia del mismo.

**Campo**, la **Isla de los ceibos** y la **Melga sinfónica** albergan con marcado énfasis el aire criollo en el contexto sinfónico.

## II. 2 Bloques estructurales

bloques	compases	campos tonales preponderantes
I	1 - 68	La Mayor / la menor / re menor / Do Mayor / La b Mayor / Re b Mayor / fa menor / re menor / La b Mayor / Fa Mayor / Re b Mayor / Fa Mayor / La b Mayor / Fa Mayor
II	69 - 119	La Mayor / la menor / La b Mayor / Re b Mayor /

		Sol b Mayor / Fa Mayor / La b Mayor / Sol Mayor / Sol b Mayor / Re b Mayor / Sol Mayor
III	120 - 134 (Triste)	Sol Mayor
IV	135 - 160	Sol Mayor / Re Mayor / Re b Mayor / Do # Mayor / Fa Mayor / La b Mayor
V	161 - 206	Mi Mayor / sol menor / do # menor / Do Mayor / Sol Mayor / Mi Mayor / mi menor / si menor / la menor / mi menor / re menor / Fa Mayor / Re b Mayor / La b Mayor /
VI	207 - 215	La Mayor / la menor
VII	216 - 231 (Pericón)	La b Mayor / La Mayor / Si b Mayor / Do b Mayor / Do Mayor / Re b Mayor / Sol b Mayor
VIII	232 - 251	Sol b Mayor / Re Mayor / Sol b Mayor / re menor / Fa Mayor / Do Mayor
IX	252 - 281	la menor / Do Mayor / Sol Mayor / Re Mayor / do menor / Re b Mayor / La Mayor
X	282 - 302	La Mayor / sol menor / La Mayor / sol menor

En cuanto a los campos tonales, el tratamiento fabiniano - aquí y en las obras siguientes - es muy flexible y no rigidiza el ámbito tonal, que tampoco es muy ortodoxo. Bajo campo tonal debe entenderse una lectura amplia en relación con la percepción expresiva, sin pensar en procesos modulatorios tradicionales. El espectro de tonalidades es muy grande y de trayectoria poco previsible. La ausencia de una armadura de clave en **Campo** (las cuatro obras sinfónicas siguientes la tienen, pero la modifican también constantemente) es una realidad, y no sólo se refiere a un la menor o a un Do Mayor.

### II. 3 Cambios rítmicos, métricos, calderones, respiraciones

compás	tipo	indicación	calderón	respiración
1	C	Lento		
2			*	
7	3x4			
9			*	
10	C			
11			*	
16	3x4			
18			*	**
19	C	Più mosso		
21		Meno mosso		
24	3x4			
25	C			
27			*	**
28	3x4			
30		Allarg.		
32		A tempo (negra 76)		
68			*	
69		Poco più mosso e agitato (negra 88)		
79	C	Lento		
80	3x4			
83	C			
84	2x4			
85	C			



87	2x4	Poco rit.	
88	3x4	Tempo agitato (negra 88)	
93	C	Meno assai (negra 56)	
94	3x4	Larghetto	
97	C		
101	2x4	Rit.	
102	C	A tempo	
105		Meno	
106		A tempo	
108		Meno	
109	3x4	(Più mosso)	
111		Accell.	
113		Poco meno	
117		Accell.	
118		Rit.	**
119	2x4	(negra 66)	*
120		A piacere senza rigore di tempo	
121	3x4		
122	2x4		
124	3x4		
125	2x4		
127	3x4		
129	2x4		
130	3x4		
132	2x4		
133	3x4		*
134	2x4		*
135	C	(negra 69)	
138	2x4		
139	C		
142	2x4		
150		Mosso	
151	3x4		
152	2x4		
153	3x4		
155		Accell.	
161	3x8	Presto (negra 108)	
171		Rit.	
173	C	Lento (negra 56)	
176	3x8	Presto (negra c/punt 108)	
180		Rit.	
181			**
182	C	Lento (negra 56)	
185	3x8	Presto	
189		Poco rit.	
191	3x4	Adagio (negra 52)	
194		Affrett. poco	
197	C	(negra 84)	
201	2x4	Rit.	
202	C	Lento	
207		1° Tempo	
208			*
213	3x4		
214		Rit.	

215			*
216	3x8	Allegretto Mosso (corchea c/punt 138)	
220		Affrett. poco a poco	
230		Ritard.	
232	3x4	Lento (negra 66)	
234	C		
236	2x4		
237	C		
238	3x4		
242	C		
243	2x4		
244	C		
245	3x4		
246		Pesante	
251			*
252	3x8	Presto (negra c/punt 132)	
280		Rit.	
282	C	Largo Pomposo (negra 56)	
284			*
285	2x8		
286	3x4	Rit.	**
287	3x8	Prestissimo (negra c/punt 168)	
297		Rit.	
299		Pesante	
301		Largo (negra 44)	
302			*

## II. 4 Motivos

Los más relevantes en sus apariciones son:  
(compases 1-2, 10-11, 207-208, 282, con variantes; y observar también la correspondencia entre los compases 1-9 y 10-18)-

### Ejemplo 7.1

7.1

(compases 3 -6, 12-15, 209-211)

### Ejemplo 7.2

7.2

(compases 7-9, 16-18, 115-116, 213-215)

### Ejemplo 7.3

7.3

flauta I

flauta II  
clarinetes

(compases 21-22, 80-81, 108)

### Ejemplo 7.4

7.4

violines II

contrabajos

(compases 28-32; comparar con el final del Triste)

### Ejemplo 7.5

7.5

"tutti"

(compases 36-38 y variantes esparcidas)

### Ejemplo 7.6

7.6

flautas

(compases 44-45, 57-58, 66-68, variantes en 114-115, 235, 248-251, 283, 301-302)

### Ejemplo 7.7

7.7

flauta

violines

(compases 48-49):

### Ejemplo 7.8

7.8

clarinete

(compases 56-58)

**Ejemplo 7.9**

7.9

clarinetes

(compases 62-63, 97-98, 100 -104, 106-107, 197-198, 202-204, 213- 215)

**Ejemplo 7.10**

7.10

flauta

(compases 69-70, variante de 1-2, con el intervalo de quinta invertido)

**Ejemplo 7.11**

7.11

violines

(compases 143-149)

**Ejemplo 7.12**

7.12

clarinete sib

(compases 150-154)

**Ejemplo 7.13**

7.13

trombon/tuba  
vchelos/cbajos

(compases 167-172, 176-181, 185-190)

**Ejemplo 7.14**

7.14

flautas

(Pericón, compases 216-231)

**Ejemplo 7.15**

7.15

violines I  
violines II  
violas

(compases 232-234; variante del Pericón)

**Ejemplo 7.16**

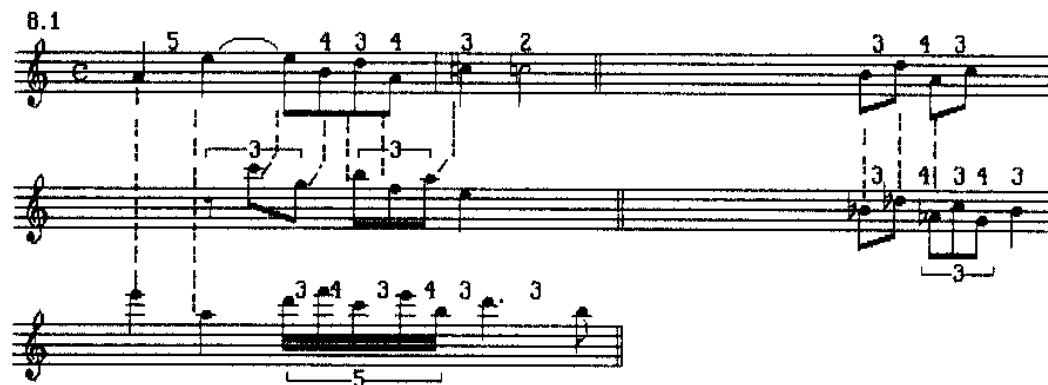
7.16

piston

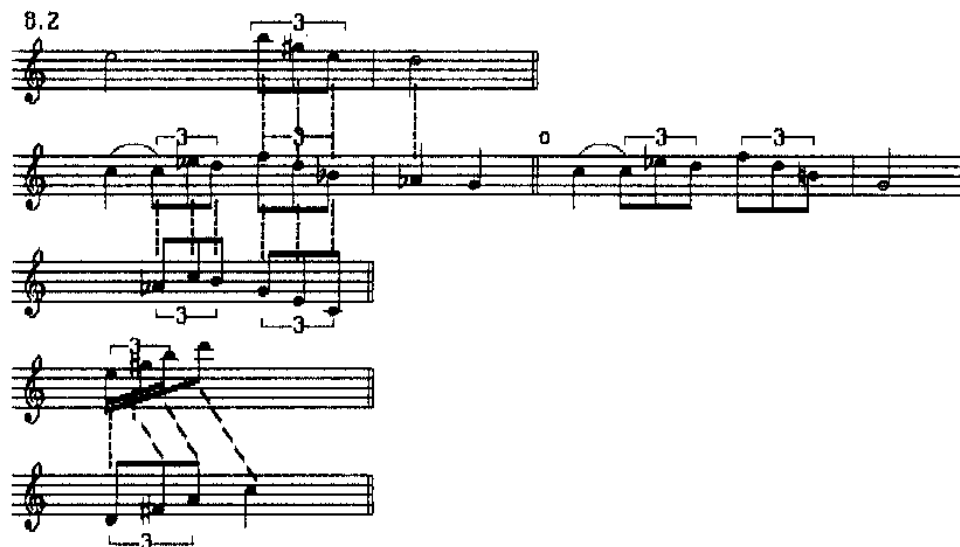


Es importante y significativo observar también las transformaciones motivicas en **Campo**:

**Ejemplo 8.1**



**Ejemplo 8.2**



**III. Isla de los ceibos**

En 1922 - año del estreno de **Campo** dirigido por Vladimir Shavitch, un ruso que será el gran difusor de las obras sinfónicas de Fabini -, éste compone el **Himno del Partido Colorado** (13).

En 1923, nuestro músico lleva a cabo una gira por el interior del Uruguay con el andariego guitarrista y compositor paraguayo Agustín Pío Barrios Mangoré, y **Campo** se estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires dirigido por Richard Strauss.

La segunda obra sinfónica de Fabini - **la Isla de los ceibos** - es completada, según fecha escrita en el borrador original, el 2 de julio de 1926, y estrenada por Shavitch en el Teatro Solís el 14 de setiembre del mismo año.

**La isla de los ceibos** o **Isla de los ceibos** (el artículo parece haber sido incorporado posteriormente a la impresión de la partitura) está dedicada a Shavitch, y dice ser - según el compositor - una obertura (en una partitura fotocopiada de la edición original y perteneciente al archivo del SODRE - ¿la manejada por Baldi? ¿la corregida por Fabini? -, la palabra "obertura" está tachada y sustituida por "poema", denominación usada por el compositor para **Campo**).

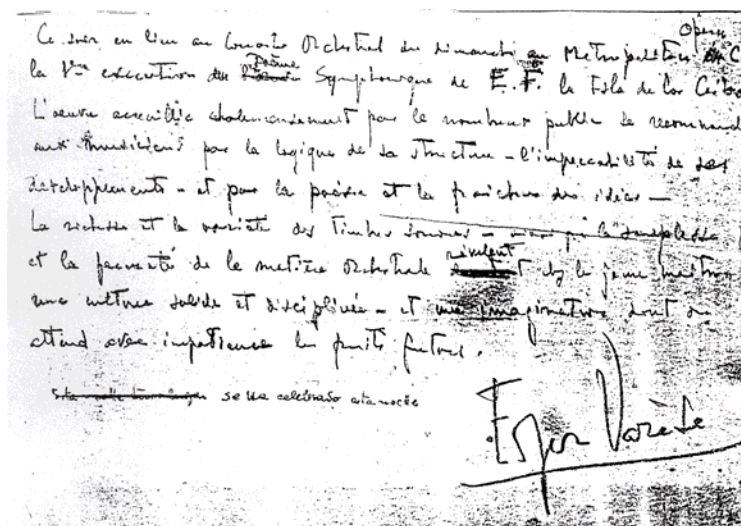
Mediante un decreto del 4 de febrero de 1927 firmado por el Presidente José Serrato, Fabini es designado Agregado Cultural y Artístico de la embajada del Uruguay en Wáshington, un reconocimiento oficial a sus méritos musicales, subrayados por el otorgamiento - en ese mismo año de 1927 - del Premio Nacional de Música por **La isla de los ceibos**.

En los Estados Unidos Fabini cosecha grandes éxitos con **Campo** y **La isla de los ceibos**. Ambas obras son grabadas en discos de 78 rpm bajo la dirección del incondicional Shavitch (probablemente con la Orquesta de Syracuse, estado de Nueva York y no la Filarmónica de esta ciudad como se ha afirmado), siendo las primeras obras de un compositor americano en ser llevadas al surco. Las grabaciones se realizaron el entre el 21 y el 23 de noviembre de 1927 y estuvieron a cargo de la Victor Talking Machine (luego RCA Victor) para su sello Victrola.

Ha madurado aquí la siembra de ese primer "campo" sonoro y esta isla - donde el color y el timbre de los ceibos está potenciado por el riquísimo canto de los pájaros - se presenta con plena seducción.

Resulta admirable el espontáneo y elogioso comentario que Edgar Varèse (14) dedica a esta música luego de su estreno en la ciudad de Nueva York, el 19 de febrero de 1928, a cargo de la Orquesta del MET. Dice Varèse:

*Esta noche tuvo lugar en el concierto sinfónico de los domingos en la Metropolitan Opera la primera audición del Poema Sinfónico de Eduardo Fabini la Isla de los Ceibos. La obra, recibida entusiastamente por el numeroso público, se impone a los músicos por la lógica de su estructura, la impecabilidad de sus desarrollos y por la poesía y la frescura de las ideas. La riqueza y la variedad de los timbres sonoros, así como la flexibilidad y la firmeza de la materia orquestal, revelan en el joven maestro una cultura sólida y disciplinada, y una imaginación de la que se espera con impaciencia los frutos futuros (15).*



La natural timidez y la proverbial modestia de Fabini se evidencian en la parquedad de sus comentarios acerca de las ovaciones recibidas durante sus conciertos estadounidenses:

*Mis poemas [fueron] aplaudidos, sí, quizás bastante por la amabilidad de aquellas gentes o por la sensación de un motivo de música para ellos nuevo [...]. Una*

*orquesta formidable en su disciplina, en el tecnicismo y alma de sus componentes [...]. Quedé profundamente emocionado. [...] Pero mi mayor satisfacción era la de haber llevado hasta una nación grande algo descriptivo de la belleza del campo de mi patria y del alma de su poblador (16).*

### III. 1 Presencia de Debussy

En **La isla de los ceibos** y también en **Mburucuyá** hay afinidades debussianas - veladas o francas - en lo que atañe a la estructura, a la tímbrica, a ciertos giros melódicos, a ese arrancar y detenerse dentro de la obra, a su aspirar y espirar (calderones y suspensos), a ese siempre renovado transitar por símbolos (de la poesía, en Debussy; de la evocación del campo, en Fabini).

Estas asociaciones sobre todo con **La mer** definen el único modelo que Fabini consideró válido: el Debussy de la ruptura con el lenguaje decimonónico. Por ejemplo:

1. Planos superpuestos de acontecimientos diferentes e independientes que se van sumando, tal como sucede en el comienzo de **La isla de los ceibos**:

- un plano de cuerdas como apoyo,
- el *glissando* del arpa (en la partitura editada: piano y celesta) con carácter estructural y tímbrico, a manera de mancha sonora escurridiza y siempre ascendente,
- los oboes y los clarinetes en terceras,

#### Ejemplo 9.1

3.1  
oboes

+ clarinetes

(compases 5-10)

- giro típico: violines II y corno, contra un plano de "pájaro", otro de oboes, corno inglés, clarinetes y fagotes, y apoyo del resto de la cuerda y metales,

#### Ejemplo 9.2

9.2  
corno  
violin II

(compás 168)

confrontándose con referencias a **La mer**:

#### Ejemplo 10.1

10.1  
oboe

(compases 6-9 del primer movimiento)

### Ejemplo 10.2

10.2  
oboe

(compás 59 del primer movimiento, y luego repeticiones)

### Ejemplo 10.3

10.3  
violines

(compás 84 del primer movimiento)

### Ejemplo 10.4

10.4  
violonchelos

(compases 171-174 del segundo movimiento)

Las referencias a Debussy hay que entenderlas por la triple vía del espíritu de época, de la formación francesa de Fabini, y de la admiración que esa música pudo haber despertado en él. Es especialmente en lo estructural y en lo tímbrico donde Fabini está cercano a **La mer** (tratamiento diferenciado de grupos y planos, subdivisión de la cuerda y su modificación tímbrica, acumulación de timbres brillantes con trompetas o pistones, o nasalizados como corno inglés u oboe, además del recurso estructural de lo reiterativo).

## III. 2 Las referencias a lo criollo

Están presentes y vigentes, más sugeridas y menos directas que en **Campo**, más elaboradas y menos esperables, más simbólicas, menos definibles.

El recorrido por las inflexiones - tal como se presentan por primera vez o en variantes sucesivas melódicas y tímbricas (dos flautas, o flautín y flauta, o dos clarinetes, y sus alternancias) - lo demuestra y marca la presencia casi constante del pájaro en la isla (o bosque) de ceibos, pudiendo ser entendidas como símbolos sonoros del campo criollo.

### Ejemplo 11.1

11.1  
flauta

(compases 12-13)

### Ejemplo 11.2

11.2  
flauta

(compases 15-18)



### Ejemplo 11.3

11.3  
flauta

(compases 22-23)

### III. 3 Bloques estructurales

bloques	compases	observaciones
I	1-105 (subdividido en: 1-24 / 25-29 / 30-48 / 49-80 / 81-105)	partiendo de 1-24, es como si hubiera reiterados comienzos a los que se les van agregando elementos (acumulación y yuxtaposición)
II	106-137 (subdividido en: 106-128 / 129-137)	elementos nuevos y reiteración de los del bloque I
III	138-164 (subdividido en: 138-154 / 155-164)	elementos de I y II y referencia al comienzo
IV	165-172	comparar compás 81 y ss
V	173-197	alternancia de elementos
VI	198-215 (subdividido en : 198-203 / 204-206 / 207-212 / 213-215)	elemento nuevo en la cuerda (secundario), el resto, ya presentado
VII	216 - 267 (subdividido en: 216-241 / 242-251 / 252-259 / 260-267)	mezcla de elementos conocidos

### III. 4 Cambios rítmicos, métricos, calderones, respiraciones

compás	tipo	indicación	calderón	respiración
1	3x8			
19			*	**
24			*	**
25		Meno		
29			*	**
48			*	**
62		Poco rit.		
63		A tempo		
78		Rit., pesante		
79		A tempo		
80		Poco rit.		
81		Poco meno		
106		Lento		
116		Rit.		

117		A tempo	
119	4x8		
120	3x8		
125	4x8		
127	3x8		
129		Allegro	
137		Rit.	**
138		Lento	
149	4x8		
150	3x8		
154	4x8		
155	3x8	Allegro	
165		Lento	
169		Rall.	
172			**
173		Più lento	
179		Poco rit.	
180		A tempo	
187			**
194		Rit.	**
195		A tempo	
197			*
198	4x8		
203		Rit.	*
204	3x8	Molto lento	
206			**
207	4x8	Allegretto	
212			*
213	3x8	Molto lento	
216		Allegretto	
236	4x8		
237	3x8		
241	4x8		
242	3x8	Allegro	
251		Rit.	
252		A tempo	
260		Lento	
261		Affrett.	
262		A tempo	
263		Affrett.	
264		A tempo	

### III. 5 Motivos

Además de los ya mencionados, se agregan:

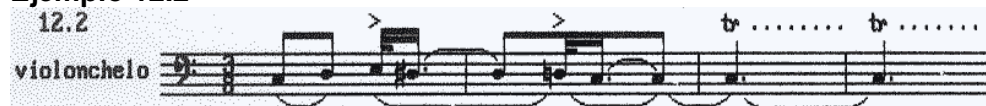
#### Ejemplo 12.1

12.1  
oboe  
piston



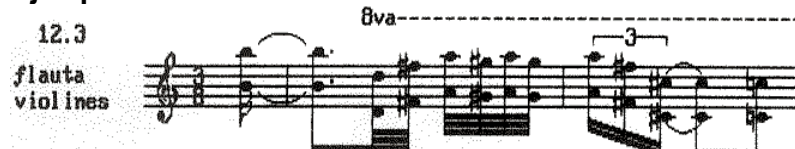
(compases 77-80)

### Ejemplo 12.2



(compases 81-84)

### Ejemplo 12.3



(compases 110-112)

### Ejemplo 12.4



(compases 138-143)

### Ejemplo 12.5



(compases 184-187)

Fabini regresa al Uruguay en marzo de 1928. Sus obras han recibido honores no sólo en diversas ciudades de los Estados Unidos, sino que los recibirán también en varias ciudades europeas. **La isla de los ceibos** y **Campo** son interpretadas por la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) de Buenos Aires bajo la dirección del director austríaco Clemens Krauss los días 23 y 25 de agosto de ese año en sendos conciertos de gala en el Teatro Solís (Salgado, 2003:357).

Además de sus repetidas ejecuciones en concierto, **La isla de los ceibos** se presentó el 11 de febrero de 1944 en una versión coreográfica de Vania Psota (integrante del Original Ballet Russe dirigido por De Basil) en el Teatro de Verano del Parque Rodó, repitiéndose en temporadas posteriores y también en el exterior.

En 1929 se estrena en Montevideo la **Fantasia para violín y orquesta**, y Fabini se instala en casa propia en Solís, además de conservar su apartamento en Montevideo. El compositor y director de orquesta argentino Juan José Castro le escribe el 6 de marzo desde Buenos Aires que

*siendo parte importante de nuestro programa la difusión de la obra de compositores no sólo argentinos sino sudamericanos - con lo que creemos cumplir un imperativo de solidaridad artística que se hace cada vez más indispensable ante la incomprensión oficial (subrayado de Castro) que nos deja librados a nuestra propia suerte - [...] es que tengo el placer de dirigirle estas líneas y solicitarle quiera darnos la oportunidad de incluir alguna de sus producciones [...]. Usted sabe con qué gusto y con qué interés yo dirigiría algunas páginas del artista y del amigo que he podido apreciar en el breve tiempo que tuvimos ocasión de estar juntos (17).*

También en 1929, Fabini emprende su tercer y último viaje a Europa, como delegado oficial del Uruguay ante la Exposición Internacional de Sevilla, permaneciendo un mes en España, recorriendo diversas ciudades y pasando luego por París, donde se reencuentra con Alfonso Broqua.

#### IV. Melga sinfónica

Esta obra se estrena en 1931 por la flamante Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE) (18) dirigida por Lamberto Baldi. Luego, es dirigida por Erich Kleiber, también con la OSSODRE, el 16 de octubre de 1932 y el 6 de julio de 1944.

Ostentando vínculos intrínsecos con las dos obras sinfónicas precedentes, la **Melga** presenta un trabajo más intenso de planos y de franjas sonoras, engarzando los elementos cadenciales criollos y los "aires" que se emparentan con los de **Campo** y **La isla de los ceibos**, y donde nuevamente la presencia del pájaro centraliza la evocación campestre.

Se observan también inflexiones melódicas de largo aliento a cargo de los violines, que cantan sobre una franja de metales, que van formando capas - a veces rítmicas - a las que se superponen otros acontecimientos, y otros gestos melódicos, menos concisos tal vez que los usados por Fabini anteriormente, pero lúdicos y emparentados en la tímbrica.

Por último, son evidentes las referencias a una relación interválico-melódica con las obras anteriores, también generando planos principales e independientes, y dando lugar a un gran dinamismo general.

Lagarmilla señala que Fabini

*no vacila en incluir el ritmo desnudo del telégrafo Morse. La idea original (algunas veces puesta en práctica) es la de confiar este efecto a un altavoz comandado por un auténtico manipulador telegráfico (19).*

Según el código Morse, la palabra Uruguay se representa de la siguiente manera:

· · · - · · · - · · · - - - - · · · - · · · - - - - · · · -  
 U R U G U A Y

Efectivamente, encontramos en los compases 32-35, la traslación exacta, en cornos y pistones:

#### Ejemplo 13

13.  
 pistones

U - - R - - U - - G - - U - - A - - Y - -

cornos

The image shows a musical score for two instruments: pistones (top staff) and cornos (bottom staff). The score is for measures 13-16. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, representing the Morse code for 'URUGUAY'. The bottom staff shows a corresponding melodic line for the horns. The word 'URUGUAY' is written in large letters between the staves, with dashed lines indicating the timing of the notes.

Luego, en los compases 43-46, en los timbales, y en los compases 58-60, sólo en los pistones:

**Ejemplo 14**

14.  
pistones

U - - - R - - - U - - - G - - - - U - - - A - - - - Y - - -

Y finalmente, una última aparición variada en los compases 159-160:

**Ejemplo 15**

15.  
pistones  
violines

De esta manera, Fabini alude no sólo al telégrafo en sí (que podría haberse oído con claridad en las noches camperas), sino también a la señal de apertura y cierre de las transmisiones radiales del SODRE (en ese momento operando bajo CWOA), que utilizaba justamente la palabra Uruguay en la clave de Morse.

Con motivo del estreno de la **Melga sinfónica** en 1931, se incluyó en el programa una paráfrasis literaria - anónima - de dicha obra, para mejor orientación del auditor:

*Llama melga nuestra gente de campaña a la parte de tierra roturada por el arado y destinada a los campos de siembra. Son melgas esos trazados de surcos paralelos que el hombre de labor abre a la simiente y que ponen luego en el paisaje manchas características, regularmente limitadas, de tonos diversos, según sea la semilla en ellos depositada. No es pues el campo sino un trozo especial, una franja, un retazo del verde lienzo de nuestras llanuras y cuchillas dedicado a la labranza. [...]*  
*Melga sinfónica no tiene programa, carece de base literaria. Es nada*

*más que eso, sencillamente: un trozo del terruño, y a la sugestión del paisaje nativo, a la evocación de la naturaleza, del medio agreste como en Campo, en Patria vieja, en La isla de los ceibos, magnífica.*

Todas estas obras deberán luchar por imponer, a cada momento, su discurso musical - el natural y propio de todas ellas -, frente a las repetidas, incansables y a veces no muy necesarias alusiones a planes literarios o contenidos poéticos. Es difícil desatarse de las ligaduras decimonónicas del poema sinfónico de extracción literaria, aunque ya nadie se acuerde o preste atención a aquella historia literaria de origen. Si bien la música tiene pleno derecho a ser descriptiva y evocativa (la de Fabini sin duda lo es), ¿por qué no concederle el derecho a carecer de argumento narrativo? Es claro que en el caso de Fabini, la música surgió independientemente de cualquier plan argumental previo. Y es válido escucharla así, sin cerrar la posibilidad de una interpretación que pase eventualmente por una anécdota verbalizada.

**IV. 1 Bloques estructurales**

bloques	compases	observaciones
I	1-21 (subdividido en: 1-11 / 12-21)	repeticiones de a dos compases.
II	22-65 (subdividido en: 22-39 / 40-57 / 58-65)	las subdivisiones responden a subbloques integrados entre sí por algún elemento en común.
III	66-84	

IV	85-110 (subdividido en: 85-98 / 99-110)
V	111-126
VI	127-145
VII	146-173
VIII	174-200 (subdividido en: 174-185 / 186-200)
IX	201-259 (subdividido en: 201-224 / 225-259)

#### IV. 2 Cambios rítmicos, métricos. calderones, respiraciones

compás	tipo	indicación	calderón	respiración
1	2x4	Andantino (negra 88)		
9		Meno		
10		Poco rit.		
11			*	
12		Tempo		
20		Poco rit.		
22		Allegro (negra 120)		
30		Meno, poco rit.		
31		Rit.		
32		Allegretto mosso (negra 92)		
40	3x4	Lento (negra 58)		
42		Allarg.		
43		Rit.		
44		Più lento (negra 44)		
58		Mosso (negra 92)		
63		Rit.		
66		Allegro		
70		Meno		
73		Affrett.		
74		Tempo		
76		Affrett.		
77		Tempo		
79		Affrett.		
80	2x4	Allegro		
82	3x4	Meno		
84		Poco rit.		
85	2x4	Allegro moderato (negra 104)		
98		Poco rit.		
99		Poco meno		
101		Allegro		
103		Lento (negra 69)		
105	3x4			
106		Mosso (negra 92)		
108	2x4			

110	3x4	Allarg.
111		Lento (negra 63)
127		Allegro mod. (negra 104)
131		Meno
137		Mosso
138		Meno
139		Mosso
140		Meno
141		Pesante
142	2x4	Mosso
146	3x4	Allegro
147		Lento
148		Allegro
164	2x4	
169	3x4	
170	2x4	
173	3x4	
174	2x4	Allegro non molto
184		Allarg.
186	3x4	Lento
201	2x4	Allegro moderato (negra 104)
215	3x4	
216	2x4	
217	3x4	
220	2x4	
225	3x4	Meno
230		Poco rit.
231		Tempo
233		Pesante
236		Lento
255		Rall.

### IV. 3 Motivos

Entre ellos se destaca netamente éste:

#### Ejemplo 16.1

16.1

violines

(compases 43-49, 50-58)

que se identifica - también por su extensión e intensidad expresiva - como motivo referencial de la **Melga**.

El recorrido motivico evidencia una intencionalidad en el sentido de establecer relaciones inter-obra, a partir de la estructuración melódico-interválica de algunos diseños, si bien éstos puedan hallarse alterados y variados en lo rítmico, en lo tonal y en su función expresiva, además de en su velocidad e intensidad.

Otros ejemplos elocuentes:

1. comparar el motivo 16.2 de la **Melga** (compases 1, 2 y 4) con el motivo de apertura de **Campo**:

#### Ejemplo 16.2

cuya estructuración melódico-interválica es característica en Fabini y proviene del aire criollo general que se respira en estas obras, sobre un juego intercambiable de cuartas descendentes y terceras ascendentes. Por otra parte, la tercera mayor final de **Campo** tendría su correspondencia en la tercera mayor inicial de la **Melga**, pero no así el semitono descendente final del motivo de **Campo**, y tampoco la quinta ascendente inicial típica de éste.

2. comparar parte del motivo 16.1 de la **Melga** con el motivo 7.10 de **Campo**.

#### Ejemplo 16.4

Se observa una relación interválica de segundas y terceras: sonido inicial largo, luego tercera (menor en **Campo**, mayor en la **Melga**) ascendente, segunda menor descendente, tercera menor ascendente, tercera menor descendente (**Campo**) contra segunda mayor descendente (**Melga**), tercera mayor descendente (**Campo**) contra tercera menor descendente (**Melga**), dos segundas (mayor y menor en **Campo**) contra tercera menor ascendente (**Melga**).

3. comparar también las alusiones y referencias a pájaros de **La isla de los ceibos** con la **Melga**, con **Campo** y con **Mburucuyá**.

El aire criollo está también en el arpeggio inicial del mismo motivo central de la **Melga**, en diversos juegos ascendentes y descendentes, lentos o rápidos, y en el arpa - con o sin celesta -, en el xilófono, en los arcos, en flautines y flautas, en pistones, según los casos y las circunstancias expresivas. Y está en **Campo**, en **La isla de los ceibos** y en **Mburucuyá**.

La naturaleza está presente en la **Melga** - como lo estará en la próxima obra **Mburucuyá** - sobre todo a través de la evocación de los pájaros, desde el comienzo mismo y en diversas variantes instrumentales (flautín, flauta, oboe, clarinete, cornos, pistones), actuando a menudo con la superposición rítmica y tímbrica a la que Fabini es tan afecto.



Por último, hay un aspecto motivico a mencionar que es el de las células rítmicas - en general derivadas de la traslación del código Morse a la que ya se hizo referencia -, entretejidas en lo melódico y lo tímbrico.

### Ejemplo 16.5



(compás 1)

### Ejemplo 16.6



(compases 43-46; timbal)

### Ejemplo 16.7



(compases 129-130; pistones)

Otros motivos:

cuyo final podríamos comparar con las frases 2, 4, 6 y 8 del Triste de **Campo**):

### Ejemplo 16.8



(compases 82-85)

### Ejemplo 16.9



(compases 236-243)

en cuya parte final se encuentra nuevamente el juego ya señalado de cuartas y terceras común con el motivo de **Campo**)

En este momento (1931-1932), Fabini es designado asesor musical del SODRE (cargo que mantendrá hasta su muerte), y subdirector del Conservatorio Nacional de Música (cargo que tendrá poca vigencia).

En 1933 es invitado por Clemens Krauss como miembro del jurado del Concurso Internacional de Música de la Ópera de Viena. El 11 de noviembre de 1933, actúa por última vez como violinista, y estrena **Mburucuyá**.

## V. Mburucuyá

**Mburucuyá** - vocablo guaraní que designa una hermosa flor regional de fuerte colorido - fue compuesta entre 1932 y 1933 (20) y pensada originariamente como partitura para un balé homónimo en un acto y tres cuadros, sobre argumento del poeta nativista Fernán Silva Valdés (Uruguay, 1887-1975). La obra sinfónica existe autónomamente del contenido anecdótico. Su estreno tuvo lugar en un concierto dirigido por Lamberto Baldi al frente de la OSSODRE el 15 de abril de 1933. Luego, el mismo Baldi la dirigió en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1936, y Erich Kleiber lo hizo con la OSSODRE en 1941. La primera versión danzada tuvo lugar en 1954, en el Estudio Auditorio del Sodre, cuatro años después de la muerte del compositor.

Como ya lo hiciera en obras anteriores, Fabini descarta en **Mburucuyá** los procedimientos habituales de desarrollo temático del sinfonismo europeo del siglo XIX (modelo aún vigente en esa época en América Latina), en favor de una estructuración que se basa en la yuxtaposición - sin fisuras y sin solución de continuidad - de bloques texturales (o secciones) de trama y duración diferenciadas, que se interpenetran y se suceden, tomando a menudo elementos ya presentados pero generando nuevas combinaciones. Las numerosas ideas melódicas, armónicas y rítmicas aparecen durante más de la mitad de la obra, quebrando toda discursividad previsible. La referencia aquí es otra vez Debussy.

Salvo Revueltas y Roldán y el Villa-Lobos de algunos de los **Choros**, pocos más van tan lejos por la misma época en la audacia del planteo estructural, alejado en esta obra del aire criollo, y sustituido genéricamente por una naturaleza "ambiental" y "atmosférica" de evocación indigenista algo ingenua, expresada a través de los ritmos de un membranófono, resabio evidente de la historia de base.

### V. 1 Bloques estructurales

bloques	compases	campos tonales
I	1-33 (subdividido en: 1-23 / 24-33)	Re Mayor / Sol Mayor
II	32-42 (subdividido en: 34-39 / 40-42)	La b Mayor / fa menor
III	43-68 (subdividido en: 43-48 / 49-68)	Re Mayor / La Mayor / Re Mayor
IV	69-89 (subdividido en: 69-76 / 77-89; alter- nancia de compases: 77-79-81-83-85 con 78-80-82-84; además: 86-87 = 88-89).	La b Mayor
V	90 -123 (subdividido en: 90-101 / 102-103)	Re Mayor / Sol Mayor / Fa Mayor / la menor
VI	124 -137 (subdividido en: 124-128 / 129-137)	Do Mayor / sol # menor / Mi Mayor / do # menor
VII	138-149	sol # menor / Si Mayor / Mi Mayor
VIII	150-154	si menor / mi menor
IX	155-170	Re Mayor / fa menor / Do Mayor
X	171-190 (subdividido en: 171-178 / 179-190 (comparar 102-125, casi idénticos a 135-170; y 129-137, similares a 179-187)	La b Mayor / fa menor

XI 191-216 (subdividido en: La b Mayor / Re Mayor  
191-193 / 194-199 / 200-  
216 (éstos, muy similares  
a 1-33, especie de síntesis  
evocativa del inicio)

## V. 2 Campos tonales

La obra establece un doble campo: por un lado, se evidencia un eje de polaridad entre Re Mayor y La bemol Mayor (generando en sus extremos no sólo el intervalo de quinta disminuida, sino también la distancia máxima del así llamado círculo de quintas del sistema temperado). Por otro lado, establece un campo politonal entendido no sólo como superposición, sino como yuxtaposición de Re Mayor (bloques I, III, V, IX y XI) y La bemol Mayor (bloques II, IV, X y XI), alrededor de otras tonalidades que se adicionan: fa menor (bloques II, IX y X), Sol Mayor (bloques I y V), La Mayor (bloque III), Do Mayor (bloques VI y IX), sol menor (bloques VI y VII), Mi Mayor (bloques VI y VII), Si Mayor (bloques VII y VIII). Re Mayor predomina en los bloques I, III, V y XI, y La bemol Mayor en los bloques II, IV, X y también XI. El resto de las tonalidades se acumula en la segunda mitad de la obra (bloques VI, VII, VIII y IX). Los campos tonales y politonales no sufren un tratamiento obvio o previsible; más bien hay - también en este plano - una voluntad expresiva de timbres y atmósferas, tal como se registra en la propia instrumentación. Es probable que Fabini pensara en la tonalidad considerándola "color tonal". El resultado no es "tonal" desde el punto de vista tradicional, dada la ausencia de los procedimientos y enlaces habituales.

## V. 3 Instrumentación

La partitura incluye todos los instrumentos que Fabini ha utilizado ya en las obras sinfónicas precedentes, con el agregado - según la partitura editada - de un "tambor negro" (que se ejecuta habitualmente con tambor militar o tambor sin bordona), sobreentendiéndose que este instrumento - por el papel que desempeña - refleja el espíritu de algún membranófono indígena impreciso. Tampoco sabemos a qué aludía Fabini con "tambor negro". Es probable que sea la referencia a algún instrumento que supone fácilmente conseguible en una orquesta sinfónica cualquiera, o - tal vez, especulo - a un tamboril de la tradición afromontevideana.

La instrumentación actúa como elemento estructurador importante y múltiple, a veces bordeando - como ya se expresara - un tratamiento de sugerencias atmosféricas y campestres (comienzo y final de la obra, en particular), que se remite al epígrafe de **Mburucuyá**:

*... y al amanecer, el bosque con sus distintas voces: grillos, sapitos, pájaros ...*

Los instrumentos de arco presentan - mucho más que en las obras restantes - variadas formas de producir o modificar su sonido habitual, enmascarando hábilmente a sus productores: sordina, *pizzicato* - a menudo de quintas al aire -, armónicos, *divisi*, *glissandi*, registros muy agudos (como las segundas mayores sol-la de los violines en el inicio de la obra). Se evidencia una gran preocupación en la elaboración y composición del sonido resultante.

La orquesta plena se utiliza sin duplicaciones rutinarias y en franjas sonoras de las que emergen líneas solísticas apoyando las diversas y casi siempre fugaces presencias melódicas.

## V. 4 Motivos

Son sesenta y tres en total los elementos melódicos con sus variantes, presentados a lo largo de esta obra relativamente breve, la mayor cantidad de motivos registrada en el grupo de obras sinfónicas.

Priman intervalos simultáneos de segunda y tercera (mayor y menor), cuarta y quinta (justa), y acordes mayoritariamente perfectos - a veces sin tercera - en estado fundamental, obteniendo así un paralelismo de quintas (otro nexo con Debussy).

Melódicamente, hay una tendencia hacia un tratamiento pentafónico, reconocible como típico en su ingenuidad en otras obras latinoamericanas de la época, pero sin alardes retóricos ni trascendentes, y sin empañar un animado recorrido de ideas breves que aparecen renovadamente hasta bien avanzada la obra, ya sea en su presentación original o en variantes caleidoscópicas que atraen por su manejo y sorprenden por su refinamiento.

He aquí algunos de ellos:

### Ejemplo 17.1

17.1

violines I

(compases 1-12, 214-216)

### Ejemplo 17.2

17.2

violines II

(compases 1-12, llevando esta interesante indicación: *oltre il ponticello, senza rigore di tempo* para estas quintas al aire que ya estaban en el comienzo de la **Melga**, y que a partir del compás 12 pasan a *pizz. regolare*, y vuelven en los compases del final 207-216)

### Ejemplo 17.3

17.3

(compases 5-11 y en muchas variantes)

### Ejemplo 17.4

17.4

violas

(compases 7-11, como variantes de 17.3 que recorrerán toda la obra):

### Ejemplo 17.5

17.5

fagotes

(compases 12, 16, 18, 20, 124, 201, 203, 205)

### Ejemplo 17.6

17.6  
piccolo

(compases 13-14, 27, 29, 33-35, 69-76, 78, 80, 86-89, 94-101, 130, 132, 147-148, 171-178, 188-189, 191-193, 195, 197, 204-208, 213, 216, como variantes de 17.3 y 17.4)

### Ejemplo 17.7

17.7

(compases 15-16, alusión al pájaro y mezcla de variantes de los motivos anteriores)

### Ejemplo 17.8

17.8  
piccolo  
flauta

(compases 17-18, especie de *cluster* tímbrico, con superposiciones de 17.2, 17.3, 17.5 y 17.7, también muy presente en los arcos *pizz*)

### Ejemplo 17.9

17.9  
tambor negro

(desde compás 24, con permanente variación rítmica en lo sucesivo y apoyado en el diseño rítmico de chelos en *pizz*)

### Ejemplo 17.10

17.10  
cor. inglés  
clarinetes  
violines  
flauta  
violines  
flauta

(compases 24-25, y superpuesto a 17.9, variantes ascendentes del diseño semicorchea-corchea con punto, que recuerda los materiales de la *Isla* y su origen debussiano; se le reconoce nuevamente en compases 30-31 y 198-199)

### Ejemplo 17.11

17.11  
pizz.

(compases 27, 29-31, 78, 80, 82, 84, 180, 182, 184, 186, 188-190, 195, 197-199, generalmente con superposiciones de 17.3, 17.4 y 17.6)

### Ejemplo 17.12

17.12



(compases 34-36, 138-144, motivo que podría compararse al 12.2 de la *Isla*, con superposiciones variadas de 17.6, 17.7 y 17.9 y mucha presencia del trino):

### Ejemplo 17.13

17.13



(compases 49-52, 53-56, 102-117, 155-162 171-178; simultaneidad del 2x8 con el 3x8)

### Ejemplo 17.14

17.14



(compases 61-68, 163-170; repeticiones en la flauta)

## V. 5 Cambios rítmicos, métricos, calderones, respiraciones

compás	tipo	indicación	calderón	respiración
1	3x4	Lento (negra 50) (senza rigor di tempo)		
20		Poco più		
26	2x4			
27	3x4			
28	2x4			
29	3x4			
33		acc.		**
34	4x4	A tempo (negra 63)		
38	3x4			
39				**
40		Mosso (negra 80)		
42	2x4			
45		Meno		
47		A tempo		
49	2x8 / 3x8	Allegro (negra = negra c/punt 76)		
53	3x8			
69	2x8 / 3x8			
77	2x4	Lento (negra 60)		
78	3x4			
79	2x4			
80	3x4			
81	2x4			

82	3x4		
83	2x4		
84	3x4		
85	2x4	Poco rit.	
86	2x8 / 3x8	Allegro (negra = negra c/punt 76)	
102	3x8		
106	2x8 / 3x8		
110	3x8		
119	2x4 / 3x8		
122		Poco rit.	
123			**
124	3x4	Lento (negra 56)	
125	4x4		
127	3x4		
128	4x4		
129	2x4		
130	3x4		
131	2x4		
132	3x4		
133	2x4		
134	3x4		
135	2x4		
136	3x4	Affrett.	
137	2x4	Pesante	**
138	4x4	Lento	
145	2x4		
146	3x4		
147	2x4		
150	3x4		
152	2x4	Pesante	
153	3x4	A tempo	
154	2x4	Pesante	
155	3x8	Allegro (negra c/punt 76)	
162			**
171	2x8 / 3x8		
177		Rall.	
179	2x4	Lento ( negra 60)	
180	3x4		
181	2x4		
182	3x4		
183	2x4		
184	3x4		
185	2x4		
186	3x4		
187	2x4	Pesante rit.	
188	3x4	Mosso ( negra 84)	
190		Rit.	
191		I° Tempo	
193			**
194	2x4		
195	3x4		
196	2x4		
197	3x4		**
199			**
215			
216			*

Del cuadro comparativo se deducen algunas observaciones significativas:

1. La simultaneidad del 2x8 y del 3x8 (compases 49-69, 86-119, y 171-178) genera una natural polirritmia bien resuelta.
2. Un andar que se mantiene en una relación promedio, sin llegar a ser ni muy rápido ni muy lento (negra = 50 MM a negra = 84 MM). Cabe mencionar aquí - pero también en forma extensiva a las otras obras en este mismo aspecto - los estragos causados por algunos directores de orquesta en relación a los *tempi* de Fabini, que distorsionan la expresividad, violentándola por lo general a través de inopinadas aceleraciones o incomprensibles enlentecimientos.
3. Las reiteradas comas de respiración obedecen a una flexible expresividad y son completadas - en esta obra - por un único calderón final; tampoco han sido muy entendidas por los directores de orquesta.
4. Complementariamente, se observa que, a nivel de las tonalidades utilizadas, se da una alternancia regular entre dos sostenidos y cuatro bemoles, salvo los cinco sostenidos del compás 138, y fugaces aumentos o bajas en las alteraciones.

## VI. Mañana de Reyes

Esta obra no sería una suite de balé, como se dice a menudo, primero porque el argumento (que lo tiene) - según idea de Román Viñoly Barreto, quien ya había tenido a su cargo el plan danzante para **La isla de los ceibos** - viene cronológicamente después de terminada la partitura musical. Y, segundo, porque parece haber sido concebida como una obra sinfónica entera y no como una serie de piezas (suite) de diferente carácter, andamio y expresión.

Lagarmilla acota que

*el cancionero infantil, representado por tres o cuatro melodías anónimas adquiere tan asombrosa unidad temática, que parecería que aquéllas hubiesen sido creadas de una sola vez y por un solo hombre (21).*

Y en posterior oportunidad, se refiere nuevamente a **Mañana de Reyes** y a su material básico

*constituido [...] por [...] rondas acriolladas [...]. Sin embargo, el tema de apertura no pertenece al acervo popular: es pura invención del compositor, quien evoca aquí el canto de un pájaro cautivo al que solía incitar con su violín (22).*

Parecería también que Fabini tuvo intenciones de que **Mañana de Reyes** fuera una obra para ser cantada y bailada por niños, a quienes dedicó - hasta 1941 - originales y tiernos ejemplos de canciones.

El 6 de agosto de 1938 se hizo en el SODRE una versión con danza. Fue la última ejecución hasta 1982, en que se efectuó una nueva versión a partir de un borrador. La partitura final parece haberse extraviado (o se quemó en 1971). Sin embargo, se conserva en la Fonoteca del SODRE su grabación en discos de acetato.



## VI. 1 El cancionero infantil

El material básico con el que Fabini trabaja en **Mañana de Reyes** está tomado del cancionero infantil rioplatense. Ayestarán acota en el inventario de partituras del Archivo Fabini en Minas que en los borradores del compositor se mencionan **A la rueda rueda**, **San Severín del Monte** y **Hacen así**.

La lista utilizada definitivamente es la siguiente (23):

01. **Ambo Ató, matarile (Il Castello)**
02. **Mambrú se fue a la guerra**
03. **Tengo una muñeca**
04. **San Severín del Monte**
05. **La niña coja**
06. **La Farolera**
07. **Madrugué una mañana (Yo no soy buena moza)**
08. **Arrorró**
09. **La paloma blanca**
10. **Yo la quiero ver bailar**
11. **A la rueda rueda**
12. **Hacen así**
13. **Soldaditos**

¿Cómo ha utilizado Fabini estas "citas" musicales? Fundamentalmente aplicando el principio de variación en profundidad, de variación "integral": los intervalos, los ritmos, los contornos melódicos, los modos, el carácter, se ven afectados por diversas transformaciones del material original, a veces también enmascarado por su inserción fragmentaria. Es como si hubiera huellas sonoras con distintos grados de identificabilidad, produciendo un sorprendente cruzamiento perceptivo a través de nuestra memoria infantil y musical, con sus fórmulas melódicas y rítmicas, que aparecen y desaparecen casi inasibles (24).

### Ejemplo 18.1

18.1



(Il castello, versión italiana)

### Ejemplo 18.2

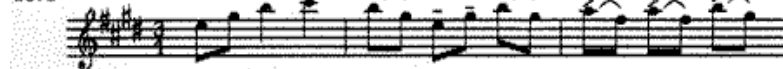
18.2



(Ambo ató, matarile, Uruguay. Ayestarán estudia los vínculos entre estas dos canciones)

### Ejemplo 18.3

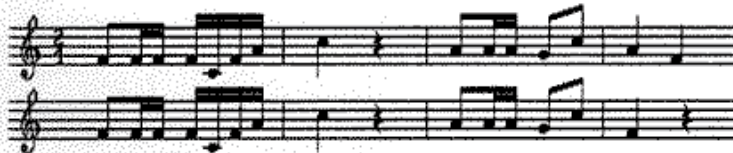
18.3



(comienzo de **Mañana de Reyes**, que reaparece en compases 59-61 del borrador. ¿Tal vez una transformación fabiniana de 18.1? No sería extraño que, a través de su madre, **El castillo** hubiera quedado en la memoria infantil del compositor)

### Ejemplo 18.4

18.4



(**Soldaditos**, compases 59, 91, 226, 381, 399-423)

### Ejemplo 18.5

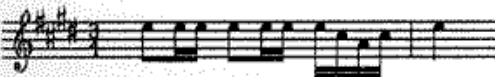
18.5



(primera transformación fabiniana del anterior)

### Ejemplo 18.6

18.6



(segunda variante fabiniana, a veces combinada con 18.5; compases 62, 72, 80, 125, 249, 409)

### Ejemplo 18.7

18.7



(**Mambrú se fue a la guerra**):

### Ejemplo 18.8

18.8



(variante fabiniana, compás 15)

### Ejemplo 18.9

18.9



(**Tengo una muñeca**)

### Ejemplo 18.8

18.18



(variante fabiniana; compás 23)

### Ejemplo 18.11

18.11

(San Severín del monte):

### Ejemplo 18.12

18.12

(variante fabiniana; compases 43, 54-, 68-, 421-)

### Ejemplo 16.13

18.13

(La niña coja):

### Ejemplo 16.14

18.14

(variante fabiniana; compás 52-)

### Ejemplo 18.15

18.15

(La farolera)

### Ejemplo 18.16

18.16

(variante fabiniana; compás 68-, que engancha hábilmente con el final de **Madrugué una mañana** también conocida como **Yo no soy buena moza**) del

### Ejemplo 18.17

18.17

### Ejemplo 18.18

18.18

(ya señalado en 18.16; compases 71 y 411)

### Ejemplo 18.19

18.19



(Arrorró):

### Ejemplo 18.20

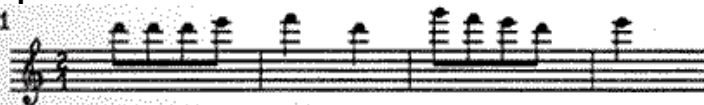
18.20



(primera variación fabiniana; compases 147, 316 y 432)

### Ejemplo 18.21

18.21



(segunda variación fabiniana - en menor - ; compás 157-)

### Ejemplo 18.22

18.22



(tercera variación fabiniana - también en menor - ; compases 164-, 270-, 292-, 299-, 341-)

### Ejemplo 18.23

18.23



(La paloma blanca)

### Ejemplo 18.24

18.24



(Fabini, compases 169 y ss.)

### Ejemplo 18.25

18.25



(Yo la quiero ver bailar, Argentina)

### Ejemplo 18.26

18.26



(Déjenla sola, Uruguay)

### Ejemplo 18.27



(Fabini, compases 327 y 328)

### Ejemplo 18.26



(A la rueda rueda):

### Ejemplo 18.29



(Fabini, compases 68- y 76-)

### Ejemplo 18.30



(Hacen así, también segunda parte de **Sobre el puente de Aviñón**, cuyo tercer compás con las cuatro corcheas descendentes por grado conjunto y la primera negra del cuarto compás se asemejan a 18.21 y 18.22)

### Ejemplo 18.31



(Fabini, compases 153-; melodía con mezcla de varias fórmulas rítmicas, melódicas e interválicas usuales en el cancionero infantil)

El cancionero infantil criollo sustituye en **Mañana de Reyes** al material de evocación campestre o indigenista de las obras anteriores, manteniendo el común denominador de la presencia del pájaro. Ese cancionero se convierte en protagonista absoluto, pleno de ternura y lirismo, y de original sentido del humor o del drama (que también se presenta en este breve transcurso musical).

Un factor decisivo es el trabajo tímbrico, que se da:

1. con timbres determinados - flautín, flauta, oboe, pistón - presentando los motivos infantiles horizontalmente y también en superposición mixta,
2. con un tratamiento de la orquesta diferente del de las obras anteriores, más fragmentado, menos empastado en grandes *tutti*, más *a solo*, a menudo eslabonando más de una cita sin solución de continuidad, lo que produce una inusitada mezcla del material, aprovechando para ello la construcción básica del cancionero infantil en lo regular y cuadrado de sus frases, en los pocos sonidos que abarcan las melodías, en los previsibles intervalos de las mismas, en la nota repetida, el grado conjunto, las terceras y cuartas, dentro de un soporte armónico de fórmulas también previsibles. Estos elementos están potencializados por la constante variación de que son objeto y por la distinta cantidad de veces que aparecen. Como ejemplo, algunas utilizaciones del **Arrorró**, cuya variante en modo menor es un verdadero hallazgo expresivo:

### Ejemplo 19

19.

Algunas instancias de la combinación de fórmulas melódicas asociables a más de una canción:

### Ejemplo 20.1

20.1

(Il castello, Ambo ató, Soldaditos, Tengo una muñeca, La niña coja)

### Ejemplo 20.2

20.2

(Arrorró, A la rueda rueda)

### Ejemplo 20.3

20.3

(La niña coja, Hacen así, Arrorró)

### Ejemplo 20.4

20.4

(Soldaditos, La farolera, San Severín del monte)

### Ejemplo 20.5

20.5

(Tengo una muñeca, Il castello, Ambo ató)

### Ejemplo 20.6

20.6

(Tengo una muñeca, San Severín del monte)

Una síntesis de la presencia de las fórmulas rítmicas asociables a más de una canción:

**Ejemplo 21.1**

21.1



**Ejemplo 21.2**

21.2



**Ejemplo 21.3**

21.3



**Ejemplo 21.4**

21.4



**Ejemplo 21.5**

21.5



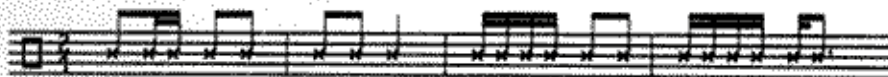
**Ejemplo 21.6**

21.6



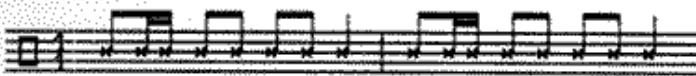
**Ejemplo 21.7**

21.7



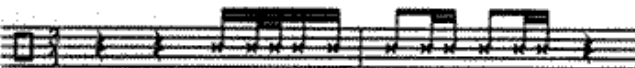
**Ejemplo 21.8**

21.8



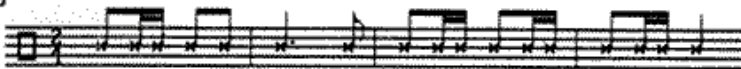
**Ejemplo 21.9**

21.9



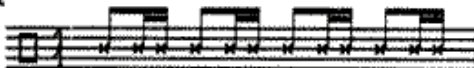
**Ejemplo 21.10**

21.10



**Ejemplo 21.11**

21.11



## VI. 2 Cambios rítmicos, métricos, calderones, respiraciones

compás N°	tipo	indicación	calderón	respiración
1	3x4	Allegro		
26	2x4			
27	3x4			
35		Menos		
37	2x4			
38	3x4	1° tempo		
41		Menos		
42	2x4			
43	3x4	A tempo		
57	2x4			
58	3x4			**
68	2x4			
72	3x4			
76	2x4			
80	3x4			
84	2x4			
91	3x4			
109	2x4			
110		Menos		
147	3x4			
148	2x4			
157		Menos		
159			*	**
160		A tempo		
169		Allegro		
205	3x4	Menos		
207	2x4			
224	3x4			
232	2x4			
234	4x8	Allegro		
260	2x4			
261				**
264	3x4			
272	2x4			
281	4x4			
283				**
284	3x4			
286				**
287	2x4			
305	3x4			
313	2x4			**
314	3x4			
322	4x4			
324			*	**
325	3x4			
329	2x4			
340				**
344				**
348				**
350	Allegro			
354	3x4			



358	2x4		
368			**
370			**
371	4x4		
372			**
380	2x4		
385	Lento		
387	3x4		
388			**
390			**
391	4x4		
392		*	**
393		A tempo	
394	3x4		
395	2x4		
402	3x4		
417	2x4		
418	3x4		
423	2x4		
425	3x4	*	**
427		Lento	
429			**
432	3x4	Allegro	

**Mañana de Reyes** continúa en estos aspectos emparentada con todas las obras anteriores, necesita "respirar" libremente, y va alternando compases simples preferentemente binarios.

### VI. 3 Bloques estructurales

bloques	compás N°	observaciones
I	1 - 58	Los bloques son más extensos y, por ende, menos en
II	59 - 168	cantidad que en otras obras. Esto obedece quizás al
III	169 - 219	aspecto de variación interna de los materiales pero sin
IV	220 - 302	pasar a otro contexto. Se mantiene también el trabajo de
V	303 - 384	planos sonoros superpuestos, aprovechando la
VI	385 - 435	multiplicidad de melodías y sus variantes. Por lo demás, el tratamiento de los bloques - que va junto con lo tímbrico - se aleja de la textura y de la densidad armó- nica de los anteriores y permanece en un ámbito más transparente y cristalino (donde no faltan los pájaros ni los soldaditos), con una extensa parte - la más lenta - de melancólica tristeza y gesto de dramaticidad.

### VI. 4 La partitura y la versión

Se ha trabajado en condiciones poco favorables en cuanto a la legibilidad e inteligibilidad de la partitura. Esto se debe, obviamente, al hecho ya señalado de que no existe edición impresa de la música, y ni siquiera una copia definitiva del compositor. Es decir que se ha estudiado la fotocopia del borrador (no es otra cosa este manuscrito), en el que - precisamente por eso - faltan o sobran cosas. En cuanto a la versión, se ha contado con la del

estreno (31 de julio de 1937) a cargo de Lamberto Baldi con la OSSODRE, ni muy buena ni muy feliz, hecha probablemente con muy pocos ensayos. Sería ésta, entonces, la obra más carenciada entre las sinfónicas, la que ha merecido poquísimas ejecuciones en vivo, y la que espera - tal vez junto con la **Melga** - su reivindicación ante la historia musical del Uruguay.

## VI. 5 Coda

Con esta obra, Fabini concluye toda su vida creativa, a excepción de algunas pocas canciones infantiles aparentemente compuestas con posterioridad. Hasta su muerte seguirán trece años. ¿Consideró Fabini cumplida su obra compositiva con **Mañana de Reyes**? ¿Pensaba revisar y dar una versión definitiva a esta partitura? ¿Había dicho el creador todo lo que quería decir? ¿Fue la hostilidad encubierta y la indiferencia del medio - a pesar de los obligados y respetuosos honores que se le rendían cada tanto - los que empujaron a Fabini al silencio definitivo?

En 1942 es nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que, como antes el de subdirector, fue sólo virtual y no ejercido. En 1947 se lleva a cabo un concierto conmemorando los veinticinco años del estreno de **Campo**, dirigido nuevamente por el incondicional Shavitch. Fabini cumple con sus últimas actuaciones en público como pianista acompañante, luego de dejar algunos valiosos registros fonográficos realizados en Buenos Aires.

El 2 de diciembre de 1947, el Estado uruguayo compra los derechos autorales de las obras publicadas así como los que se obtengan de sus grabaciones. A cambio, otorga al compositor una pensión de \$450 al mes. Es decir que, luego de la muerte del músico, el Estado debería continuar interesado - también por este motivo - en la difusión de este patrimonio cultural. Eduardo Fabini muere en Montevideo, el 17 de mayo de 1950, de un síncope cardíaco.

## VII. Triste N° 3

De los cuatro **Tristes** compuestos por Fabini, el N° 3 es el único escrito originalmente para orquesta. Es por eso que se lo incluye en este trabajo, si bien diferenciado del *corpus* anterior. Por su brevedad y entidad, se le ubica más apropiadamente entre los **Tristes** restantes: el N° 1 y el N° 2 (instrumentales en diversas versiones) y el N° 4 (original para voz y piano, con texto de Elías Regules). Es algo diferente de todos ellos y también del Triste instrumental insertado en **Campo** y oportunamente analizado.

No hay acuerdo sobre el año de composición de esta obra (¿1929?, ¿1930? ¿anterior?); en este estudio, debería ubicarse entre **La isla de los ceibos** y la **Melga sinfónica**, aunque no es tan representativo como las obras estudiadas en este ensayo.

### VII. 1 Estructura

En lugar de la denominación de bloques utilizada en todos los casos anteriores, cabría en este caso, hablar más bien de secciones tradicionales, articuladas de la siguiente manera:

sección	compases	tonalidad
A	1 - 8	Si b Mayor
A'	9 - 16	
B	17 - 23	Fa Mayor
B'	24 - 30	
A''	31 - 38	Si b Mayor

Las diferenciaciones entre A, A' y A'', y entre B y B', obedecen solamente a muy leves variantes en la instrumentación, pero para nada afectan el criterio estructural. Es evidente la sencillez y periodicidad de esta obra, en contraste con los más complejos bloques y sus no muy esperables reparaciones observados en las otras composiciones sinfónicas. Pero es evidente también un tratamiento más "instrumental" que de texto musicalizado, aunque participando - formalmente - de algunas de las diferentes variantes tradicionales posibles.

## VII. 2 Cambios rítmicos, métricos, calderones, respiraciones

compás N°	tipo	indicación	calderón	respiración
1	3x4	Allegro		
5		Lento		
8	4x4	Vivo		**
9	3x4	Allegro		
13		Lento		**
16	4x4	Vivo	*	
17	3x4	Lento		
23	4x4	Vivo	*	
24	3x4	Lento		
30	4x4	Vivo	*	**
31	3x4	Allegro		
35		Lento		
38			*	

Las fluctuaciones de *tempo*, las respiraciones y calderones - constante expresiva fabiniana - están también presentes aquí, a la manera de un *rubato* permanente, entre sección y sección, y en las correspondencias periódicas entre las mismas y sus subdivisiones.

## VII. 3 Motivos

Naturalmente - dada esta brevísima instancia -, los motivos son reducidos en cantidad y variedad, pero conservan una relación instrumental y tímbrica ya observada en las estructuras más grandes.

### Ejemplo 22.1

22.1  
flauta

(compases 1-5)

### Ejemplo 22.2

22.2  
pistoness

(compases 6-8)

### Ejemplo 22.3

22.3  
violines I

(compás 17-20)

### Ejemplo 22.4

22.4

(compás 18; como un motivo especular)

Algunas comparaciones con **Campo** y **Melga**:

### Ejemplo 23.1

23.1

(Triste y Campo)

### Ejemplo 23.2

23.2

(Triste y Melga)

## VIII. Conclusiones

Todo análisis musical es un proceso de descubrimiento de un hecho particular con polisémicas lecturas no fácilmente agotables, cuyas aproximaciones y enfoques pueden partir de y confluir en lo auditivo (y/o visual, a través de la partitura) sensible y racional, en un marco histórico, social, estético y filosófico determinado y determinante. Ese proceso - cualquiera sea el camino que aborde - se convierte en una herramienta de y para distintos hacedores y receptores del mismo (estudiosos, docentes, compositores, intérpretes, escuchas, y las combinaciones entre éstos), que la utilizarán según sus prácticas y objetivos. La lectura podrá ser meramente informativa, históricamente asociativa y crítica, estéticamente reflexiva o polémica, filosóficamente interrogante, técnicamente exhaustiva, teleológicamente concluyente. Por lo general, este proceso de descubrimiento implica una combinación de la energía desprendida de la propia "carga" del analizador - tan abarcativa o limitada como sea su visión -, y la del material a estudiar. Ese hecho musical, lejano o cercano en el tiempo y en el espacio, se presenta como materia prima a la que hay que respetar en su comprensión e interpretación.

En el caso de Fabini, se ha intentado ubicarlo en su contexto histórico y se ha querido analizar su música en lo técnico-compositivo-expresivo a través de lo que se han considerado sus rasgos intrínsecos más auténticos y característicos, adoptando un enfoque analítico a partir de lo que entendimos era su propuesta: lo expresivo, lo tímbrico, lo asociativo, prescindiendo de cualquier especulación teórica sofisticada.

## VIII. 1 La estructura

Al trabajar sobre una partitura terminada y cotejarla con una de las versiones posibles, queda cerrada la posibilidad de especulación - cuando el compositor ya no vive y no se han encontrado explicaciones o apuntes que lo aclaren -, sobre cuál fue realmente la sucesión de ideas para la obra, cuál la opción final del autor, qué materiales fueron desechados y por qué, y otras incógnitas que hacen de un trabajo *in vitro* (25) como éste una aventura de hipótesis y suposiciones, por un lado, y de hechos definitivos sobre el papel pautado, por otro.

Fabini no contribuye precisamente a la aclaración de estos misterios. ¿Por qué se eligieron para **Mañana de Reyes** ésas y no otras canciones infantiles? ¿Por qué el Triste de **Campo** es una señal que se encuentra más escondida en las demás composiciones, pero que sí se autocontiene en otras cuatro obras de la producción del compositor? ¿Por qué lo criollo no se integra a los materiales de **Mburucuyá**? ¿Por qué hay incorporación del cancionero infantil sólo en **Mañana de Reyes**?

Para la estructura, la opción de Fabini es clarísima: se trata de trabajar libremente, flexiblemente, sobre un punto de partida similar, pero no repetible mecánicamente, sino en función de la organización de los materiales de cada obra. No hay apriorismos y esa organización genera una continuidad expresiva - dentro de cada obra y entre cada una de ellas - a base de bloques (equivalentes a partes, secciones, segmentos de un todo) texturales, donde lo melódico, lo armónico y lo tímbrico se entrelazan en un decurso "no discursivo", sin desarrollos, de aparente sencillez, una sencillez que es el resultado de una decantación natural de la originalidad formal fabiniana.

Las cinco obras se han tratado (26) con enfoques analíticos emparentados y subrayando en cada uno de ellos los rasgos relevantes de cada una; son todas diferentes, pero también relacionadas y vinculadas en sus objetivos finales: brevedad, por lo tanto síntesis de pensamiento y de los elementos que vehiculizan esa síntesis, presencia de elementos descriptivos o evocativos - de la naturaleza, infantiles, camperos -, en permanente espíritu de variación, imprevisibles en su sucesión y sorprendentes en el refinamiento de su realización.

La ausencia del concepto de desarrollo favorece la inagotable fuente melódica - basamento de la expresión fabiniana -, y la multiplicidad de planos (melódicos, armónicos, tímbricos, rítmicos) en cada estructura y en cada bloque de la misma.

Por cierto que no es casual el alejamiento de Fabini de las formas tradicionales en las que se crió (también como intérprete). El camino se abre aquí sin volver sobre el pasado europeo. En América Latina se darán suficientes ejemplos en lo estructural de una actitud de ruptura frente al discurso decimonónico.

El análisis se detiene nuevamente a las puertas de las incógnitas: ¿hasta qué punto esto es consciente y voluntario en la generación a la que pertenece Fabini? El creador - cuando está creando - no está preocupado ni por el análisis ni por cómo podrá hacerse un análisis de lo que está haciendo. Si bien existe una actitud analítica en el acto compositivo que es la que ayuda a resolver los problemas del manejo del material elegido y a empujarlo hacia su realización definitiva, ese análisis no es el de la "posteridad". Ésta tendrá que arreglárselas para resolver la aproximación analítica de una obra cuyo proceso real de construcción ya no es reconstruible, y cuyos resultados audibles y visibles serán indefectiblemente recibidos y procesados de distinta manera por el analizador que por el hacedor, aunque haya coincidencias entre uno y otro.

## VIII. 2 Instrumentación

En Fabini, como en otros compositores del siglo XX, el uso de la instrumentación es de orden estructural, e implica al propio material sonoro en su gesto tímbrico. En las obras estudiadas es muy similar, índice de un pensamiento unitario en la relación funcional y asociativa timbre-estructura. El modelo, también aquí, es debussiano, especialmente el ya señalado de **La Mer**, lo cual no conlleva ni subestimación plagaria, ni epigonalidad, sino una inteligente sensibilidad auditiva, que Fabini pone en funcionamiento con sutil habilidad.

Se observa que:

- Los instrumentos de arco (que en todas las obras incluyen primeros y segundos violines, violas, cellos y contrabajos) forman una franja utilizada con o sin *divisi* internos, con o sin presencia melódica (según los casos), cantando u ofreciendo una masa acórdica siempre sensible a diversidad de ataques, producción y modificación del sonido (*sordina*, *pizzicati*, *col legno*, *sul ponticello*, etc.).
- El grupo de instrumentos de sopro llamados tradicionalmente maderas o "instrumentinos" van siempre de a pares (con flautín o flautines, menos en **Campo**), pero tienen también un uso solístico, en el que aparece lo descriptivo y lo evocativo.
- El grupo de instrumentos de sopro llamados tradicionalmente metales se usa de a dos o de a cuatro y, a veces, de a tres (pistones y trombones, con destaque especial solístico-melódico en la **Melga**), aunque es evidente que Fabini no los considera como relleno o con función evocativa, a juzgar por los resultados de empaste tímbrico tanto con las maderas como con los arcos.
- La percusión mantiene una constitución habitual en la orquesta sinfónica de corte francés sobre el cambio del siglo, con timbales (en todas las obras), otros membranófonos (**Mburucuyá**, **Mañana de Reyes**) y algún instrumento menos habitual como la matraca y el sistro (**Mañana de Reyes**).
- El arpa está presente en todas (en la versión de Baldi de **La isla de los ceibos** sustituye al piano y a la celesta indicadas originariamente en la partitura, aunque esta última sí participa).
- La celesta está presente, entonces, en **La isla de los ceibos**, la **Melga sinfónica** y **Mburucuyá**.

Es decir que se emplea una orquesta no demasiado grande, con grupos homogéneos, que actúan o no como tales, y que interactúan con imaginación en solos y en combinatorias tímbricas variadas.

La búsqueda y la elaboración tímbricas se dan a partir de una materia prima conocida, tratada con solvencia y originalidad, y enlazada con los motivos temáticos y sus transformaciones - también tímbricas -, sea por cambio de registro, de "color", por unísono, por octavado, por doblajes varios y, especialmente, por la superposición - rasgo fabiniano presente en las cinco obras - de varios motivos temáticos, homogéneos o heterogéneos.

## VIII. 3 Lo criollo

Desde la clara alusión al Triste y al Pericón en **Campo** hasta las canciones infantiles elaboradas en **Mañana de Reyes**, desde la presencia del campo - roturado o no, pradera o bosque -, de la naturaleza que rodea y da vida y color a ese campo, hasta el hombre de ese campo y de esa naturaleza reflejado expresivamente en la confluencia de los varios elementos

"criollos", "nacionales", "folclóricos", Fabini va marcando una senda - que varios pioneros transitan en la música latinoamericana en estas dos décadas del 1920 al 1940 -, cuyo objetivo, no explicitado por ningún manifiesto, es un planteo de búsqueda de identidad musical. Un planteo quizás intuitivo, no consciente, no elaborado teórica o intelectualmente, pero espontáneo y honesto. Una identidad que Fabini logra definir en su música como una conjunción que recoge ese material alusivo no como cita anecdótica sino como verdadero hilo conductor.

Hay un hilo conductor siempre presente, irrompible, a veces invisible (o, mejor, inaudible, o escuchado como en resonancia), tensado a lo largo de presencias, sugeridas o a pleno sol, y con diverso gesto expresivo: uno, inesperadamente dramático como en el Pericón de **Campo**; otro, de fascinante recreación del amanecer como el comienzo y el final de **Mburucuyá**; o de bulliciosa travesura, levemente teñida de tristeza, como en **Mañana de Reyes**.

#### VIII. 4 El hombre creador

No tuvo discípulos. A través de su música, lo intuimos concentrado, parco, de pocas declaraciones, pero monolítico en sus posiciones. Según los testimonios de los que lo conocieron y trataron, era un hombre llano, tímido, con mesurado gesto humorístico y una grandísima ternura y sensibilidad sobre todo para las pequeñas cosas.

#### VIII. 5 El Archivo Fabini

Fue organizado por Santiago Dosetti (27) con materiales donados por la viuda del compositor, y se encuentra en la Casa de la Cultura de la ciudad de Minas, inaugurada el 25 de agosto de 1955. Se guardan allí los instrumentos del músico (los violines, la guitarra, el acordeón, el armonio, el piano), su poncho, sus espuelas y diversos documentos y manuscritos. Más algún busto y algún óleo de su joven amigo Manuel Espínola Gómez, destacado artista plástico, también oriundo de Solís. La casa natal del compositor - otrora un almacén de ramos generales y vivienda de la familia Fabini - alberga actualmente al Liceo de Solís de Mataojo. Su fachada ostenta las placas recordatorias de rigor.

#### VIII. 6 Bibliografía y fonografía

No se registran muchas entrevistas periodísticas (o no eran tan usuales en aquellos años, o Fabini no era muy abierto a ellas), aunque la prensa de la década del veinte y comienzos de la década del treinta es abundante, eufórica y apologética (la uruguaya y la del exterior). Luego se va acallando, mechada con esporádicas loas *post mortem*, aprovechando los aniversarios de turno.

El caso de Fabini puede compararse con el de Artigas (para circunscribirse al Uruguay): se habla ocasionalmente de él, se enseña a homenajearlo, a admirarlo, pero se desconoce su verdadera dimensión histórica, más allá del previsible torrente de elogios patrióticos.

El estudio de la bibliografía y fonografía arroja un saldo significativamente exiguo, considerando que el músico es alabado como la máxima gloria del pasado musical uruguayo. En 1990 se cumplieron cuarenta años de su muerte y tampoco se aprovechó la oportunidad para un homenaje integral: por ejemplo, la edición completa de todas sus partituras cotejadas y revisadas según estudio de los manuscritos y documentos existentes; la ejecución integral de sus obras; la edición integral de las mismas en fonogramas, no sólo recurriendo a grabaciones de archivo, sino en versiones actuales, especialmente preparadas y con los adelantos técnicos correspondientes. Porque falta casi todo: están sin editar la **Melga sinfónica** y **Mañana de**

**Reyes**, y las partituras de las tres restantes están agotadas. Y en fonogramas, sólo existen **Campo** en la vieja versión de Baldi y en una de Juan Protasi de 1962, **La isla de los ceibos**, también por Protasi y también de 1962, **Mburucuyá** en una versión del soviético-francés Valentin Kozhin con la OSSODRE y en otra del suizo Charles Dutoit con la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, y **Melga sinfónica** también por Protasi; algunos de estos fonogramas son de reciente aparición y, sin excepción, han sido grabados en vivo, es decir en alguna ocasional ejecución de concierto. Falta también la colección completa de himnos, coros y canciones.

Mal endémico de y en América Latina: la voluntaria y consciente ignorancia de lo propio con autoconvencida subestimación; el triunfo del conquistador y de sus continuadores imperiales (a los que cierta cultura latinoamericana sigue respetando o encomiando y escuchando más que a sí misma). La formación musical académica del intérprete, del compositor, del estudioso prevé el estudio del contrapunto palestriniano y de las fugas de Bach (cuyos procedimientos el creador contemporáneo difícilmente aplicará en su música, más allá del conocimiento conceptual que dichos conocimientos aportan), pero poco o nada que tenga que ver con la música contemporánea en general, y la latinoamericana y del propio país en particular. ¿Habrán lugar para ellas alguna vez? ¿Para los Revueltas? ¿Para los Fabini?

En la década pasada (1980-1989) la bibliografía sobre Fabini declina casi totalmente. En el pasado cercano hay pocos puntos de apoyo: los trabajos de Lauro Ayestarán y de Héctor Tosar, en primer término y - parcialmente - los de Roberto Lagarmilla, Aníbal Barrios Pintos y Susana Salgado, en los que - junto a acertadas visiones - se fantasea en algún caso más de lo conveniente, además de encontrarse varias discrepancias en cuanto a datos e informaciones.

Tampoco se oyen sus canciones en la escuela, o en tan escaso porcentaje, que el desconocimiento es prácticamente total. Falta la difusión de su música en el país - esporádicamente presente en relación a algún aniversario patrio - y en el exterior.

## VIII. 7 La identidad musical

La problemática de la identidad musical está planteada por Fabini y resuelta en estas obras como una de las vías posibles de acceso a ella en su momento y contexto históricos. Esa identidad exige al compositor colocar su música dentro de un paisaje geográfico y humano determinado - el propio -, del que participa cotidianamente, afectivamente e intensamente. Es una música que se escribe en ese lugar y espacio por opción, una opción que ningún viaje al exterior - y hubo cuatro en total para Fabini -, con sus seducciones y merecidos lauros, logró quebrar. De ahí también, lo natural de la presencia y de la inserción de esos elementos, como afirmación expresiva, como *humus* intelectual y sensible.

En el contexto uruguayo, Fabini es el primero en dar a la música así llamada culta su carta de ciudadanía definitiva, distanciándose cualitativamente de su generación - y de la siguiente - como el único con marcada personalidad y fuerza creadora propias. Hay que llegar a Héctor Tosar (1923) para encontrar nuevamente un perfil tan significativo. Su música pertenece a un lugar y a un momento determinados por una opción que la define y la hace inconfundible.

En el contexto latinoamericano, Fabini afirma el potencial creativo volcado por el continente con arrollador vigor expresivo en estas décadas del 1920 y 1930, participando decisivamente en *la gran aventura para un auténtico americano* (28).



## IX. Notas

[1] Es probable que Fabini conociera a Silvestre Revueltas durante su permanencia en los Estados Unidos de Norteamérica entre febrero de 1927 y febrero de 1928, si bien no han podido hallarse más fuentes directas que una leyenda (referida - creemos que erróneamente - a su viaje por España, donde sí conoció a Villa-Lobos) en la Casa de la Cultura de la ciudad de Minas (Uruguay), que dice que Fabini conoció - en el mencionado viaje de un mes por España en 1929 - a Silvestre Revueltas, *a quien recordaba con afecto*. La documentación sobre Revueltas indica que éste estuvo por tercera vez en los Estados Unidos entre 1926 y 1928, y que su viaje a España, integrando la delegación mexicana de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) fue emprendido recién en junio 1937. También es importante recordar que, tanto Fabini como Revueltas, eran miembros de la Pan American Association of Composers (ver [14]). En cuanto a Roldán, éste dirigió en Cuba el estreno de **Isla de los ceibos** el 31 de diciembre de 1933, tal como lo señala la musicóloga cubana Zoila Gómez en su valioso ensayo sobre Amadeo Roldán (Amadeo Roldán. Letras Cubanas, La Habana, 1977:111).

[2] A quien Fabini (ver [1]) conociera en su tercera y última estada europea (1929) cuando fue delegado oficial del Uruguay ante la Exposición Internacional de Sevilla, recorriendo España, y pasando por París, donde se reencontró además con Alfonso Broqua.

[3] Héctor Tosar: "Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 10-31.

[4] Lauro Ayestarán: "A propósito del nacionalismo musical". In: Clave, N° 25, Montevideo, IX-X-1957. Reeditado en: Lauro Ayestarán: Teoría y práctica del folclore. Arca, Montevideo, 1960: 5-7.

[5] Lauro Ayestarán, ya citado (ver [4]).

[6] De: "Charlando con maestros", entrevista de Avelino Gerona Sapello. In: ¿La Mañana?, Montevideo 10 de junio de 1928. Archivo Fabini de la Casa de la Cultura de Minas.

[7] La Fuente Salus era de propiedad de la familia Fabini desde fines del siglo XIX, y la radicación del músico allí no respondería al parecer sólo a razones afectivas; tal vez Eduardo debía trabajar en la embotelladora de esta agua mineral, cuya administración era ejercida por su hermano Enrique. De allí que trabajara en su música de noche, como lo testimonió en varias ocasiones. O, tal vez, siendo una personalidad sensible, no se adaptaba demasiado a los requerimientos de la vida urbana y ciudadana, y prefirió encontrar refugio en aquel rincón, aunque esto tampoco es demasiado coherente con su recién iniciada carrera de violinista profesional, que mal podía consolidarse en un pueblito como aquél.

[8] De: "Charlando con maestros", ya citado.

[9] Citado por Aníbal Barrios Pintos (1978:25).

[10] Carlos Vega: "Las canciones folclóricas argentinas". In: Capítulo VII de: Hamlet Lima Quintana et alii: Gran manual de folclore. Ediciones Honegger, Buenos Aires, 1984: 271 y 281 respectivamente).

[11] Reproducido en El Imparcial de Montevideo el 17 de octubre de 1925, con dedicatoria del compositor.

[12] Comparar también algunos Estilos de Carlos Gardel como por ejemplo *Lo que fui* (*La*

*mañanita*) grabado en 1912 y editado en 1913, en el que aparece una sucesión de terceras similares a la que usa Fabini.

[13] Es oportuno recordar que el compositor fue militante del Batllismo, en un momento histórico en que éste representaba una avanzada ideología de profundos cambios sociales en el Uruguay, siendo además declarado enemigo de las dictaduras fascistas (la de Terra, que le tocó vivir directamente, y la del nazismo). También hay indicios de que Fabini haya pertenecido a la masonería, que nucleaba en esos tiempos (como en anteriores) a parte de la inteligentsia rioplatense. En una de sus firmas más habituales - incluso reproducida en programas de conciertos - se lee claramente el Eduardo Fabini rubricado, la "F" de Félix al inicio de la firma y, a su lado, se reconocen los tres puntos masónicos formando un triángulo equilátero.

[14] Edgar Varèse (1883-1965), notable compositor y gran latinoamericanista, había fundado en 1921 la International Composers Guild, y luego, en abril de 1928, la Pan American Association of Composers, de cuyo comité ejecutivo fue Presidente. Pertenecían a esta asociación muchos de los creadores de avanzada del momento, entre los que se mencionan a José André, Aaron Copland, Acario Cotapos, Henry Cowell, Ruth Crawford, Carlos Chávez, Eduardo Fabini, Howard Hanson, Roy Harris, Charles Ives, Colin McPhee, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Dane Rudhyar, Carl Ruggles, Carlos Salzedo, William Grant Smith, Adolph Weiss y Emerson Whithorne. Esta Asociación Panamericana de Compositores (para el apoyo y la difusión de la música nueva) *incentivará un mutuo y mayor entendimiento de la música de las diferentes repúblicas del continente y estimulará a los compositores de estos países en la creación de una música distintiva del continente*. La institución finalizó sus actividades en 1934.

[15] Este testimonio está escrito en el reverso del menú del restorán Gertner's de Nueva York. El original, conservado por Fabini, se encuentra en el ya mencionado Archivo en Minas. La traducción del francés aquí incluida fue hecha por la autora de este trabajo.

[16] De: "Charlando con maestros", ya citado.

[17] El compositor y director de orquesta argentino Juan José Castro (1895-1968) - además de cofundador del Grupo Renovación el 21 de setiembre de ese mismo año de 1929 -, había creado contemporáneamente su propio conjunto sinfónico llamado Orquesta Renacimiento. Según apunta Guillermo Scarabino (2000:53-55), **La isla de los ceibos** integró la programación de la Orquesta Filarmónica de la APO (Asociación del Profesorado Orquestal) y es probable que - coincidiendo con la documentación del Archivo Fabini de Minas - su ejecución en Buenos Aires haya tenido lugar el 2 de setiembre de 1928 en el Teatro Politeama, a pocos días (el 23 de agosto, como ya se señalara) de haber sido presentada en el Teatro Solís, en ambos casos dirigida por Clemens Krauss, quien también dirigió **Campo** en el Solís dos días después, el 25 de agosto, fecha nacional uruguaya. Fue Juan José Castro quien, en el funeral laico de Fabini, dirigió a su memoria fragmentos de la **Pasión según San Mateo** de Bach.

[18] El Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE) fue creado por la ley N° 8557 del 18 de diciembre de 1929, y la Orquesta Sinfónica del mismo brindó su primer concierto el 20 de junio de 1931, bajo la dirección de Vicente Pablo.

[19] Roberto Lagarmilla: Eduardo Fabini. Medina, Montevideo, 1953:196 (aunque no precisa el lugar en la partitura).

[20] El borrador original consigna 1932.

[21] Roberto Lagarmilla: Eduardo Fabini. Medina, Montevideo, 1953: 217.

[22] Roberto Lagarmilla: Eduardo Fabini. Medina, Montevideo, 1971: 48/49.

[23] En la enumeración de cada canción y su utilización por Fabini, figuran **Soldaditos** y una melodía que, aparentemente, no pertenecen al cancionero infantil rioplatense, pero lo acompañan ciertamente con sus fórmulas rítmicas e interválicas. **Soldaditos** fue tomada para su comparación del Cancionero infantil de Alba Martínez Prado, Montevideo, 1960, edición de la autora, y figura allí como recogida por Heitor Villa-Lobos. El segundo material es aparentemente del propio Fabini.

[24] Las pautaciones de **El Castillo**, **Ambo Ató**, **matarile**, **Mambrú se fue a la guerra** y **Yo la quiero ver bailar** se tomaron de: Lauro Ayestarán: Cinco canciones folclóricas infantiles, Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, Montevideo, 1968. Las de **Tengo una muñeca**, **San Severín del monte**, **La niña coja**, **Madrugué una mañana**, **Arrorró**, **La paloma blanca** y **A la rueda rueda** del Cancionero Infantil, Departamento Editorial del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, Montevideo, 1948. Las pautaciones de **La farolera** y **Hacen así** de Canten señores cantores, tomo I, antología de Gainza-Graetzer, Buenos Aires, Ricordi, 1967.

[25] Según la definición de Lauro Ayestarán utilizada para trabajos musicológicos.

[26] Se excluye el **Triste N°3** por las consideraciones antes señaladas.

[27] Santiago Dossetti, también minuano como Fabini, conoció a éste en 1925. El compositor tenía cuarenta y tres años, el joven escritor Dossetti, veinte menos. *De ese tiempo - cuenta Dossetti - hasta 1950, sostuvimos una tensa, cálida e inalterable proximidad con el autor de los Tristes. Con instancias atemporales en Solís, Salus, Minas, el SODRE.*

[28] Lauro Ayestarán, ya citado (ver [4]).

## X. Bibliografía básica (no exhaustiva)

- Anónimo: "Discografía" [de Fabini]. In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960:28.
- Lauro Ayestarán: "Catálogo cronológico de las obras del compositor uruguayo Eduardo Fabini". In: Boletín de Música y Artes Visuales de la OEA, N° 67/68, Wáshington, D.C., IX-X-1953. Reproducido luego en: Guillermo Espinosa (compilador): "Eduardo Fabini". Compositores de América, volumen 2. Unión Panamericana, Wáshington, D.C., 1956: 50-57.
- Lauro Ayestarán: "Catálogo de obras de Eduardo Fabini". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 29-31.
- Hugo Balzo: "La vida musical". In: Enciclopedia Uruguay, fascículo 35, Montevideo, 1969: 95.
- Hugo Balzo: "Variaciones sobre el mismo tema". In: Enciclopedia Uruguay, separata del fascículo 35, Montevideo, 1969: 112-119.
- Hugo Balzo: "Los Tristes de Fabini". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 16-31.
- Aníbal Barrios Pintos: Eduardo Fabini. Arca, Montevideo, 1978.
- Santiago Dossetti: "El Museo Fabini". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 26-27.
- Roberto Lagarmilla: Eduardo Fabini. Medina, Montevideo, 1953.
- Roberto Lagarmilla: Eduardo Fabini. Medina, Montevideo, 1971.
- Roberto Lagarmilla: "Apuntes para una cronología fabiniana". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 2-6.
- Graciela Paraskevaídis: "Mburucuyá. Una aproximación analítica". In: Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 5/7 de noviembre de 1987.
- Graciela Paraskevaídis: "El mensaje sonoro de la tierra". In: Brecha, Montevideo, 22-VI-1990.
- Wáshington Roldán: "Fabini y sus intérpretes". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 24-25.
- Elsa Sabatés: Personalidad y obra de Eduardo Fabini. Arca, Montevideo, 1980.
- Susana Salgado: Breve historia de la música culta en el Uruguay. 2ª edición aumentada. Monteverde, Montevideo, 1980.

- Cyro Scoseria: "Cuando nace nuestra música". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 7-15.
- Casilda Schell: Músicos del Uruguay que escriben para niños. Liceo, Montevideo, 1947.
- Héctor Tosar: "Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini". In: Clave, N° 37, Montevideo, V-1960: 10-31.
- Román Viñoly Barreto: "Eduardo Fabini, músico". In: Boletín Latinoamericano de Música, tomo III, Montevideo, 1937: 113-120.

### Addendum 2007

- Coriún Aharonián: "Fabini llegó al billete". In: Brecha, Montevideo, 10-VII-1992.
- Coriún Aharonián: "Fabini digital: del lejano 78 rpm al futuro CD". In: Brecha, Montevideo, 29-IV-1994.
- Coriún Aharonián: "Mañana de Reyes. Algo más sobre el anunciado CD de Fabini". In: Brecha, Montevideo, 8-VII-1994.
- Coriún Aharonián: "Fabini: las cinco obras sinfónicas". In: librito del CD homónimo. Tacuabé/SODRE, T/M 12 CD, Montevideo, 1998.
- Coriún Aharonián: "Por fin, Fabini en disco compacto". In: Brecha, Montevideo, 25-IX-1998.
- Coriún Aharonián: "Eduardo Fabini". In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) (Diccionario de música en la historia y en el presente), Baerenreiter & Metzler, Kassel & Stuttgart, 1998-.
- Coriún Aharonián: "Eduardo Fabini: Documentos históricos". In: librito de los CD homónimos, volúmenes 2 y 3, Tacuabé/SODRE, T/E 42 CD / T/M 15 CD, Montevideo, 2007.
- Graciela Paraskevaïdis: "Eduardo Fabini". In: KdG, Komponisten der Gegenwart (Diccionario Compositores actuales), text+ kritik, Muenchen, 8. Nachlfg, VII-1995.
- Susana Salgado: The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo. Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut, 2003.
- Guillermo Scarabino: El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del Siglo XX. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Buenos Aires, 1999.

### XI. Fonografía básica

(no exhaustiva y en probable orden cronológico de las obras)

**Estudio arpegiado.** Hugo Balzo (piano), Orfeo (78 rpm), 1003. Henry Jasa (piano), CONAE/VCS, 001.

**Flores del monte.** María Luisa Fabini de West (soprano), Eduardo Fabini (piano), Orfeo, SULP 2765. Irma Schinca (soprano), Juan Protasi (piano), Arca, FH 005. Wálter Mendeguía (barítono), Mercedes Olivera (piano), Orfeo, SULP 90.615.

**Flores del monte** (versión para soprano y orquesta). Irma Schinca, Orquesta Sinfónica no especificada, Juan Protasi (dir.), Sondor, 33138.

**Las flores del campo.** Coro femenino del SODRE, Lyda Indart (piano), Domingo Dente (dir.), SODRE (78 rpm), 60001.

**Campo.** Vladimir Shavitch (dir.), ¿Orquesta Sinfónica de Syracuse? Victrola (78 rpm), 9156/9157. OSSODRE, Lamberto Baldi (dir.), SODRE, 10364/5190. ídem, Arca, FH 005. Juan Protasi (dir.), Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, ICURDA, sin número. Juan Protasi (dir.), Orquesta Sinfónica de Strasbourg, Orfeo, casete, 91061-4. Lamberto Baldi (dir.), OSSODRE, SODRE, casete, S-626.

**El nido.** María Luisa Fabini de West (soprano), Eduardo Fabini (piano). Orfeo, SULP 2765. Wálter Mendeguía (barítono), Mercedes Olivera (piano), Orfeo, SULP 90.615.

**Luz mala.** Víctor Damiani (barítono), Víctor (78 rpm). María Luisa Fabini de West (soprano), Eduardo Fabini (piano), Orfeo, 2765. Raquel Satre (soprano), Victoria Schenini (piano), Orfeo, SULP 90.615.

**El nido** (versión para soprano y orquesta). Irma Schinca, Orq. Sinf. no especificada, Juan Protasi (dir.), Sondor, 33138.

**Luz mala** (versión para sop. y orq.). Irma Schinca, Orq. Sinf. no especificada, Juan Protasi, Sondor, 33138.

**El poncho.** Víctor Damiani (barítono), Eduardo Fabini (piano). Víctor (78 rpm) 1677, María Luisa Fabini de West, Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Wálter Mendeguía, Mercedes Olivera, Orfeo, SULP 90.615.

**Remedio.** Víctor Damiani, Eduardo Fabini, Víctor (78 rpm) 1678. María Luisa Fabini de West, Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Wálter Mendeguía, Mercedes Olivera, Orfeo, SULP, 90.615.

**La isla de los ceibos.** Vladimir Shavitch (dir.), ¿Orquesta Sinfónica de Syracuse? Victrola (78 rpm) 9155. Juan Protasi (dir.), Orquesta Sinfónica de Bratislava, Arca, FH 005. Lamberto Baldi (dir), OSSODRE, SODRE 10364/5190. Juan Protasi (dir.), O.S. de Strasbourg, Orfeo, casete, 91061-4.

**Hormiguita negra.** Coro femenino del SODRE, Lyda Indart (piano), Domingo Dente (dir), SODRE (78 rpm), 60002.

**Vaquita colorada.** Coro Infantil Municipal. Lyda Flórez (piano), Kurt Pahlen (dir) (78 rpm), 103.

**La güeya.** Víctor Damiani, Eduardo Fabini, Víctor (78 rpm), 1678. María Luisa Fabini de West, Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Wálter Mendeguía, Mercedes Olivera, Orfeo, SULP 90.615.

**Fantasia para violín y orquesta.** Miguel Pritsch, Orq. Sinf. de Arca, Oscar Borda Cortinas (dir), Arca, CDU 012.

**Melga sinfónica.** OSSODRE, Juan Protasi (dir.), SODRE, casete, S-697.

**La lluvia.** Coro Infantil Municipal. L. Flórez (piano), Kurt Pahlen (dir), Orfeo (78 rpm), 103.

**Triste N° 1.** (versión para piano). Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Hugo Balzo, Arca, FH 005. H. Balzo, Tacuabé, T/M 8. Mercedes Olivera, MEC, 77-10.062. Victoria Schenini, AEMUS, 10.227. Lyda Indart, Tacuabé, T/E 16.

**Triste N° 2.** (versión para piano). Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Hugo Balzo, Orfeo (78 rpm), 1001. Hugo Balzo, Tacuabé, T/M8. Mercedes Olivera, MEC, 77-10.062. Victoria Schenini, AEMUS, 10.337. Lyda Indart, Tacuabé, T/E 16. Beatriz Balzi, Tacape, T 014.

**Triste N° 4.** María Luisa Fabini de West, Eduardo Fabini, Orfeo, ULP 2765. Raquel Satre, Victoria Schenini, Antar, ALP 4001. Wálter Mendeguía, Mercedes Olivera, Orfeo, SULP 90.615. Amalia de la Vega, Wálter Alfaro, Antar.

**Mburucuyá.** Valentín Kozhin (dir.), OSSODRE, SODRE, casete, S-626. Orquesta Mundial de JJMM, Charles Dutoit (dir.), CD1-RMM 21290.

**Bichito de luz.** Coro femenino del SODRE, Raquel Bargman de Seroussi (piano), Domingo Dente (dir), SODRE (78 rpm), 60002.

**Barquito.** Coro femenino del SODRE, Raquel Bargman de Seroussi (piano), Domingo Dente (dir), SODRE (78 rpm), 60002.

#### Addendum 2007 (por orden cronológico)

Desde la publicación de este libro, se han sumado algunos discos compactos con:

- **La isla de los ceibos** (OSSODRE, dir Juan Protasi). In: La música culta uruguaya, vol 1. SODRE, 1995.
- **Campo, La Isla de los ceibos, Melga sinfónica, Mburucuyá y Mañana de Reyes** (OSSODRE, dir Lamberto Baldi, Juan Protasi). In: Eduardo Fabini: Las cinco grandes obras sinfónicas. Documentos históricos, vol 1. Tacuabé/SODRE, T/M 12 CD, Montevideo, 1998.
- **Campo** (OSSODRE, dir Paul Paray). In: Patrimonio musical uruguayo, vol 1, Sondor/SODRE, 2002.
- **Campo** (Orquesta Filarmónica de Montevideo, dir Federico García Vigil). In: Nuestros compositores, OFM/4, 2003.
- **Estudio arpegiado** (Carlos Cebro, piano). In: Patrimonio musical uruguayo, vol 2, Sondor/SODRE, 2004.
- **Intermezzo y Estudio arpegiado** (Élida Gencarelli, piano). In: Música de Uruguay. eMe, Montevideo, 2004.
- **Fantasia para violín y orquesta** (Jorge Risi, OSSODRE, dir Jacques Bodmer), **Triste N° 3** (OSM, dir Hugo López), **Triste N° 1** (OSSODRE, dir Erich Kleiber), **Intermezzo** (Hugo Balzo,

piano), **Estudio arpegiado** (Tatiana Nikolaeva, piano), **Triste Nº 1** y **Triste Nº 2** (Eduardo Fabini, piano), **Campo** y **La isla de los ceibos** (Orq. Sinf., dir Vladimir Shavitch), **La patria vieja** (Diana López Esponda, soprano; Ramón Otero, recitante; Coro femenino del SODRE dir Domingo Dente; OSSODRE, dir Lamberto Baldi). In: Eduardo Fabini: Documentos históricos, vol 2, Tacuabé/SODRE, T/E 42 CD, Montevideo, 2007.

- Selección de **Obras vocales** (Raquel Adonaylo, Rina Massardi, Víctor Damiani, María Luisa Fabini de West, Raquel Satre y Amalia de la Vega, voces); Eduardo Fabini, Victoria Schenini y Wálter Alfaro (piano); la OSSODRE, dir. Lamberto Baldi; y **Canciones infantiles** (Coro femenino del SODRE, dir Domingo Dente; Lyda Indart y Raquel Bargman de Seroussi, piano).

In: Eduardo Fabini: Documentos históricos, vol 3, Tacuabé/SODRE, T/M 15 CD, Montevideo, 2007

La mayoría de estos CDs han recurrido a grabaciones de archivo, es decir que la obra integral de Fabini - tal como se señalaba en el capítulo 6 - aguarda aún una edición completa preparada *ad hoc*. Y si bien la versión de **Campo** por la OFM es de reciente data, adolece de incomprensibles irrespetuosidades con respecto a la partitura.

## XII. Anexos

### XII. 1 Cuadro comparativo 1 (composición, estreno)

Título	Año de composición	Estreno en Montevideo	Edición
<b>Campo</b>	1910/1922	29-IV-1922 Teatro Albéniz, V. Shavitch	Edición privada, impresa por Ricordi ¿1928?
<b>La isla de los ceibos</b>	1924/1926	14-IX-1926 Teatro Solís, E. Fabini	R. Marotti, Montevideo, 1928
<b>Melga sinfónica</b>	1930/1931	11-X-1931 SODRE, OSSODRE, L. Baldi	Manuscrito
<b>Mburucuyá</b>	1932-1933	15-IV-1933 SODRE, OSSODRE, L. Baldi	Ricordi, Milán, 1937
<b>Mañana de Reyes</b>	¿1934/1936? ¿1936/1937?	31-VII-1937 SODRE, OSSODRE, L. Baldi	Manuscrito
<b>Triste Nº 3</b>	¿1929? ¿1930?	20-XII-1930 Teatro Solís, Sociedad Orquestal del Uruguay, V. Scarabelli	Manuscrito

## XII. 2 Cuadro comparativo 2 (algunas ejecuciones en el exterior):

### Campo:

- 23-VIII-1923, Teatro Colón de Buenos Aires, Orquesta Filarmónica de Viena, Richard Strauss
- 4-IV-1925, Syracuse, EEUU, Syracuse Symphony Orchestra, Vladimir Shavitch
- 5-IV-1927, Unión Panamericana, Wáshington, D.C., ¿Charles? Benter
- 5-XI-1927, Syracuse, Syracuse Symphony Orchestra, Vladimir Shavitch
- 4-IV-1928, Madrid, Teatro de la Zarzuela, Bartolomé Pérez Casas
- 31-III-1929, Leipzig, Bach-Saal, Vladimir Shavitch
- 15-VIII-1929, Bakú, URSS, Orquesta Sinfónica, Vladimir Shavitch
- 18-VII-1931, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, s/d
- 14-IV-1932, Wáshington, s/d

### La isla de los ceibos:

- 9-IV-1927, Syracuse, EEUU, Syracuse Symphony Orchestra, Vladimir Shavitch
- 18-V-1927, Madrid, Vladimir Shavitch
- 28-VIII-1927, Los Angeles, EEUU, Hollywood Bowl, s/d
- 12-II-1928, Nueva York, Metropolitan Opera Co., Giuseppe Bamboschek
- 10-IV-1928, Wáshington, DC, Unión Panamericana, Enrique Caroselli
- 2-IX-1928, Buenos Aires, Teatro Politeama, APO, Clemens Krauss
- 15-IV-1931, Asunción, Remberto Giménez
- 18-VII-1931, Teatro Municipal, Rio de Janeiro s/d
- 31-XII-1933, La Habana, Orquesta Filarmónica, Amadeo Roldán
- 15-IV-1944, San Pablo, Brasil, Teatro Municipal, coreografía de Vania Psota
- 18-VIII-1944, Buenos Aires, Teatro Avenida, misma versión que en San Pablo

### Melga sinfónica:

- 4-XII-1933, Teatro Colón, Buenos Aires, Walter Burle Marx

### Mburucuyá:

- 14-X-1936, Teatro Colón, Buenos Aires, OSSODRE, Lamberto Baldi

## II. 3 Cuadro comparativo 3 (instrumentación)

Título	Compases
<b>Campo</b>	302
2 flautas / 2 oboes / 1 corno inglés / 2 clarinetes Si b / 2 fagotes 4 cornos Fa / 2 pistones Do / 3 trombones / 1 tuba timbales / arpa violines I / violines II / violas / celos / contrabajos	
<b>La isla de los ceibos</b>	267
2 flautines / 2 flautas / 2 oboes / 2 fagotes 4 cornos Fa / 2 pistones Si b / 2 trombones / 1 trombón bajo / 1 tuba timbales / piano / celesta violines I / violines II / violas / celos / contrabajos	

En el manuscrito original hay piano al comienzo (sin celesta).  
En varias ejecuciones se ha reemplazado a éstos por el arpa.

### Melga sinfónica

259

1 flautín / 2 flautas / 2 oboes / 1 corno inglés / 2 clarinetes Si b / 2 fagotes  
4 cornos Fa / 3 pistones Si b / 3 trombones / 1 tuba  
timbales / arpa / celesta y piano / xilófono  
violines I / violines II / violas / celos / contrabajos

### Mburucuyá

216

2 flautines / 2 flautas / 2 oboes / 1 corno inglés / 2 clarinetes Si b / 2 fagotes  
4 cornos Fa / 2 trompetas Si b / 3 trombones Si b / 1 tuba  
timbales / tambor N. / celesta / arpa / xilófono  
violines I / violines II / violas / celos / contrabajos

En el manuscrito original sólo hay timbal y no tambor negro, aunque dice "arreglar" referido a la percusión. Ayestarán detalla timbal, tambor negro y tambor.

### Mañana de Reyes

434

2 flautines / 2 flautas / 2 oboes / 2 clarinetes Si b / 2 fagotes  
4 cornos Do / 3 pistones Si b / 2 trombones  
tambor / bombo / platillos / matraca / sapitos / pandereta / sistro / xilófono  
timbales / celesta / arpa  
violines I / violines II / violas / celos / contrabajos

Es interesante la acotación de Fabini en el segundo compás de la página 65, refiriéndose a los contrabajos:

*en las maderas, golpear como quien llama a una puerta.*

### Triste Nº 3

38

2 flautas / 2 oboes / 2 clarinetes Si b / 2 fagotes  
2 cornos Fa / 2 pistones Si b  
piano  
violines I / violines II / violas / celos / contrabajos

Los pistones y las cuerdas llevan sordina. En la versión estudiada, el piano está sustituido por el arpa.

Sobre una planta instrumental tipo que incluye:

2 flautines / 2 flautas / 2 oboes / 1 corno inglés / 2 clarinetes / 2 fagotes  
2 cornos / 2 pistones / 2 trombones  
timbal / arpa / celesta / piano  
violines I / violines II / violas / celos / contrabajos

se observa lo siguiente:

1. **Campo** no incluye ni flautín, ni trombón bajo, ni celesta, ni piano, ni otra percusión que timbal, pero sí - y por única vez en el contexto de estas obras sinfónicas - un clarón, es decir clarinete bajo.
2. **Isla de los ceibos** sustituye los pistones por trompetas, no lleva trombón bajo, pero sí piano y celesta.
3. **Melga sinfónica** lleva un solo flautín, tres pistones, celesta, piano, arpa, xilófono.
4. **Mburucuyá** sustituye los pistones por trompetas, como en la **Isla**, y agrega tambor negro, xilófono, arpa, celesta.
5. **Mañana de Reyes** va sin corno inglés, con tres pistones y con el más nutrido grupo de percusión "indeterminada".
6. **Triste Nº 3** utiliza el conjunto orquestal más pequeño y tradicional.



En cuanto a los tipos de compases usados por Fabini en estas obras, es interesante señalar que son sólo los siguientes:

2 x 4 / 3 x 4 / C / 2 x 8 / 3 x 8 / 4 x 8

con la ya mencionada superposición del 2x8 y del 3x8 en **Mburucuyá**. En general, el tratamiento es claro y sencillo - aún en los fragmentos de doble compás - y sin sofisticaciones teóricas o especulativas.

#### XII. 4 Cuadro comparativo 4 (bloques)

obra	bloques
<b>Campo:</b>	10
<b>Isla de los ceibos:</b>	7
<b>Melga sinfónica:</b>	9
<b>Mburucuyá:</b>	11
<b>Mañana de Reyes:</b>	6
<b>Triste N° 3:</b>	5

#### XII. 5 Cuadro comparativo 5 (versiones)

Título	Versión estudiada	Duración
<b>Campo</b>	Lamberto Baldi, OSSODRE	16'
<b>La isla de los ceibos</b>	L. Baldi, OSSODRE	11'35"
<b>Melga sinfónica</b>	Juan Protasi, OSSODRE	10'58"
<b>Mburucuyá</b>	L. Baldi, OSSODRE	10'11"
<b>Mañana de Reyes</b>	L. Baldi, OSSODRE	12'36"
<b>Triste N° 3</b>	Hugo López, OSM	2'05"

Montevideo, 1988 - 1990.

\* Ediciones Trilce y Ediciones Tacuabé, Montevideo, 1992.  
 Versión revisada con addenda, Montevideo, 2007.