



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

César A. Ciociano (1899– 1951): un músico italiano en Colombia

Humberto Galindo Palma

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes - Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá, Colombia

2015

César A. Ciociano (1899– 1951): un músico italiano en Colombia

Humberto Galindo Palma

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Musicología

Director:

Dr. Jaime Cortes Polanía

Línea de Investigación:

Intercambios musicales de Colombia con el Extranjero

Grupo de investigación:

Musicología en Colombia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes - Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá, Colombia

2015

A mis padres,

Agradecimientos

A los profesores Egberto Bermúdez Cujar, Carlos Miñana Blasco y Jaime Cortes Polanía. Los conocimientos compartidos y su acompañamiento metódico han sido fundamentales en mi formación profesional y en la producción final de este trabajo de maestría. De manera especial agradezco a los profesores Jeniffer Campbell de la Universidad Central de Michigan, Juan Pablo González de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Javier Marín López de la Universidad de Jaén y Nilsh Grosh de la Universidad de Salzburgo, por sus comentarios preliminares durante los seminarios, por sus críticas y orientación en la elaboración de esta tesis.

A la familia González Charry, heredera de la memoria del compositor César A. Ciociano, por haber preservado sus archivos. A Yesid y Luz Ángela Castaño González, y a Carolina Gutiérrez Ciociano, por haber posibilitado su donación al fondo documental musical del Conservatorio del Tolima y por su constante entusiasmo para compartir sus testimonios.

Al Conservatorio del Tolima y sus directivas que avalaron desde un inicio este proyecto, convencidos de su importancia para la consolidación de los procesos investigativos institucionales.

A la Universidad de Ibagué por brindarme los medios para acceder a esta formación, que me compromete aún más con los propósitos misionales de construir región desde la excelencia.

A mi esposa, a mi familia y a mis compañeros de Maestría: Gracias por la presencia, por el abrazo y la confianza en este trabajo.

Resumen

El músico italiano César A. Ciociano (1899 -1951) se estableció en Colombia en 1939 y durante la última etapa de su vida fue protagonista de la internacionalización y desarrollo artístico del Conservatorio del Tolima, al lado del también italiano Alfredo Squarcetta. A partir del hallazgo de su archivo personal, este estudio aborda una primera aproximación a su vida de músico profesional y cosmopolita como miembro de orquestas en buques transatlánticos, conjuntos de música clásica y de jazz de los años 1930. Los 220 títulos de su obra recuperados preliminarmente, revelan su rol como compositor de música académica y de géneros de baile como el tango, difundidos entre Europa y América en la primera mitad del siglo XX. A través de sus nexos con la industria editorial musical y fonográfica en el período de entreguerras, se profundiza en la migración músicos italianos entre los dos continentes y sus influencias en la profesionalización del oficio y su relación con la música popular en Latinoamérica y Colombia.

Palabras clave: músicos italianos en Colombia siglo XX, música académica, música popular latinoamericana. César A. Ciociano, Conservatorio del Tolima.

Abstract

The Italian musician César A. Ciociano (1899 -1951) was established in Colombia in 1939 and during the last stage of his life was the protagonist of internationalization and artistic development of the Conservatory of Tolima, next to the also Italian Alfred Squarcetta. From finding his personal archives, this study is a first approach to his life as a cosmopolitan professional musician and member of orchestras in transatlantic ships, ensembles of classical music and jazz of the 1930s. The 220 titles of his musical work recovered preliminarily, reveal his role as a composer of classical music and dance genres such as tango, spread between Europe and America in the early twentieth century. Through his links with the musical and phonographic publishing industry in the interwar period, its study delves into the Italian musicians migration between the two continents, and their influences on the professionalization of the office, and its relationship with popular music in Latin America and Colombia.

Key words: Italian musicians in Colombia twentieth century classical music, American popular music. César A. Ciociano, Conservatory of Tolima.

Contenido

| | Pag. |
|---|-----------|
| Resumen | V |
| Abstract..... | VI |
| Lista de figuras | VIII |
| Lista de Tablas..... | X |
| Lista de Ejemplos | XI |
| Introducción..... | 12 |
| 1. Músicos italianos en Colombia | 15 |
| 1.1. Los músicos italianos en Colombia desde el siglo XIX y su contexto..... | 15 |
| 1.2 El Conservatorio del Tolima y su tradición musical italiana..... | 16 |
| 1.3 Alfredo Squarcetta y los italianos en el Conservatorio del Tolima..... | 19 |
| 2. César A. Ciociano (1899- 1951), una aproximación biográfica | 23 |
| 2.1 La Orquesta Transatlántica Italiana | 27 |
| 2.1.1 Repertorios, escenarios y conjuntos orquestales: la carrera profesional de Ciociano | 29 |
| 2.2 El compositor y la industria editorial musical | 36 |
| 2.3 Un músico italiano en Latinoamérica | 40 |
| 2.4. Ciociano en el Conservatorio del Tolima | 47 |
| 2. 5 La Editorial Musical Internacional: Ciociano y sus últimos años de vida | 57 |
| 3. La obra de César A. Ciociano | 63 |
| 3.1 Primer período: Ciociano y la tradición musical europea | 63 |
| 3.2 Segundo período: la influencia latinoamericana, fox-trot y tango | 73 |
| 3.3 Tercer período: producción musical en Colombia (1940-1951)..... | 87 |
| 3.3.1 El Coro del Tolima y la proyección de repertorio coral de Ciociano..... | 97 |
| 4. Conclusiones | 63 |
| Anexo I. Lista de obras de César A. Ciociano..... | 102 |
| Anexo II. Letras de Canciones en la obra de César A. Ciociano..... | 131 |
| Bibliografía..... | 137 |
| Índice Onomástico | 143 |

Lista de figuras

| | Pag. |
|--|------|
| Figura 1-1: Sala Alberto Castilla, Conservatorio del Tolima..... | 16 |
| Figura 1-2: Profesores y alumnos de la Academia de Música de Ibagué. [c. 1910]. | 17 |
| Figura 1-3: Alberto Castilla (1887-1937). | 18 |
| Figura 1-4: Alfredo Squarcetta di Marco..... | 20 |
| Figura 2-1: Retrato de César Augusto Ciociano..... | 23 |
| Figura 2-2: María Amalia del Vecchio, madre de César A. Ciociano. | 25 |
| Figura 2-3: La Familia Ciociano..... | 25 |
| Figura 2-4: César A. Ciociano y sus maestros..... | 26 |
| Figura 2-5: La Nave <i>Rex</i> : a. Postal. b. Capilla con órgano positivo de nave <i>Rex</i> | 28 |
| Figura 2-6: Orquesta del Hotel Miramare, Santa Marguerita Ligure, [c.1934]. | 29 |
| Figura 2-7: Programas de las Orquestas Transatlánticas <i>Augustus</i> y <i>Conte Savoia</i> | 30 |
| Figura 2-8: Quinteto Clásico, [c.1934]. | 31 |
| Figura 2-9: Programa de mano del Quinteto Clásico, 14 de abril de 1920. | 32 |
| Figura 2-10: Programa concierto a beneficio de la Orquesta Hotel Savoy, París, 1927. | 34 |
| Figura 2-11: The Soffritti's Jazz Band. | 35 |
| Figura 2-12: Dos ediciones de <i>Élévation</i> por Casa Augusta, 1932. | 39 |
| Figura 2-13: Portada del himno triunfal "Patria Nueva", 1929. | 41 |
| Figura 2-14: Rollo de pianola de "Tango Azul"..... | 42 |
| Figura 2-15: Dos portadas del fox-trot "Ramoncito". | 43 |
| Figura 2-16: Portadas de las ediciones de los fox trot "Rubi" y "Rosita". | 44 |
| Figura 2-17: Cenaro Veiga y Pilar Arcos, intérpretes de las obras de C. A . Ciociano..... | 45 |
| Figura 2-18: Francisco Canaro y su Orquesta Típica, intérpretes de obras de C. A . Ciociano. | 46 |
| Figura 3-1: <i>L'Aube. Op. 5. Suite en siete partes para gran orquesta.</i> | 64 |
| Figura 3-2: <i>Hurray for the 66 Infantry</i> , marcha gloriosa..... | 65 |
| Figura 3-3: <i>Marcia Gloriosa al 24 Regimiento de Intantería.</i> | 66 |
| Figura 3-4: <i>Rêverie</i> para violonchelo solo con acompañamiento para quinteto..... | 67 |
| Figura 3-5: <i>Gavotte de Desmoiselle.</i> | 68 |
| Figura 3-6: <i>Fântaisie Appâssionéé (sic) op. 121</i> , poema sinfónico. | 69 |
| Figura 3-7: <i>Tarantella.</i> | 70 |
| Figura 3-8: <i>Rapsodie Siberienne.</i> | 71 |
| Figura 3-9: <i>Ave Maria.</i> | 72 |
| Figura 3-10: <i>Porquoi</i> , Vals Boston..... | 74 |
| Figura 3-11: <i>Carnavalesque</i> , walzer - jazz para piano. | 75 |
| Figura 3-12: Fragmento de la <i>Danza Guerrera</i> de la <i>Rapsodia Inca.</i> | 77 |
| Figura 3-13: "Desengaño", tango - canción. | 79 |
| Figura 3-14: "San Sebastián", pasodoble. | 80 |
| Figura 3-15: "Tango Azul"..... | 81 |
| Figura 3-16: "Firestone", fox-trot..... | 83 |
| Figura 3-17: <i>Serenatella Cubana</i> , sección violín. | 84 |
| Figura 3-18: Parte de dirección de <i>Lamento</i> , sección de <i>Danza Sagrada.</i> | 85 |
| Figura 3-19: <i>Agnus Dei.</i> | 88 |
| Figura 3-20: <i>Arrullo.</i> | 89 |
| Figura 3-21: <i>Nápoles en fiesta.</i> | 90 |

| | |
|--|----|
| Figura 3-22: <i>Himno</i> , firmado con el seudónimo “ Félix Potin” | 92 |
| Figura 3-23: "Colombianita mía" de Ianinni & Ciociano. | 93 |
| Figura 3-24: Poema sinfónico <i>Castillana</i> | 94 |
| Figura 3-25: <i>Escenas Pintorescas Colombianas</i> sobre "El Trapiche" de Emilio Murillo. | 96 |
| Figura 3-26: L.P. <i>Folk Songs of Colombia South America</i> , Coros del Tolima, c.1962. | 98 |

Lista de Tablas

| | Pag. |
|--|------|
| Tabla 1-1: Primeros italianos en la Academia Nacional de Música..... | 16 |
| Tabla 1-2: Profesores y directores italianos del Conservatorio del Tolima, 1951 -1974. | 21 |
| Tabla 3-1: Estructura del poema- ballet sinfónico <i>Danza Sagrada</i> o <i>Danza del Fuego</i> | 85 |
| Tabla 3-2: Grabaciones y rollos de pianola de César A. Ciociano. | 86 |

Lista de Ejemplos

| | Pag. |
|---|------|
| Ejemplo 3-1: Acorde cromático de bordado sobre dominante, cc. 16-17. | 66 |
| Ejemplo 3-2: Progresión armónica en <i>Rêverie</i> | 67 |
| Ejemplo 3-3: <i>Gavotte de Desmoiselle</i> , prolongación dominante con pedal superior..... | 68 |
| Ejemplo 3-4: <i>Tarantella</i> , parafonía cromática sobre acordes aumentados, c. 16-17. | 70 |
| Ejemplo 3-5: Lenguaje modal, <i>Ave María</i> | 73 |
| Ejemplo 3-6: <i>Porquoi</i> , frase antecedente y consecuente, cc. 9-24. | 74 |
| Ejemplo 3-7: <i>Carnavalesque</i> , inversión de un acorde de sexta aumentada. | 75 |
| Ejemplo 3-8: Acorde Napolitano, cc. 15-17, <i>Danza Guerrera</i> | 77 |
| Ejemplo 3-9: Modo frigio, "San Sebastián". | 80 |
| Ejemplo 3-10: Movimiento armónico en "Tango Azul". | 82 |
| Ejemplo 3-11: Aplicación cromática de acordes, cc. 10-11, "Firestone"..... | 83 |
| Ejemplo 3-12: Acordes de dominantes disminuidas sobre pedal, <i>Danza Sagrada</i> | 86 |
| Ejemplo 3-13: Dominantes secundarias. | 88 |
| Ejemplo 3-14: Patrón rítmico de pasillo con variación de corte, "Colombianita mía". | 93 |

Introducción

El presente trabajo monográfico constituye un primer esbozo sobre la vida y obra del compositor italiano César A. Ciociano (1899-1951), quién llegó a Colombia en 1939 como profesor del Conservatorio del Tolima, luego de desarrollar una carrera como músico profesional entre la Europa de principios del siglo XX y la naciente vida cosmopolita de las capitales latinoamericanas de 1940. El interés por hacer esta indagación es subsanar el vacío existente en la historia local de Ibagué, vacío que se expresa en el desconocimiento del papel que desempeñaron los músicos italianos en la ciudad y su Conservatorio fundado en 1896. Pretende este estudio, a partir de la caracterización de este personaje, ejemplificar la migración de músicos italianos que se repitió de forma sistemática entre Europa y América en la primera mitad del siglo XX, como uno de los más grandes éxodos de italianos de la historia, influyendo en la institucionalización musical en Latinoamérica y en el establecimiento de nuevas modalidades de circulación de la música en vivo y la industria fonográfica, como el jazz y el tango, géneros populares heredados de la música de salón del siglo XIX y la música académica, que transformarían del rol del compositor y sus audiencias.

Dos emblemáticos óleos que acompañan la imagen del fundador del Conservatorio del Tolima Alberto Castilla (1878-1937), ubicados hoy en un escenario tan prominente como la Sala de Conciertos de dicha institución, representan claramente la importancia que tuvieron los músicos italianos en Ibagué. Estos son los retratos de Alfredo Squarcetta (1890 – 1968) y César Augusto Ciociano, que como testigos silenciosos, recuerdan a los visitantes y en especial a quienes hacen parte del claustro, una historia que hasta hoy reclama ser contada con nombres propios. Gracias a los testimonios de archivos familiares, donados al Conservatorio del Tolima en 2012, ha sido posible reconstruir el entorno socio-histórico en el que transcurre la vida y obra de Ciociano, que hasta ahora no había sido objeto de un estudio profundo. Una pequeña caja llena de partituras, actas notariales, recortes de prensa y correspondencia del compositor, se convirtió en un archivo documental de algo más de mil folios de fuentes primarias. Nuevos documentos se fueron sumando al archivo gracias al hallazgo de fotografías, condecoraciones y anécdotas que la familia se dedicó a rastrear entre sí motivada por este estudio. Las fuentes cubren un periodo de memorias entre 1916 y 1954, que conectan destinos entre Londres, Génova, París, el Cairo, Lima, Santiago de Chile e Ibagué, los itinerarios transnacionales en la vida de este músico hoy recuperada para la memoria institucional del Conservatorio del Tolima. Para documentar la vida de Ciociano en Colombia se han usado los pocos archivos que quedan en el Conservatorio del Tolima, entre ellos sus obras corales ausentes en el archivo personal del compositor y los documentos oficiales de su vínculo profesional. Se ha compensado el vacío de fuentes en Colombia con el archivo hemerográfico regional del Tolima, particularmente en los registros que cubre el periodo entre 1924 y 1954.¹

¹ Tras la muerte de Ciociano el archivo fue conservado por su esposa, Fanny González de Ciociano (1931-2012). Al fallecer ésta, los familiares decidieron donarlo al Conservatorio del Tolima. Mis agradecimientos a Carolina Gutiérrez Ciociano, nieta del compositor radicada en Barcelona, quién en enero de 2015 recuperó y compartió una serie de fotografías y credenciales, que permitieron reconstruir los primeros 15 años de la

La reconstrucción de los primeros cuarenta años de vida de Ciociano en Europa y Latinoamérica se realizó sin salir de Colombia a partir de los archivos mencionados, lo que supuso limitaciones comprensibles de acceso a otras fuentes primarias. No obstante algunas bases de datos internacionales disponibles en la Internet, particularmente la Biblioteca Nacional de Florencia y los catálogos de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, ayudaron a ubicar registros del compositor que no se habrían podido obtener de otro modo. La mayor parte de la discografía del compositor, no disponible físicamente, fue localizada en los archivos del “Research Center for the History and Analysis of Recorded Music” y la base de datos “Discography of Historic American Recordings. DHAR”. Para consulta de personajes y hechos de la cultura italiana relacionados con Ciociano, escasamente conocidos en nuestro medio, han sido de gran utilidad la “Enciclopedia Virtual Italiana”, “Internet Archive” y el sitio web “Todotango”.

La migración italiana interibérica² ha sido eje de análisis para contextualizar desde una perspectiva mundial la vida y obra de Ciociano ligado a la música popular del siglo XX³. Adriano Mazzoletti⁴ aporta las primeras referencias que rodearon el inicio de su carrera profesional, hasta ahora desconocida en Colombia. Egberto Bermúdez, documentando la tradición musical italiana que existía en nuestro país desde el siglo XVIII, corrobora que no por casualidad fue el italiano y cantante de ópera Oreste Sindici (1837-1904) el compositor del Himno Nacional de Colombia. Cetrangolo precisa que fue la internacionalización de la ópera la que hizo de Latinoamérica un destino atractivo para los músicos italianos profesionales que, como Ciociano, se vieron inmersos en la naciente corriente del tango que unió a los continentes ya entrado el siglo XX. De tal manera que, a partir la trayectoria biográfica, se pretende contribuir al estudio de dicha migración en el escenario social y político de la historia regional, nacional e internacional.⁵

vida del compositor, hasta este momento desconocida y sin soportes confiables. La mayor parte de los archivos de la memoria cultural del Conservatorio del Tolima, hoy reposan en colecciones privadas aguardando iniciativas institucionales para su consolidación como fondo documental de acceso público. Los periódicos más relevantes para constatar eventos del Conservatorio y de los italianos fueron *La Opinión* (1924-1950), *El Comercio* (1942-1948), *el Derecho* (1934-1951) y *la Tribuna Gaitanista* (1951).

² La gran migración italiana comprende cinco periodos que abarcan la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, entre ellos la emigración en masa (1876-1915) y la interibérica (1916-1942) Ver en: Ana María del Valle Cicco, “Aspectos Histórico-Geográficos de la Emigración Italiana” en *Contribuciones Científicas GEA*, Vol 23, pp. 61-67, Génova: Universidad de Génova, 2011, p.62.

³ “The interrelationship between music and migration is anything but arbitrary. In the case of professional music migration, people follow the demand for music; in mass migration, groups of people carry along repertoires they know as parts both of their personal memory and identity concept; in forced exile situations, musicians and other people who are professionally involved with music may unfold their concept of musical activity in completely different environments. Mobility and migration are the rule, settlement is the exception in the history of music”. Nils Grosch, *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015, p.9.

⁴ Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle Origini al Dopoguerra* (Torino: Laterza, 1983); *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre* (Torino: Edizione Italiana EDT, 2004).

⁵ Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá (1538 -1938)* Bogotá: Fundación de Música, 2000), pp. 91, 27,28. “Three centuries of Italian musical presence in Colombia 1540–1840” en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America* editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015. Annibale Enrico Cetrangolo, *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*. (Tesis Doctoral de Musicología, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010)

Ellie Anne Duque y Jaime Cortés han estudiado la participación de los italianos en las academias musicales y las primeras orquestas del país. Dichos trabajos precisan las circunstancias históricas que anticipan lo ocurrido en Ibagué con la vinculación de Ciociano al Conservatorio del Tolima, cuya institución guarda una tradición ligada a crónicas sociales de la música, narrada por el francés Alexis de Gabriac en 1868 y que llevaron a crear en ésta el imaginario de Ciudad Musical. Héctor Villegas y otros autores locales más recientes al referirse la historia del Conservatorio del Tolima, describen tangencialmente la presencia de los músicos italianos que, antes y después de Ciociano, contribuyeron a consolidar su prestigio.⁶

El presente trabajo está estructurado en tres secciones principales, que inician con una semblanza de la presencia de músicos y la música italiana en Colombia desde el siglo XIX. Luego de establecer sus aportes e influencias, el segundo capítulo aborda la aproximación biográfica del compositor, dividido a su vez en los tres momentos centrales de su vida en Europa, Latinoamérica y Colombia. El tercer y último capítulo presenta en contexto la obra del compositor. El anexo A relaciona la lista de obras del compositor elaborada a partir del archivo de partituras que conforman el fondo mencionado y organizada en orden cronológico ajustado a los tres períodos de la vida del compositor ya mencionados. Los elementos internos de la tabla incluyen fecha de creación o estreno, opus, título de la obra, género, instrumentación, autor del texto y una columna de información contextual y estado físico de la obra. El anexo B ilustra los principales textos de tangos italianos del compositor y en el anexo C se encuentran los únicos archivos sonoros de obras del compositor recuperados durante la investigación.

⁶ La crónica del Conde Alexis de Gabriac es el texto más antiguo sobre escenas musicales de los lugares visitados por este viajero a mediados del siglo XIX, en los que se incluye Ibagué. Ver en: Cte. de Gabriac, *Promenade a Travers L'Amérique du Sud. Nouvelle Grenade, Équateur, Pérou, Brésil* (Paris: Michel Lévy Frères, Libraire Éditeurs, 1868). El trabajo de Villegas, que se cita ampliamente en esta monografía, es el documentado más detallado sobre la institucionalidad del Conservatorio del Tolima. Ver: Héctor Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*. (Ibagué: Contraloría General del Departamento, 1962). Los trabajos más completos son: Helio Fabio González, *Historia de la música en el Tolima* (Ibagué: Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García, 1986); Carlos Orlando Pardo, *Historia de una hazaña* (Ibagué: Editorial Pijao, 1997); Humberto Galindo, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima* (Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2009).

1. Músicos italianos en Colombia

1.1. Los músicos italianos en Colombia desde el siglo XIX y su contexto

Hasta donde sabemos, alrededor de 1870 varios músicos italianos llegaron a Colombia de manera frecuente como parte de compañías itinerantes de ópera. Desde entonces fueron familiares a la vida musical nacional las compañías Luisia-Rossi, D' Achiardi, Petrelli y Desantis.⁷ Entre ellas, Oreste Sindici, en calidad de tenor y profesor de música, llegaría a ocupar un lugar destacado como el compositor del Himno Nacional de Colombia en 1887.⁸ La larga lista de italianos que sentaron su tradición musical en Colombia cierra el siglo XIX con la presencia de Augusto Azzali (1863-1907), vinculado a la Academia Nacional de Música como “el primer maestro de categoría que hubo en la ciudad [...] precursor del tratamiento erudito de los aires populares del terruño [...] la prensa americana muy severa para con los italianos, tuvo [con] el maestro Azzali, palabras de alto encomio”.⁹ Con la Guerra de los Mil Días (1899-1902), se interrumpieron las actividades operísticas, que volverían a tener su resurgimiento ya entrado el siglo XX, con las compañías de Lambardi, Mancini y la Compañía de Adolfo Bracale en 1919 que en alianza con Alfredo Squarcetta, asumiría la creación de la Ópera Nacional.¹⁰ De maneras distintas y en momentos particulares, tanto Bracale como Squarcetta serían determinantes para que los hermanos Ciociano finalmente supieran de Colombia y consideraran éste como un país de oportunidades.

El establecimiento de la formación musical académica en Colombia coincide con la creación de instituciones semejantes en Latinoamérica como la Academia de Música de Santa Cecilia en Cuba (1916) y la de Brasil (Río de Janeiro en 1841). Las Sociedades Filarmónicas de Bogotá (1846) y la de Cartagena (1848), son las organizaciones más antiguas del país, en tanto que la Academia Nacional de Música de Bogotá y la Academia de Música de Ibagué, se convertirían en los primeros conservatorios. Cortés reseña los siguientes profesores italianos que se instalaron en Bogotá como parte de la nómina de la Academia Nacional de Música.¹¹

⁷ Rondy Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D'Achiardi en Bogotá”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 26 (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2012) pp. 161-200.

⁸ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1963), p. 177

⁹ José Ignacio Perdomo Escobar, *La Ópera en Colombia* (Bogotá: Bavaria S.A, 1979), p. 57.

¹⁰ Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá*, pp. 96-97.

¹¹ Jaime Cortés, *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Bogotá. 1882-1910* (Bogotá: Monografía de Grado, Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Historia. 1998), pp.138-140-142.

Tabla 1-1: Primeros italianos en la Academia Nacional de Música.

| Periodo | Nombre | Cargo |
|---------|-------------------|----------------------|
| 1898-99 | Emilio Conti | Violín suplente |
| 1892-93 | E. Bellini | Clarinete |
| 1895 | Adelmo Machio | Fagot |
| | Amilcar Catani | Flauta |
| 1883 | Oreste Sindici | Canto y solfeo |
| 1886 | José Marimi | Canto |
| 1891 | Arturo Malenchini | Canto y vocalización |
| | Augusto Azzali | Contrapunto y fuga |

Cortés, 1988. pp. 138-140.

1.2 El Conservatorio del Tolima y su tradición musical italiana



Figura 1-1: Sala Alberto Castilla, Conservatorio del Tolima.

Fotografía: Humberto Galindo, Ibagué.

Las primeras referencias de la actividad musical en Ibagué, publicadas en París en 1868 por el viajero Conde Jean Alexis Cadoine de Gabriac (1811-1890), informan sobre la naciente Academia de Artes de la familia Sicard, que con cerca de treinta estudiantes ofrecía la enseñanza guitarra caligrafía, latín y francés.¹² Éste sería el cimiento para la creación en 1891 de la clase de música del Colegio San Simón bajo la dirección de Temístocles Vargas (1866-1950). La Academia de Vargas, con un pensum semejante al de la Academia Nacional de Música de Bogotá, mostró pronto sus resultados con la presentación en público de sus estudiantes más avanzados. En concordancia con la corriente musical imperante en el continente, se escuchaban fragmentos de óperas italianas adaptadas al piano o a conjuntos de cámara en las sesiones solemnes del Colegio San Simón, como la del 30 de noviembre de 1891 donde se presentaron *L'Italiana en Algeri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto* y *La Traviata*. En años siguientes se mantuvo la predilección por el repertorio italiano en los programas de clausura con la inclusión de *El Barbero de Sevilla* y *Sonámbula*, sin que se tengan testimonios de ningún proyecto operístico dentro de la institución. Como queda visto, la música italiana se escuchaba en los escenarios cultivados de Ibagué a finales del siglo XIX e institucionalmente estableció la escuela musical italiana como paradigma de la formación artística.¹³

¹² Álvaro Cuartas Coymat, *El Conde de Gabriac en Ibagué* (Ibagué: Alcaldía de Ibagué, 2013), pp.7,14,24.

¹³ Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, pp.14-15, 20.

A pesar de ser capital de provincia, Ibagué no alcanzaba en este momento un desarrollo mínimamente satisfactorio, ante la ausencia de un sector dirigente que jalonara su economía. En enero de 1895 el malestar social generalizado en Colombia - que llevó al alzamiento en armas varios pueblos de Huila, Tolima y Cundinamarca- trajo como consecuencia la suspensión de todos los establecimientos de instrucción pública, incluida la Academia de Música de Ibagué. Graves hechos de violencia partidista convirtieron al Tolima en uno de los focos de los movimientos sociales que anticiparon a la Guerra de los Mil Días y que se estima dejó 100.000 muertos en todo el país.¹⁴

La Academia de Música se reabrió mediante el decreto 191 del 7 de julio 1909 con la designación de Alberto Castilla como director - ad honorem- de la institución. Por ordenanza del Gobierno, la Academia obtuvo en 1911 un auxilio económico de \$200,000 mensuales, que fue derogado antes de terminar ese mismo año.



Figura 1-2: Profesores y alumnos de la Academia de Música de Ibagué. [c. 1910].

Alberto Castilla, Tulia S. de Páramo, Guillermo Quevedo Zornoza, Josías Domínguez, Francisco Lamus, Miguel I. Buenaventura y Balbino Guzmán. Archivo familia Melendro. Darío de la Pava, Ibagué.

Solo hasta 1919 la Academia de Música recuperó el respaldo gubernamental que reasignó el aporte mensual y el nombramiento de profesores. Al año siguiente se decretó elevar la Academia a rango de Conservatorio del Tolima, nombrando a Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964) como su director, cargo que alternó con Castilla hasta 1930. Alberto Castilla nació en Bogotá donde estudió ingeniería civil. Influenciado por el texto *Voyage en Italie* de Hippolyte Taine¹⁵ viajó a Italia donde se inició musicalmente. A su regreso a Colombia en 1898, continuó sus estudios en la Academia Nacional de Música. Castilla fue discípulo de Emilio Murillo (1880-1942) y además

¹⁴ Carlos Sixirei Paredes, *La Violencia en Colombia (1990-2002) Antecedentes y desarrollo histórico* (Madrid: Universidad de Vigo, 2011), pp. 21-22.

¹⁵ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie* (Paris: L.Hachette et Cie, 1866)

desarrolló su carrera como político tanto en Bogotá e Ibagué, lo que le permitió ejercer cargos públicos desde los que concretó su proyecto de instaurar la música como un distintivo de la sociedad ibaguereña. Además de ser director del Conservatorio, ejerció las cátedras de piano, teoría superior, armonía y composición. Su obra musical, como se verá más adelante, sería el principal referente de Ciociano para su última producción en Colombia.



Figura 1-3: Alberto Castilla (1887-1937).
Archivo Conservatorio del Tolima, Ibagué.

La influencia de la Academia Nacional de Música de Bogotá impondría a Castilla la búsqueda constante de los más altos perfiles para la dirección artística del Conservatorio. Sumando a esto su sensibilidad por la cultura italiana, serían factores decisivos en el nombramiento de Alfredo Squarcetta como subdirector. Castilla mantuvo su voluntad de elevar hasta donde fuera posible la calidad musical y el prestigio del Conservatorio, que definió desde su misión institucional como "una pequeña gran república del arte". Los nexos del Conservatorio con los italianos, tempranamente anunciados en los repertorios de la Academia de Música, volverían a tomar fuerza con la realización del primer Congreso Nacional de la Música de Ibagué en 1936. Alberto Castilla propició con este certamen uno de los momentos más importantes para debatir sobre pensamiento musical y los procesos que las Academias venían construyendo en el país. La iniciativa fue presentada por Castilla a Gustavo Santos responsable de la Dirección Nacional de Bellas Artes de entonces.¹⁶

Castilla intentaría desde su posición diplomática colocar al Conservatorio en la agenda de las discusiones que para este momento enfrentaban a Murillo, Antonio María Valencia (1902-1952) y

¹⁶ "El primer Congreso de la Música fue la manifestación de los cambios de época, de las necesidades y de las reformas que iba a afrontar la práctica musical en Colombia desde ese momento". Fernando Gil, "Congresos Nacionales de la Música 1936-1937", en Revista *Música, Cultura y Pensamiento* vol 1, no. 1 (Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2009), p. 25. Para una ampliación biográfica de Alberto Castilla ver en: Carlos Orlando Pardo, *Músicos del Tolima Siglo XX* (Ibagué: Editorial Pijao, 2002), pp. 164-171.

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Se debatían a nivel latinoamericano los destinos de la academia en el escenario del nacionalismo, entre la seguridad de poseer un nivel de técnica suficiente para la “liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo”¹⁷, o asumir que la música sólo podía existir como “la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo”¹⁸. El comentario que Valencia le hiciera a Gustavo Santos respecto al nombramiento de profesores para el Conservatorio indicaría que la credibilidad de los músicos italianos se mantenía vigente en Colombia: “los buenos maestros se pueden contar con el dedo” y por eso, “Don Gustavo! Usted [que] ha vivido en la Italia moderna. ¡Salve su obra con un golpe mussolinesco y nombre a los profesores que usted quiera”.¹⁹ Tras el fallecimiento de Alberto Castilla en 1937, el Segundo Congreso Nacional de la Música tuvo como sede la ciudad de Medellín, evento al que asistiría el Conservatorio del Tolima, ya bajo la dirección artística de Squarcetta.

1.3 Alfredo Squarcetta y los italianos en el Conservatorio del Tolima

No sería posible explicar la presencia de Ciociano en Colombia, sin hacer referencia a Alfredo Squarcetta Di Marco, el primer italiano en asumir la dirección artística del Conservatorio. Squarcetta, Nació en Teramo (provincia del mismo nombre), Italia, el 11 de octubre de 1890. Se inició en piano a los 13 años. Sus primeros estudios musicales fueron con Nicola Dati y en el Conservatorio de Santa Cecilia (Roma) estuvo bajo la tutoría de Oreste Dovici. Como músico profesional tuvo la oportunidad de dirigir un concierto en el Teatro Adriano de Roma, en presencia de Pietro Mascagni. La vinculación de Alfredo Squarcetta a la historia de la música en Colombia se remonta a 1913 cuando viene por primera vez al país, contratado en Roma por Francisco Di Doménico para conformar una orquesta de acompañamiento de películas mudas que se proyectaban por entonces en el Teatro Colombia en Barranquilla. Como lo confirman distintas fuentes, Squarcetta, junto a Adolfo Bracale, participó de la creación de la Ópera Nacional integrada por músicos nacionales como la soprano Anita Chaparro y el tenor José Agudelo. En 1925 Squarcetta preparó una gira nacional, con el montaje de *La Traviata* que se presentó veintisiete veces en el Teatro Colón. Por fuera de su actividad con la ópera, se conoce que integró un cuarteto de cuerdas con Álvaro Bacilieri, Turi Marino (violinistas) y Venanzio Brunetti, (violonchelo), al que posteriormente se uniría Pietro Biava (clarinete). Antes de su vinculación con el Conservatorio del Tolima se sabe que Squarcetta trabajó para la emisora HJN, dirigiendo la Orquesta Sur América.²⁰

¹⁷ Ricardo Miranda y Aurelio Tello. “La música en Latinoamérica”, en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Vol 4. Cap. 1. Coord. Mercedes de Vega (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011), p. 145.

¹⁸ Ricardo Miranda y Aurelio Tello, “La música en Latinoamérica”, p.146.

¹⁹ Luis Gabriel Mesa, *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* (Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013), p. 341.

²⁰ Declaraciones de Squarcetta publicadas en: Ismael Santofimio, “Alfredo Squarcetta, un gran artista”, *El Mundo*, número 50, Ibagué, 12 de marzo de 1949, pp.2-3. Para otras fuentes sobre su llegada a Colombia ver en: José Nieto, *Consejería para el Bicentenario de Barranquilla*. (sitio web) consultado 18 de junio de 2014, <http://barranquillabicentenario.blogspot.com/2012/08/algo-sobre-pedro-biava-en-barranquilla.html>. También en: Milciades Vizcaino Gutiérrez, *Universidad y medios masivos. Del estado de bienestar al Mercado* (Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 2006), p. 326. Dos trabajos más detallados sobre la presencia de la comunidad italiana en Colombia puede consultarse en: Luis Alvaro Gallo, Ed., *Personajes Extranjeros llegados a Colombia* (Bogotá, 2011), p. 440. Vittorio Cappelli, “Entre ‘Macondo’ y Barranquilla. Los italianos en la Colombia Caribeña. De finales del Siglo XIX hasta la segunda Guerra



Figura 1-4: Alfredo Squarcetta di Marco.
El Mundo, Ibagué, Número,590, 12 de marzo de 1949.

Fue Alberto Castilla quién llamó a Squarcetta para que le apoyara en la dirección artística del Conservatorio, preocupado por las críticas que le hicieran a su institución Gustavo Santos y Antonio María Valencia, en su visita como inspectores de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Poco antes del fallecimiento de Alberto Castilla, el Gobierno Departamental del Tolima designó a Squarcetta como subdirector del Conservatorio mientras era nombrado en propiedad Guillermo Quevedo Zornoza, quién representó en este mismo año la institución en el Segundo Congreso de la Música realizado en Medellín. Por su parte, Squarcetta ocupó el segundo lugar dentro del Concurso de Coros en dicho evento. A su regreso, Quevedo renunció para ceder su cargo a Squarcetta, iniciando así la tradición de los maestros italianos en esta institución. En 1939, coincidiendo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los primeros llamados a integrarse a esta nómina fueron los hermanos Salvatore y César Augusto Ciociano, quienes viajaron directamente de Génova a Ibagué con nombramiento oficial del Gobierno Departamental.²¹ La dirección del Conservatorio se alternó por cortos periodos entre Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), el griego Demetrio Haralambis (?-1947) Joaquín Piñeros Corpas (1915- 1982) y Adolfo Mejía (1905-1973). Squarcetta retomó la dirección durante el periodo 1946 -1952, fecha en que empezaron a circular noticias de su posible desvinculación a causa de una grave enfermedad de sus ojos, por la cual tuvo que regresar a Italia. Un momento crítico de transición vivió el Conservatorio en 1950, con el nombramiento de Joachino (Nino) Bonavolontá (1920-2007). Mientras los maestros italianos desplegaban en una intensa agenda de conciertos por distintos municipios del Departamento con el Coro del Tolima, una inesperada crisis surgió a raíz del desaire local en la visita al municipio de Honda donde nadie recibió a los artistas, ni las autoridades locales se dieron por enteradas del compromiso. Diferentes notas de prensa cubrieron las circunstancias del evento,

Mundial”, Trad. Anna Maria Splendiani, en *Memoria & Sociedad*, Vol. 10, No. 20. (Bogotá: Universidad Javeriana, enero - junio 2006), pp. 25-48.

²¹ Este hecho se enmarca discretamente en el fenómeno de la migración italiana a la América de entreguerras como precisa Nils Grosch: “Musicians who had left Europe for other places than North America such as Latin America or Shanghai in the 1930s and 1940s, though, were widely ignored. And even if they had succeeded in attracting attention in their respective countries as important figures of the artistic galaxy, the fact that they were emigrées was not significantly noticed there”. Grosch, *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, p.11

que produjo el malestar y la renuncia irrevocable de la Junta directiva del Conservatorio, incluido Squarcetta.²²

Las consecuencias de esta crisis derivaron en pronunciamientos por parte del Secretario de Educación, quién sorpresivamente viajó a Bogotá a adelantar consultas para la nacionalización del Conservatorio como institución normalista, mediante la contratación de nuevos maestros italianos. Este mismo año se vincularon a la institución Elio Solimini como profesor de canto; Remo Giancola, profesor de piano y Humberto D'Achiardi como inspector nocturno. De manera continuada y progresiva, una comunidad de músicos italianos entró a engrosar las filas del cuerpo profesoral del Conservatorio y con pocas excepciones continuó la tradición de directores italianos, siguiendo en dicho cargo respectivamente: Nino Bonavolontá, Giuseppe Gagliano (1912-1995) y Quarto Testa (1915-1975). En 1954 bajo la dirección de Gagliano, se registró la más alta vinculación de italianos al Conservatorio con cerca de treinta nombramientos. Paulatinamente la comunidad ibaguereña empezaría a familiarizarse con la presencia de aquellos músicos extranjeros que en masa se incorporaron a la institución, cubriendo las cátedras de instrumento, así como los principales atriles de la orquesta, en tanto que se establecería la lengua italiana como asignatura obligatoria para todos los estudiantes.

La imposición de una nueva disciplina y la adopción de los métodos de instrumento italianos repercutieron directamente en la agenda artística de conciertos, que se vio multiplicada durante este periodo. La comunidad italiana de músicos se mantuvo siempre unida, viviendo de manera estrecha en una posada central de la ciudad, situación que se mantuvo hasta 1961, cuando Bonavolontá migró a la ciudad de Manizales contratado como director del Conservatorio, llevándose consigo a la mayoría de estos músicos.²³ Su influencia fue decisiva para proyectar la institución a nivel nacional e internacional, y sin duda para acreditar su prestigio, garantizándoles un espacio en el Conservatorio. Squarcetta regresó definitivamente a Italia, donde ya anciano se reencontró fortuitamente con el Coro del Tolima en Roma durante la gira de 1964.

Tabla 1-2: Profesores y directores italianos del Conservatorio del Tolima, 1951 -1974.

| Nombre | Cargo |
|---------------------|-------------------------------|
| Elio Solimini | Canto |
| Remo Giancola | piano |
| Humberto D'Achiardi | inspector nocturno |
| Margherita Nicosia | Órgano |
| Clara Saldicco | Piano e historia de la música |
| Carla de Marcello | Violín |
| Luigi Frassolati | Violín |
| Antonio Testoni | Violín |
| Franco Pezzullo | Clarinete |
| Lino Mollineli | Violín |

²² “Se anuncia que Squarcetta entregará su cargo a Bonavolontá y regresaría definitivamente a Italia”, *Tribuna Gaitanista*, 10 de junio de 1951, p. 2. Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, p.140

²³ La gestión del Secretario de Educación fue registrada así por la prensa Ibaguereña: “El año entrante funcionará en esta la Normal Nacional de Música. Serán contratados nuevos profesores italianos- Orquesta Sinfónica”, *Tribuna Gaitanista*, 3 de agosto de 1951, p. 6. Sobre participación de estos mismos italianos en el Conservatorio de Manizales, ver en: Guillermo Rondón García, *Ramón Cardona García: del romanticismo de campo a la armonía ciudadana*, (Manizales: Universidad de Caldas, 2005), pp. 109-117.

| | |
|-----------------------|--|
| Luigi Santamaría | Viola |
| Oscar Faccio | Violonchelo |
| Mario Prati | Contrabajo |
| Floro Croce | Oboe |
| Camilo del Pezzo | Trompeta |
| Benedetto Marcello | Violín |
| Sollecito Vito | Flauta |
| Emilio Nissolino | Oboe |
| Rudolfina de Gagliano | Idiomas |
| Renato Cattani | Canto |
| Baldassiare Gagliano | Canto |
| Antonio Tattoli | Violín |
| Fortunato Carusso | Flauta |
| Orfeo Ricciarini | Trompa |
| Eitore Cavalli | Viola |
| Camilo del Pezzo | Trompeta |
| Rolando Bolognesi | Clarinete |
| Giovanni Gorni | Violín y solista |
| Ljerka de Cavalli | Balletto* |
| Romano Santi | Fagot y solista |
| Nino Bonavolontá | Director Artístico (1951) |
| Giuseppe Gagliano | Director Artístico (1955) |
| Quarto Testa | Profesor de violonchelo y director artístico (1960-1974) |

Villegas, pp. 146-155.

* El término “balletto” corresponde a su uso original en el Renacimiento italiano que lo diferenciaba de la danza propiamente dicha, por incluir la representación teatral y el refinamiento de la técnica que estableció la profesión del maestro de danza.²⁴

²⁴ Fabritio Caroso, *Courtly Dance of Renaise. A New Translations and Edition of the Nobilità di Dame (1600)*, Trad. Julia Sutton (New York: Dover Publication, 1995), p.34.

2. César A. Ciociano (1899- 1951), una aproximación biográfica



Figura 2-1: Retrato de César Augusto Ciociano.
Tarjeta de extranjería, 1928, Perú. FCAC, Carpeta 30, folder 9.

César Augusto Ciociano Mazzola nació en Londres (Inglaterra) el 21 de julio de 1899, hijo de una familia de inmigrantes italianos. Michelle Ciociano (1873 –?) el padre, un músico y compositor napolitano establecido en Milán y del que tenemos información muy escasa, se afirma que fue director de orquesta del teatro Royal Opera House (London) -Actualmente el Covent Garden-, cuya primera edificación se construyó en 1732 gracias al recaudo del exitoso estreno de *The Beggar's Opera* de John Gay. Precisamente entre 1847 y 1892, el periodo relacionado con Michelle Ciociano, el teatro recibió el nombre de Royal Italian Opera, bajo la dirección del napolitano Michael Costa (1808 – 1884). Una de las pocas composiciones disponibles de Michelle Ciociano, *Cielo Turchino*, fue grabada por el famoso cantante Enrico Caruso. María Amalia del Vecchio (¿?-1950), madre de César Ciociano, fue profesora de canto y actuó como prima donna del Teatro de San Carlo en Nápoles, en La Fenice de Venecia y en La Scala de Milán. Se sabe también que su hermano mayor Salvatore, fue violinista y compositor.²⁵

²⁵ Sobre la importante migración de Italianos a Inglaterra principalmente provenientes de las regiones de Lombardia, Piemonte, Liguria y Emilia-Romagna ver: Elisabetta Girelli, *Beauty and the beast: italianness in British Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2009, p.30. Los detalles de familia de Ciociano han sido obtenidos de la única biografía completa del compositor conservada en Barcelona por su nieta Carolina Gutierrez. (ACGC). Sobre Michelle Ciociano ver en: Carlo Missaglia, “L’almanacco del ‘900. La musica”, *Revista Life in Naples.(sitio web)*, año II. Número 1. 25 enero de 2010, pp. 31-65,49, consultado 4 de agosto de 2014) http://issuu.com/lifeinnaples/docs/life_in_naples. Una mayor ampliacion sobre la historia del Royal

La única nota biográfica completa del compositor señala que César Ciociano inició sus estudios de violonchelo en la ciudad de Lieja (Bélgica) y Francia con los profesores Andre Lemaire y Ferdinand Carubin, y continuó su formación teórica con León Duysens, pianista y compositor de Metz. Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de París, donde recibió diplomado en violonchelo, composición e instrumentación. Entre sus maestros de instrumento figuran Maurice Perrin y Maurice Maréchal (1892-1964), famoso porque durante su participación dentro de la Primera Guerra Mundial, promovió entre sus compañeros de trincheras el “Poilu” un violonchelo fabricado con cajas de municiones - que actualmente se conserva en el Museo de la Cité de la Musique en París -. Maréchal fue uno de los más influyentes maestros de una generación de jóvenes violonchelistas de este Conservatorio.

Otros nombres que aparecen relacionados con la formación inicial de Ciociano son Jules Loeb (1852–1933); Xavier Lereux (1863 – 1919), profesor de composición e instrumentación, y Philippe Caubert. Tras una estancia en Basilea (Suiza), donde posiblemente tuvo contacto con Richard Strauss (1864-1949), Ciociano regresó en 1915 a Génova acompañado de su madre y continuó su formación musical con Eugene D’Albert (1864-1932) y Ottorino Respighi (1879-1936). Con estas referencias, podemos afirmar que César A. Ciociano vivió en un entorno musical de primera línea con compositores y maestros de reconocidos méritos, que explica su desempeño como instrumentista versátil y compositor abierto a las diversas influencias musicales que recibió en su carrera profesional.²⁶

Opera House puede consultarse en: David Charlton, Ed. *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Sobre la obra “Cielo Turchino” una edición discográfica está disponible en ClassicsOnLine. “M.S.Ciociano” (sitio web), consultado 5 de septiembre de 2014 http://www.classiconline.com/composerbio/M._S._Ciociano/. La profesión de doña Maria Amalia del Veccio está documentada en tarjetas de presentación y certificados de inmigración italianos. FCAC, Carpeta 30, folder 9.

²⁶ Sobre León Duysens se halló un registro en el *Catálogo de Copyright* de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, “Feuilles d’album: par León Duysens; violon solo, 2o violón, violonchelo, contrebasse et pf. Ptes, L. Grus & Cie.”, part 3, musical compositions, New series, volume 28, part 1. First Half of 1933. Nos. 1-9,756, July 1, 1933, E for 31551, 18171), consultado 23 de julio de 2014, http://books.google.com.co/books?id=BhJhAAAAIAAJ&pg=PA756&lpg=PA756&dq=duysens+leon+musician&source=bl&ots=Vi0xIMNQGK&sig=r3d5rdxAHZfXk6RXbDsEi4_9mhQ&hl=es&sa=X&ei=J-X9U9uoI8yzogT2sYGQCw&ved=0CCwQ6AEwAw#v=onepage&q=duysens%20leon%20musician&f=false. Sobre Maurice Maréchal ver en: 14-18 Mission Centenaire. *Maurice Maréchal: a musician in the Great War*, (sitio web) consultado 14 de diciembre de 2014, <http://centenaire.org/en/autour-de-la-grande-guerre/maurice-marechal-musician-great-war>.).



Figura 2-2: María Amalia del Vecchio, madre de César A. Ciociano. Carolina Gutiérrez Ciociano, Barcelona. (En adelante CGC)



Figura 2-3: La Familia Ciociano.

De izquierda a derecha: Salvatore Ciociano, Michel Ciociano (padre), César A. Ciociano. CGC.

Entre las tempranas experiencias profesionales de Ciociano se mencionan sus estudios de ballet clásico con el coreógrafo italiano Giuseppe Bonfiglio, primer bailarín de La Scala de Milán y su participación, acompañado de su madre, en las compañías de ballet francés e italiano en el Cairo, como parte de las producciones del empresario italiano Adolfo Bracale que llegaron, - como lo hizo Ciociano- a Perú, Chile y Colombia. El compositor genovés Attilio Margutti (1878-1963) figura vinculado a la formación musical de Ciociano. Margutti, que hizo su prestigio con la musicalización de la comedia teatral *Pacciugo* (1937) y el tango orquestal “Ma se ghe pensu”, con letra de Mario Capello (1895-1954), aparece repetidamente como coautor en obras posteriores de Ciociano.²⁷ Los ámbitos musicales diversos en la carrera inicial de Ciociano, serían influyentes en

²⁷ Acerca de la biografía de Bonfiglio y su carrera como coreógrafo de gran influencia en Norteamérica, ver en: Pellegrino D'Acerno, Ed. *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Arts* (New York: Garland Publishing, 1999), p.470. Testimonios de la carrera internacional del empresario Bracale

su temprana disposición a la búsqueda de oportunidades profesionales en el escenario internacional. En primer lugar participando como instrumentista y posteriormente como joven compositor de los géneros musicales, próximos a su formación de conservatorio, y al repertorio de música de los establecimientos de entretenimiento, en los que se desempeñó durante los primeros años de su vida entre Francia e Italia.



Figura 2-4: César A. Ciociano y sus maestros.

De izquierda a derecha: César A. Ciociano (violonchelo), No identificado (violín), No identificado (piano). (c.1919).CGC.

están consignados en su texto autobiográfico: Adolfo Bracale, *Mis Memorias*, (Bogotá: Editorial ABC, 1900). Sobre Attilio Margutti ver en: Fiorenzo Toso, *Le letteratura Ligure in Genovese e nei Dialetti Locali: Il Novecento* (Recco-Genova: Le Mani, 2009), p. 49. Una breve reseña sobre “Ma se ghe pensu” está disponible en: Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana* (Roma: Laterza, 1985), p.114. Sobre Mario Capello, ver en: Patrizia Ferrara, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944)* (Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archive, 2004), p. 783.

2.1 La Orquesta Transatlántica Italiana

Uno de los temas asociados a la migración cultural italiana del siglo XX está relacionada con su industria naviera, y dentro de ella, la música de entretenimiento como uno de los atractivos principales del turismo internacional interoceánico.²⁸ Adriano Mazzoletti en su estudio sobre el jazz en Italia²⁹ registra detalles sobre el sino migrante de Ciociano como parte de la Orquesta Transatlántica Italiana. Durante la época fascista (1922-1943) Italia conquistó uno de los más ambiciosos proyectos de navegación marítima internacional a través de la Italia Flotte Riunite, más tarde nombrada como Navegazione Generale Italiana. La flotilla de buques de lujo *Conte Biancamano*, *Augustus*, *Conte Savoia*, *Rex* y *Conte Grande*, cubrían los itinerarios entre Italia, Estados Unidos y Sudamérica. Uno de sus barcos insignia fue el *Rex*, el más grande y lujoso de su época, cuya primera operación, partiendo de Génova a través del Atlántico hasta Nueva York, se inauguró en 1932³⁰. Por sus únicas dimensiones (capacidad para 1.800 pasajeros) el *Rex* hace parte de la historia y orgullo de la industria naval italiana, cuyo itinerario como puente económico y cultural entre América y Europa resultó decisivo en los procesos migratorios de muchos músicos italianos de su tiempo, en especial de los genoveses que se enganchaban por salarios mucho más altos que los que pagaban en hoteles y clubes nocturnos. Una de las muchas particularidades de la Nave *Rex*, era la música en vivo que se ofrecía a través de sus orquestas.

Generoso Pope en un artículo de prensa italiano describe el ambiente sofisticado del *Rex* y en particular sus ambientes musicales que incluían el piano bar, los coros, destacados violinistas y la “infatigable orquesta” bajo la dirección Orestes Giacchino (1901- ?)³¹. Giacchino, nacido en Palermo pero establecido en Milán, fue violinista y tocó en conjuntos de música semi-clásicos y orquestas sinfónicas en el Teatro de La Scala y Teatro Dal Verme. Formó un conjunto de baile con el que actuó por cinco años en Suiza. En 1926, por influencia de Armando Di Piramo, se hizo cargo de la orquesta a bordo del buque *Neptunia* y en 1932 se embarcó en el *Rex* con una orquesta de once músicos que ya había dirigido en el *Conte Biancamano*. De acuerdo con Giacchino “eran buenos músicos que podían tocar jazz, música clásica, un poco de todo [...] la orquesta siempre fue unida: eso era casi único, ya que en las otras naves las orquestas se formaron casi en cada viaje”.³² Di Piramo por su parte, fue destacado violinista de Livorno; fue primer violín de la Orquesta de la Ópera de Montecarlo y uno de los pioneros como organizador de orquestas y conjuntos musicales en Génova, participando en numerosas grabaciones para los sellos Odeón y Columbia entre 1929 y 1930.

²⁸ Al respecto, autores como Stephen Greenblatt han establecido referentes analíticos para la comprensión de fenómeno de la movilidad cultural. Ver: Stephen Greenblatt et al. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Algunos estudios sobre músicos y cruceros interoceánicos han empezado a tratarse recientemente. Entre ellos: David W. Cashman, *Musicology and cruisicology: formal musical performance on cruise ships 2003-2011*; Lismore: Southern Cross University, 2012.

²⁹ Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre*.

³⁰ Fundación Histamar, “Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América”, en *Historia y Arqueología Marítima (sitio web)*, consultado 5 de septiembre de 2014, <http://www.histamar.com.ar/LineasPaxaSA/83-Italia-II.htm>.

³¹ Generoso Pope, “A Bordo del “Rex” consultado 13 de septiembre de 2014), www.djgiack.it/files/transatlantico_rex.pdf.

³². Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre*, p. 94.



Figura 2-5: La Nave *Rex*: a. Postal. b. Capilla con órgano positivo de la Nave *Rex*. a.) Fundación Histamar, “Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América” b.) “Transatlantico Rex – Cappella”. *Cultura Italia, Un patrimonio da esplorare, (sitio web)*, consultado 6 de junio de 2014, http://www.culturaitalia.it/opencms/it/emi/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_43166.

Mazzoletti aporta los primeros datos esclarecedores sobre la travesía de Ciociano como integrante de dichas orquestas señalando que éste, junto al pianista Aldo Cresci entre otros, hicieron parte del círculo musical de Di Piramo. Potito Simone, en un reportaje realizado en 1960, da su testimonio sobre la intempestiva partida de Ciociano: “una tarde, mientras estábamos tocando, [...] Ciociano pidió permiso a Di Piramo para ausentarse [...] Más tarde nos enteramos que aquella noche [...] se subió a un barco a Estados Unidos y nunca regresó”³³. Esta anécdota, que dibuja bien el temperamento de Ciociano, revela una constante de su vida: la búsqueda de nuevos horizontes profesionales y personales confiando su capacidad musical y cultura transnacional³⁴. Lo mismo sucedió con su familia, cuyos viajes le pusieron en contacto desde temprano con los ambientes musicales de las principales capitales europeas. No es fortuito que antes de cumplir sus 20 años, las obras de Ciociano tengan títulos en inglés, francés e italiano. Henry Pagnini, saxofonista genovés confirma el evento de Ciociano y Di Piramo aportando nuevos elementos sobre su temperamento

³³ Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre*, pp. 92,93. Giuseppe Pippo Barzizza (1902-1994), reconocido director de orquesta y compositor de música para cine, también fue descubierto por Di Piramo en 1922 y llevado por él a su orquesta Olympia, en Génova.

³⁴ El concepto de transnacionalismo como un aspecto inherente a los procesos culturales migratorios ha sido planteado desde su fundamentación teórica por diferentes autores como Anderson, 1998 (long-distance nationalism). Ver en: Rainer Bauböck y Thomas Faist, *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, Amsterdam: Amsterdam University Press- IMISCOE Research, 2010, p. 44.

impulsivo y vida musical compartida en la Orquesta del Hotel Miramare en Santa Margherita Ligure alrededor de 1934. Pagnini advierte que Ciociano “fue un gran músico, que pasaba del violonchelo al violín con virtuosismo (sosteniéndolos sobre sus rodillas) y también tocaba el pianoforte”. Entre los demás miembros de dicha orquesta menciona a Sportell (trompeta), Edgardo Scaranari (saxo tenor) y Contatti (batería) y afirma: “los accidentes de la vida nos cruzaron con Umberto Giordano, huésped del Miramare, que no gustaba mucho de nuestra música: todos los arreglos de Spud Murphy nos llegaban con los buques de los Estados Unidos”.³⁵



Figura 2-6: Orquesta del Hotel Miramare, Santa Margherita Ligure, [c.1934].

El conjunto de entretenimiento del Hotel Miramare Ligure. Entre ellos Henri Pagnini (saxofón), Sportell (Trompeta), Edgardo Scaranari (saxo tenor), Contatti (batería), César A. Ciociano (violín). CGC.

2.1.1 Repertorios, escenarios y conjuntos orquestales: la carrera profesional de Ciociano

Los programas de mano conservados en el archivo personal de Ciociano ilustran los repertorios tanto de las orquestas transatlánticas, como del Miramare, en las que nuestro músico ya incursionaba como compositor. Dependiendo de la clase de lujo de la nave, dichos programas alternaban con otros entretenimientos como proyección de películas internacionales, juegos de competencia y un baile con música en vivo a partir de las 10 de la noche, tal como se muestra en los programas de mano de la Orquesta del *Augustus* bajo la dirección de Ovidio Bruno Cresci, fechado el 7 de diciembre de 1932 y de la Orquesta del *Conte Savoia* dirigida por el maestro

³⁵ “Henry Pagnini, carta 13 de marzo de 1989”, en Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre*, p. 93. [Traducción del autor]. Spud Murphy, fue el nombre artístico de Lyle Stephanovic (1908-2005), músico norteamericano de origen serbio, multi-instrumentista, director de bandas de jazz y arreglista. Creador del EIS, Equal Interval System, un modelo de composición horizontal basado en intervalos iguales (dodecafonismo). Inicialmente estuvo vinculado a la música clásica y al cine. Stephanovic fue el principal arreglista de Benny Goodman. Ver en: Scott Yanow, “All Music”, *Biography of Spud Murphy*, (sitio web), consultado 5 de octubre de 2014, <http://www.allmusic.com/artist/spud-murphy-mn0000155648/biography>.

Bottarelli un 24 de mayo de 1937, en función especial con motivo del “Anniversario dell’entrata in Guerra dell’Italia”³⁶.

Classe di Lusso
Concerti Orchestrali
 Maestro Direttore OVIDIO BRUNO CRESCI

ore 13,15

- 1 - Cigaretten - Intermezzo - L. Siede
- 2 - Lido Flirt - E. Fiaccone
- 3 - Il Natale di Pierrot - Fantasia - Monti
- 4 - Madrigale - Simonetti
- 5 - La Donna Perduta - Fantasia - Pietri

ore 16

- 1 - Le Chemin du coeur - Gavotta - P. Lincke
- 2 - Canto d'amore - C. A. Ciociano
- 3 - Adriana Lecouvreur - Fantasia - Cilea
- 4 - Serenata amorosa - G. Filippini
- 5 - Tip Toes - Selection - Gershwin

ore 20,45

- 1 - Danza delle Ore - (dall'Opera " Gioconda „) Ponchielli
- 2 - a) Napule! - b) Serenata Napulitana - Tagliaferri
- 3 - La Tosca - Fantasia - Puccini
- 4 - Viandante Russo - (Impression Tzigana) - Ferraris

ore 22

DANZE

“AVGVSTVS”
 7 Dicembre 1932 - Anno XI E. F.

24 Maggio 1937 - XV
 ANNIVERSARIO dell'ENTRATA in GUERRA dell'ITALIA

Ore 8 a.m. - FUNZIONE dell'ALZA BANDIERA
 MARCIA REALE - GIOVINEZZA

Programma di Musica

ORE 1,30 p.m.

- 1 - Don Giovanni - Ouverture Mozart
- 2 - Calinerie Ferraris
- 3 - Dove canta l'Alodola - Operetta Lehar
- 4 - Primavera Grieg
- 5 - Danza delle ondine Catalani

ORE 4 p.m.

- 1 - Cuban Lament - Intermezzo F. Charrosin
- 2 - Rose Marie - Selection Frintl
- 3 - Adagio Cantabile - Patetica Beethoven
- 4 - Marcia Turca Mozart

ORE 8.30 p.m.

- 1 - Salvator Rosa - Ouverture Gomez
- 2 - Peer Gynt - 2.a Suite Grieg
- 3 - Canzoni d'Italia De Micheli
- 4 - Charme du Brésil - Serenata - C. Ciociano
 Dedicato a S. E. la Signora Vargas
- 5 - Madame Butterfly - Fantasia Puccini

Maestro A. BOTTARELLI

Figura 2-7: Programas de las Orquestas Transatlánticas *Augustus* y *Conte Savoia*. FCAC, Carpeta 29, folder 5. Ibaguá.

La Orquesta del *Augustus* ofrecía a los viajeros tres funciones en su mayoría con repertorio italiano, que dependiendo de la función, alternaba con *intermezzi*, fantasías y oberturas de óperas. La inclusión de una selección de obras de George Gershwin (1898-1937) confirmaría el testimonio Potito Simone sobre la llegada de la música norteamericana a Italia a través de estos conjuntos. Ciociano, por su parte, dejó consignado a mano al respaldo del programa, el estreno de su obra *Canto d'Amore* en la segunda función de este día. En el segundo programa se destacan además de obras de autores italianos, las de compositores clásicos y románticos, junto a latinoamericanos como el brasileño Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Entre estas, la ópera y la opereta como elemento de enlace temático. De Ciociano se incluyó *Charme du Brésil*, una serenata con dedicatoria a “su excelencia la Señora Vargas”, gesto que será reiterativo en sus obras y que coincide con una práctica heredada de los compositores del siglo XVIII. La Nave *Rex* fue hundida

³⁶ Dicho aniversario se refería a la invasión italiana a Etiopía (Abyssinia) de 1936 y considerado como el año XIV de la era fascista y el primero del imperio. En el escenario mundial esta invasión hace parte de la cadena de eventos que desembocarían en la Segunda Guerra Mundial. Ver: David T. Zabecki. (Ed). *World War II in Europe. An Encyclopedia*. New York: Routledge, 2015. p.1476.

un 8 de septiembre de 1944, durante la Segunda Guerra Mundial.³⁷ Los momentos vividos por Ciociano durante este período sin duda le mostraron las múltiples posibilidades de su carrera como intérprete y como compositor familiarizado con los nuevos géneros de la música norteamericana. Sería esta la puerta de entrada a los escenarios musicales latinoamericanos y serían el tango y el fox trot sus pasaportes culturales para ingresar al mundo de la música popular.

Entre 1920 y 1938 Ciociano alternó su carrera artística entre las Orquestas Transatlánticas y tocando el violonchelo con el Quinteto Clásico bajo la dirección de G. Sagaria. Uno de los programas interpretados el 14 de abril de 1920 en la ciudad de Raffallo -Italia- nos ilustra sobre el particular repertorio de este conjunto en el que el vals *Cine-mato-graf* de Dall'Argine, hace clara alusión a la industria del cine mudo, en el que este tipo de orquestas se contrataban como sonido en vivo de las escenas. El intermezzo *Pattuglia* de Margutti recuerda al maestro de Ciociano, con quien seguramente éste mantuvo contacto hasta entonces. Junto a la *Sinfonía* del francés François Adrien Boïeldieu (1775 - 1834), hace contraste la *Slavische fantasie* de Anton Dvorak (1841-1904) para solo de violín. Por su parte, Ciociano incluye aquí su quinteto *Reverie* y *Saltarello*, un solo para violonchelo que él mismo interpretó.



Figura 2-8: Quinteto Clásico, [c.1934].
Ciociano (al centro). CGC.

³⁷ Fundación Histamar, “Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América”.



Figura 2-9: Programa de mano del Quinteto Clásico, 14 de abril de 1920. FCAC, Carpeta 13, folder 4, Ibagué.

Como consta en estos programas, desde finales del siglo XIX en las principales capitales del mundo ya circulaba una parte de la música clásica por fuera de los escenarios de concierto propiamente dichos, aunque se mantenían en algunos casos los conjuntos propios de la misma. Como parte del fenómeno de la profesionalización de los músicos y sus nuevas demandas dentro

de la industria del entretenimiento, surge la práctica de la música en vivo en establecimientos públicos de la más diversa índole.³⁸ Para confirmar lo anterior, basta con revisar un catálogo de repertorio de la publicación Max Eschig & Cia. fundada en 1909, responsable de introducir a Francia publicaciones musicales de Europa Central principalmente. En uno de estos catálogos conservados por Ciociano por ejemplo, se presentan nuevas colecciones de obras sinfónicas de Isaac Albéniz (1860-1909), Eugène Cools (1877-1936) y Rogelio Huget y Tagell (1881-1956), arregladas especialmente para “Cinémas, Casinos, Brasseries, Music-Halls, Etc”, cuyas ediciones A, B, C y D coincidían respectivamente con los conjuntos de “Grand Orchestre”, “Orchestre moyen”, “Petit Orchestre” y “Orchestre Brasserie”.³⁹

En cuanto a los repertorios del Quinteto Clásico, su música predominantemente italiana se alternaba con fragmentos de pasajes sinfónicos y obras de cámara. En 1927 por ejemplo se registra la participación de Ciociano como parte de la Orquesta del Hotel Savoy de París, promoviendo un concierto y baile a beneficio de la misma. (Fig 2-10). Esta vez el programa nos ofrece una selección de pequeñas piezas que abren con *Noce de Figaro* de W.A.Mozart; *Estasie* del francés Louis Ganne (1862-1923) y el *Caprice Viennois* de Fritz Kreisler (1875-1962), interpretado por el violinista de la orquesta, el señor Gaultet, seguido de una versión de *la Bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924). Por su parte Ciociano presentó su solo de violonchelo *Fantaisie Burlesque*, que bien ilustra cómo, a pesar del contacto con la naciente industria de la música popular, mantenía el vínculo con su temprana formación académica.

Confirmando lo anterior, se halló en el archivo personal del compositor un repertorio de obras para violonchelo, que si bien no aparecen registradas en programas de mano, si denotan cuál era el material de estudio de Ciociano como instrumentista. Entre otros se registraron transcripciones a mano realizadas por Ciociano de obras en las que son claras todavía las influencias del romanticismo y el nacionalismo europeos de compositores como Gustave Charpentier (1869-1956), César Cui (1835-1918), George Goltermann (1824-1998), Zdenko Fibich (1850-1900) y André Charles Lecocq (1832-1918), además de Beethoven, Schubert, Liszt y Chopin.

³⁸ Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York (Oxford: Oxford University Press, 2008), pp.18-19

³⁹ *Durand-Salabert-Eschig, Editions musicales (sitio web)*, consultado 12 de diciembre de 2013, <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.ph>. Portada de un catálogo de Max Eschig & Cia. Fuente: FCAC, Carpeta.27, Folder, 6. Ibagué.

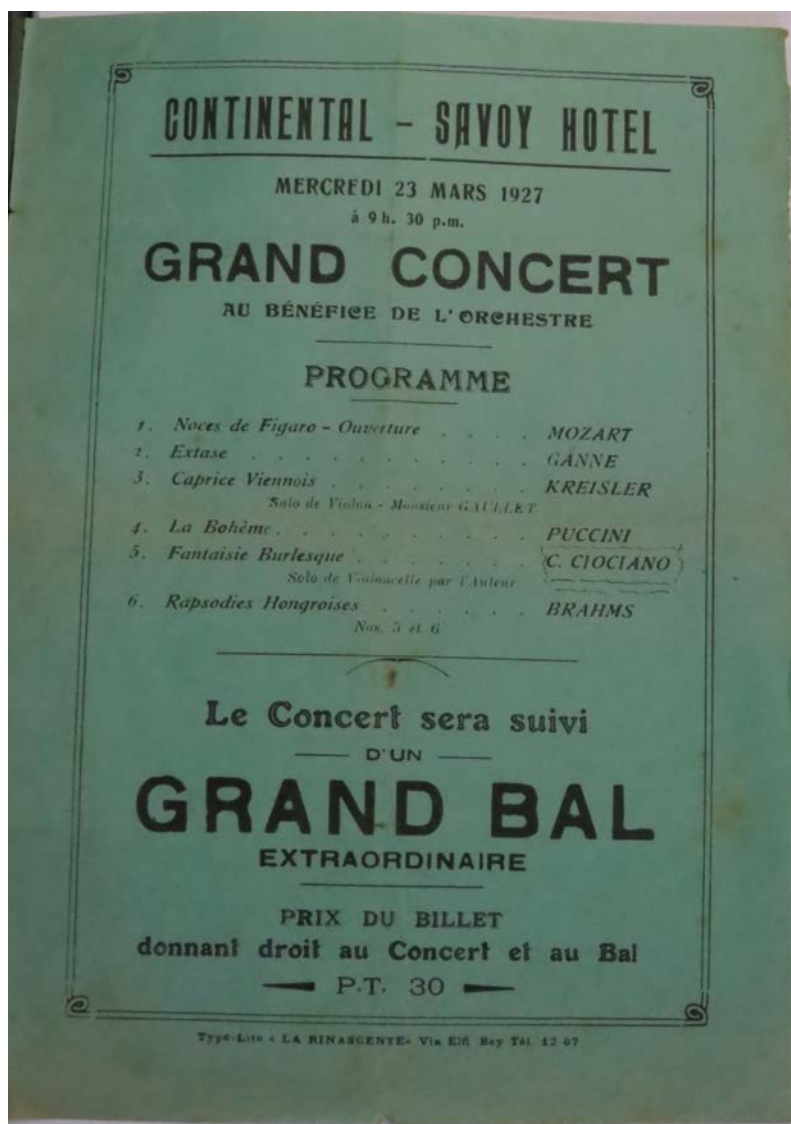


Figura 2-10: Programa concierto a beneficio de la Orquesta Hotel Savoy, París, 1927. FCAC, Carpeta 27, Folder 6.Ibagué.

Los referentes en la carrera de Ciociano como concertista de violonchelo y músico profesional revelan la transición entre la música académica y el surgimiento de nuevos cánones del jazz americano, en la que músicos como él, sirvieron de puente entre Estados Unidos y Europa. Es la época del auge de la industria del espectáculo asociada a la internacionalización de obras musicales por medios impresos. Industria de la que Ciociano participaría plenamente y que lo muestran claramente como un compositor de música popular, conquistando el mundo a través de las orquestas de entretenimiento en hoteles y cabarets, bajo los frenéticos ritmos del charleston y el fox trot. La “Soffritti’s Jazz Band” a la que perteneció Ciociano (Fig. 2-11), ilustra la transición de los músicos entre las orquestas de cámara y las de entretenimiento que redefinirían de manera

generalizada la profesión del músico y la circulación comercial de la música en las principales ciudades del mundo y luego extendida de manera totalmente global.⁴⁰



Figura 2-11: The Soffritti's Jazz Band.

El conjunto Soffritti's tomó su nombre del apellido de uno de sus integrantes. En la imagen, Ciociano con el banjo. CGC, Barcelona.

⁴⁰ Sobre la música popular como un fenómeno sociológico, económico y cultural en el contexto mundial, una amplia discusión se abre a partir de los siguientes textos: Adorno, "On popular music", *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9, no.1, (1941); Simon Frith, "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros, Ed., *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. (Madrid: Trotta, 2001) pp, 413-435. Derek B.Scott, *Sound of the metrópolis*. En ellos se discute su autenticidad y validez como producto colectivo y su recepción mediada por la industria. La publicación periódica de partituras y la naciente industria radial musical, estudiada por Jaime Cortés, en *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección el Mundo al Día*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008) es un ilustrativo ejemplo de la manera en que en el contexto colombiano la música popular permeó y transformó los cimientos de la cultura musical nacional, poniéndola en contacto con este fenómeno mundial.

2.2 El compositor y la industria editorial musical

A la figura de Ciociano como instrumentista se superpone su faceta de compositor, importante por los múltiples tópicos de su producción en contacto simultáneo con el mundo académico y popular, presentes en la industria musical de la primera mitad del siglo XX. A continuación se aborda el compositor en su relación con la industria editorial musical y la circulación de su producción a través de diferentes medios en Europa y Latinoamérica.

Las primeras composiciones de Ciociano están fechadas alrededor de 1916, sin embargo solo hasta 1917 se encuentran los registros de su obra ante la Prefectura de Génova, - ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida, antes de emigrar hacia Colombia-. Nueve actas de registro conservadas en el archivo del compositor indican los términos legales en que se declaraban dichas obras, como reza por ejemplo el acta del 27 de febrero de 1919: “intendendo riservarsi i dritti spellanti agli autori e registrare una sua composizione musicale intitolata Leggende (inedita) ne presenta un esemplare ed unisce la ricevuta del diritto pagato in lire 2.30 [...]”. Además de la autoría, dichas actas también registraban aspectos como los instrumentos para los cuales se hizo la composición “che la sua detta composizione musicale e per violino con accompagnamento di pianoforte”. No solamente en Génova quedaron constancias del registro de obras de Ciociano. Múltiples cartas, formularios y artículos de prensa indican el interés del compositor porque su música siempre estuviera protegida por los derechos legales establecidos, según los países en que vivió como Perú, Chile y finalmente Colombia. Confirma lo anterior su afiliación a agremiaciones de compositores a lo largo de su vida, hecho que marca una clara diferencia con los compositores de la generación anterior, aislados y ajenos a las nuevas condiciones socioeconómicas del sector musical.⁴¹

A comienzos del siglo XX, los compositores gestionaban su obra al amparo de las leyes nacionales e internacionales que regían la producción intelectual de la música dentro de la industria editorial musical, la del espectáculo, la radiodifusión y la reproducción por medios mecánicos. Como ya ha sido documentado por Simon Frith & Lee Marshall, la comercialización de la música en vivo en conciertos y la edición de obras musicales impresas fue objeto de regulación de derechos de autor desde el siglo XV, dando lugar a la legislación jurídica para el reconocimiento de obra individual, la internacionalización del comercio y el desarrollo de tecnologías para la reproducción masiva de las obras, en este caso la música impresa.⁴²

Ciociano formalizó su actividad como compositor en 1925, al afiliarse a la Società Italiana degli Autori ed Editori (en adelante SIAE), organización que garantizó la circulación y administración de su música por diferentes medios a lo largo de toda su vida. La SIAE con sede en Milán y fundada en 1882 por Cesare Cantú (1904-1895) y Tullo Massarani (1826-1905), fue una de las organizaciones pioneras en el mundo para la protección de los derechos de autor que congregó

⁴¹ Extractos del *Acta Registro de Génova, 6 de noviembre, 1917*, FCAC, Carpeta 29. Folder, 1. Las regulaciones de declaración de derecho de autor se establecían según la norma de “testigo único” de Italia, correspondientes a la Ley 25 de junio de 1865, nro. 2337, 10 de agosto de 1875, nro. 2652, 18 de mayo de 1882, nro. 756/ serie 3ª aprobado con Decreto Real del 19 de septiembre de 1882, nro. 1012/serie 3ª del Reglamento [...] nro. 1013/ serie 3ª.

⁴² Simon Frith y Lee Marshall, *Ed. Music and copyright*, (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), “During the period dubbed the Renaissance by historians in the nineteenth century, several factors combined to turn copyright in legal issue. [...] The earliest known privilege for exclusive rights to print and sell music was granted on 25 May 1498 by the Venetian signoria to Ottaviano dei Petrucci, for a term of twenty years”. pp. 22-23.

escritores, músicos y dramaturgos. En su consejo directivo, conformado por intelectuales, juristas y representantes de la política, figuraron músicos como Antonio Bazzini y Giuseppe Verdi. Reconocidos hombres de la política, las ciencias y las artes italianas como Giovanni Verga y Camilo Boito también hicieron parte de la SIAE. Su creación coincide con la Convención de Berna de 1886 que estableció la primera legislación internacional sobre derecho de autor.⁴³

El papel de la SIAE fue determinante a partir de 1921, cuando adquiere estatuto oficial de recaudo. En 1927 traslada su sede a Roma y comienza a hacer parte de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC). La SIAE sirvió de intermediaria entre autores, administradores e intérpretes - tanto de obras musicales, como literarias y cinematográficas- desempeñando un papel de importancia dentro de la próspera industria cultural italiana. La relación de Ciociano con la SIAE sirvió a la difusión de sus composiciones en Europa y América, toda vez que la transmisión de música ya exigía a las empresas el reporte y pago de copyright. A través de su representación, la organización entregaba los reportes periódicos de circulación de sus obras en la radio alemana, inglesa o francesa. También esta organización actuó como intermediaria en asuntos relacionados con las ediciones musical impresas, con la debida cesión de derechos regulada legalmente. En repetidas ocasiones, a lo largo de su vida Ciociano se vio en la necesidad de hacer reclamaciones sobre los derechos de autor de sus obras. Para ilustrar las relaciones complejas del compositor con los derechos de autor, se cita una comunicación suya fechada en Turín el 19 de octubre de 1931, a raíz del plagio de la obra *Porquoi?*, sobre un motivo de Julien Cesaer, publicada como de autoría de Enrico Toselli bajo el título *Un jour viendra* en Francia (Casa Smith) y en Italia como *Nelle tue braccia*, (Casas Venturini de Firenze y Carisch de Milano). La carta sirvió para dirimir un pleito de cuatro años a favor de Ciociano, al demostrar que su obra estaba registrada en la SIAE desde 1922.⁴⁴

Una de las funciones que cumplía la SIAE, era la clasificación de los géneros musicales para el pago de derechos dentro de rangos de tarifas comerciales. A este respecto resultan ilustrativos los reportes de liquidación de obras registradas por Ciociano, que establecían cinco categorías: i) Clase 1ª - Baile: variedades, partes varias, revistas, canciones dramatizadas, comedia musical con la música no original, programas de viaje (en salas de cine y al aire libre), canciones, circo ecuestre. Distribuida. ii) Clase 2ª- Cine sincronizado o ejecuciones complementarias realizadas dentro del mismo espectáculo filmico. iii) Clase 3ª- Banda. iv) Clase 5ª- Conciertos, música de cámara, música sacra, sinfónico y coral. v) Clase 6ª- ‘Orchestrina’, instrumentos mecánicos musicales callejeros, actuaciones musicales incluso el baile en café, excluyendo, bares, restaurantes, hoteles, barcos y transporte, locales de clubes, asociaciones teatros con cine mudo y

⁴³ La afiliación del autor a la SIAE está fechada en Milán, 14 mayo, 1925. FCAC, carpeta 29, folder 1. Sobre Cesare Cantú y Tullo Massarani ver respectivamente en: Guido Manzanni, s.v “Cesare Cantú Historiador, literato y político italiano fundador del Archivo Histórico Lombardo”, en *Enciclopedia Italiana*, consultado 14 de septiembre de 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-cantu_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-cantu_(Enciclopedia-Italiana)). Giulio Natali, “Tullo Massarani Literato, políglota, político y artista italiano”, en *Enciclopedia Italiana*, consultado 14 de septiembre de 2014 [http://www.treccani.it/enciclopedia/tullo-massarani_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/tullo-massarani_(Enciclopedia-Italiana)). Sobre la Convención de Berna una ampliación puede ser consultada en: *The Musical times, The rights of Foreign Composers. The Musical times and singing class circular*, vol. 39, no. 553 (London., The Musical Times, marz 1,1889), pp.137-138.

⁴⁴ “Io, sottoscritto, Cesare Augusto Ciociano, dichiaro cedere cedo tutti i diritti fino ad oggi maturati e che in conseguenza verranno a maturarsi sia per P.D. M.(diritti di esecusione) sia per diritti fonomecánicos della composizione “ *Un jour viendra*” stampata pure col titolo “*Nelle tue braccia*” di Enrico Toselli” FCAC, Carpeta 29, folder 6. Sobre Toselli ver: Michael Kennedy y Joyce Bourne, s.v. “Toselli, Enrico” en *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 1996, consultado 12 de enero de 2015. <http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-ToselliEnrico.html>.

todos los demás interpretación musical no cubiertos en las clases anteriores. El pago más alto reconocido a las primeras, corrobora que la oferta y demanda de música de entretenimiento ocupaba ya un lugar preferencial frente a géneros como la música de cámara, banda y cine, que en términos generales para este momento ya era considerada como un producto o servicio comercializable sometido a impuestos similares a los de otros renglones de la economía. En relación con las categorías que la SIAE retribuyó a Ciociano a lo largo de su vida por la circulación de sus obras, predominaron las categorías 1º, (música para baile y variedades) y Categoría 6º (música para orquestrina), siendo estos los principales géneros promovidos por la industria musical impresa, espectáculos en vivo de la época y que a través de la radio circularon en Francia, Bélgica, Noruega, Holanda, España, Suecia, Inglaterra, Portugal, Brasil y Argentina. Como se desprende de un reporte de regalías liquidado a Ciociano en 1932 por la SIAE, el ingreso de 716 liras por obras registradas en la primera clase, superaba el total recibido por todas las otras clases juntas, con lo cual se puede ratificar una vez más a Ciociano como un compositor de música popular que concuerda perfectamente con la práctica musical generalizada en este período.⁴⁵

La producción musical de Ciociano registrada en la SIAE antes de su emigración hacia América Latina, cubre diversos géneros entre música de cámara y orquesta como *berceuses*, sonatas, trozos característicos, *intermezzi*, serenatas y danzas antiguas como: gavotas, tarantelas; como también poemas sinfónicos. A estos se suman los géneros de baile como valsés, valse boston, one step, fox-trots y algunos himnos de carácter militar, como quiera que en su juventud estuvo enrolado en los regimientos ‘66 Fanteria Gualteri’ y ‘Distaccamento di Bibbiano’. Dicho repertorio, que fue interpretado por las orquestas a las que perteneció, se enmarca dentro de la conocida “música de salón”, que en su término original alemán ‘Salonorchestermusik’, o en italiano ‘orquestrina’, no necesariamente se refiere al tamaño pequeño del conjunto, sino al tipo de música de entretenimiento, propia de tabernas, cafés, teatros, cinemas y establecimientos de baile, que también podía incluir reducciones de secciones de óperas famosas y fragmentos sinfónicos. La publicación de partituras fue un importante canal de circulación de obras musicales de los años treinta. Distintas casas editoras con las que Ciociano estableció relaciones, ya reconocido como miembro de la SIAE, contribuyeron a difundir sus obras. La primera de ellas fue la editorial Augusta de Turín, que a su vez hacía parte de la Società Editrice Musicale Torinese, fundada en 1852. Con el auge internacional de la ópera durante el siglo XIX, la industria editorial italiana alcanzó un lugar privilegiado en la escena mundial con las Casas Ricordi (1908) y Carisch (1887). Sólo en la ciudad de Turín llegaron a existir veinte editoras musicales constituidas legalmente.⁴⁶

Una de las primeras obras de Ciociano publicadas en 1932 por Casa Augusta, fue *Élévation*, un berceuse con dedicatoria a Pietro Mascagni para violín solo, violín 2, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete y pistón solo. La obra, compuesta en 1921, fue reeditada posteriormente en reducción para piano y violín. Se sumarían rápidamente nuevos títulos que se difundían a través de los catálogos internacionales editados en inglés, francés, italiano y español, para su distribución masiva por Europa y América, como parte de su servicio propagandístico entre orquestas que impulsó definitivamente la carrera de compositores como Ciociano, que de manera creciente empezaron a figurar en colecciones publicadas con diferentes nombres como: Biblioteca Cinema de Ricordi, Commento Film de Florentia Film, o Kinoteca de Curci y que se editaron a la par con

⁴⁵ Datos extractados del archivo FCAC, Carpeta, 29 folder. 6, Riparto Italiano, Io Semestre – ejercicio 1946. Liquidación de derechos de Ciociano & Julien Cesaer; y Carpeta 29, Folder 2, Registros SIAE. Riparto Estero de Ciociano. Años 1928, 1929, 1947, 1949, 1950.

⁴⁶ Claus Tieber y Anna K. Windish, *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice* (New York: Palgrave Macmillan, 2014,) pp. 52-56. Marco Targa, “The use of cue sheets in Italian silent cinema: contex, repertoires, praxis”, en Tieber & Windish, Ed., *The Sounds of Silent Films.*, pp. 49-53.

los catálogos de música de salón propiamente dicha, pensados ambos para su internacionalización a través de la industria editorial.⁴⁷

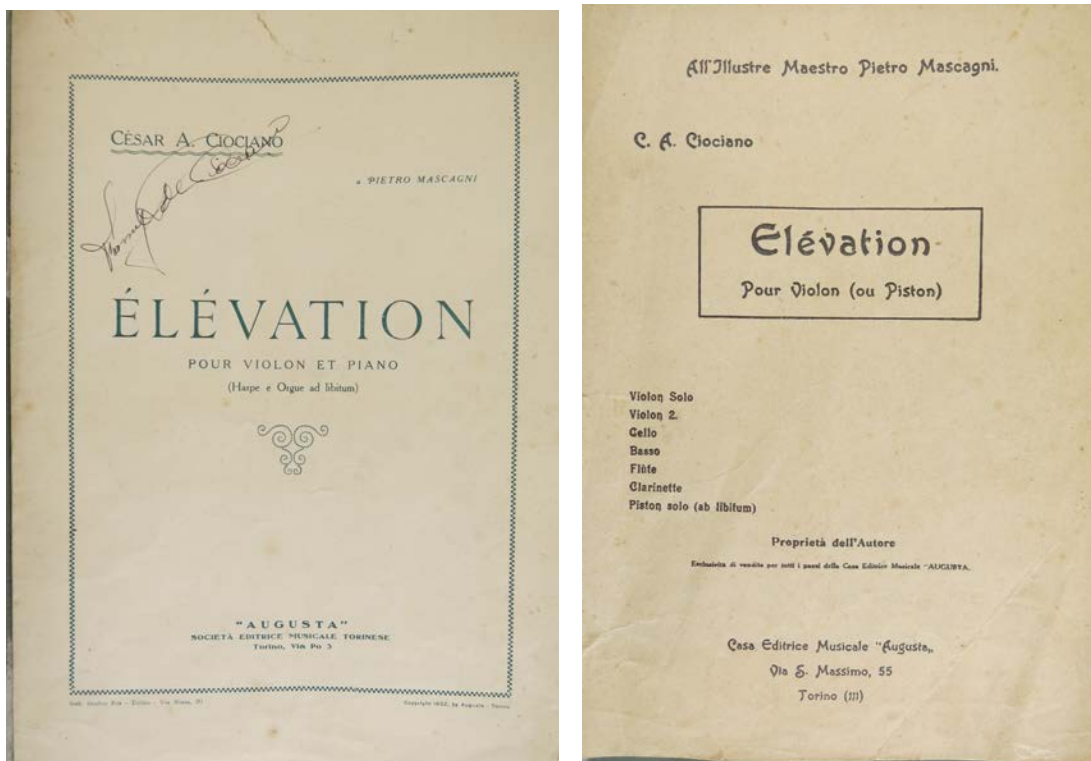


Figura 2-12: Dos ediciones de *Élévation* por Casa Augusta, 1932. FCAC, Carpeta 22, Folder 2, Ibagué.

Casa Augusta fue la principal editora de obras de Ciociano en Europa. Junto a esta, las editoriales italianas Carisch de Milán, Venturini de Florencia y Chiappo de Turín, hicieron lo propio en sus catálogos. Otras casas que publicaron su música, dentro y fuera de Italia, fueron las editoriales francesas Salabert y Smyth. La relación de Ciociano con la industria editorial musical tan fue significativa en su vida que lo motivó a fundar, ya establecido en Colombia, su propio proyecto editorial musical. También la industria fonográfica y el auge del tango le proporcionaron a Ciociano la oportunidad para las primeras grabaciones de sus obras. Es notorio durante este periodo la producción de títulos en su obra como “Alma de Gaucho”, “Filomena”, “Mi cubanita”, “Tango Azul”, que ya anuncian el acercamiento del compositor con Latinoamérica. Los sellos Brunswick y Victor grabaron las primeras en versiones de intérpretes latinoamericanos como Pilar Arcos, Violeta Imperio, Cenaro Veiga y la Orquesta Típica de Enrique Madriguera. Como un ejemplo, el fox - charleston “Filomena” fue grabado para Brunswick por ‘Los Castilians’, conjunto del cual Woody Allen incluyó en su película “Alice” (1990) “La Cumparsita”. En Italia, la Orquesta de jazz sinfónico de Gigi “Milton” Ferracioli dejó su registro sonoro del fox-trot *Colón*. La difusión del repertorio de Ciociano de este periodo tanto en sus ediciones impresas como en grabaciones e intérpretes en Latinoamérica se desarrolla de manera más amplia en el siguiente capítulo.⁴⁸

⁴⁷ Tieber y Windish, *The Sounds of Silent Films*, pp. 56, 57.

⁴⁸ Sobre las editoras italianas ver en: Mario Dell’Ara, *Editori di musica a Torino e in Piemonte*, vol. 2 (Piemonte: Centro Studi Piemontesi, 1999), p.56. Sobre la expansión del tango entre Italia y Argentina ver

2.3 Un músico italiano en Latinoamérica

A principios del siglo XX, tanto Estados Unidos como Latinoamérica disfrutaban de estrenos y espectáculos de ópera italianos con escasas diferencias de fechas a los estrenos europeos. Por su parte la Argentina de los años treinta, era considerada la ‘Italia Sudamericana’ por su alta población de migrantes de esta nacionalidad. También sería Argentina uno de los primeros países en adoptar para sí, de manera arraigada las tradiciones musicales como la ópera, las academias musicales y el comercio de música impresa e instrumentos que masivamente llegaron desde diferentes países europeos. Ciociano pudo vislumbrar un horizonte promisorio en los países suramericanos, en virtud de una generación musical anterior que le abrió camino. No se tienen evidencias claras del paso de Ciociano por países del Caribe, destinos habituales de las embarcaciones que venían de Europa, sin embargo el uso de sus tópicos en su obra, indican que la música de Cuba, México o Brasil no le fue desconocida. La fecha más temprana sobre la presencia de Ciociano en Latinoamérica corresponde a finales de 1928, año en que se registra su llegada al Perú. De allí pasó a Chile y por cortos períodos regresó a Italia, donde sostuvo hasta 1931 su vinculación laboral con el Hotel Miramare.⁴⁹

Pocos pero significativos eventos se destacan de la estancia de Ciociano en Perú. En primer lugar la creación de su obra Himno Triunfal “Patria Nueva”, con dedicatoria al Presidente de la República Peruana Augusto B. Leguía, quien Gobernó el Perú entre 1908 -1930. El de Leguía fue uno de los gobiernos más largos y autoritarios de este país, caracterizado por el propósito de reformar y modernizar al Perú y conocido como el “Oncenio” o “Patria Nueva”. El himno de Ciociano fue estrenado por la Banda de la Guardia Republicana “en el clásico día de la fiesta del ‘Carácter’ de los Descalzos el 29 de Mayo de 1929”.⁵⁰

en: Ilaria Serra, *“Italian Tango” Between Buenos Aires and Paolo Conte*. (Florida: Atlantic University, California Italian Studies, 2013), “After the Second World War, tango music accompanied the second large wave of emigration from Italy, and a new surge of transoceanic movements between the two motherlands: Italy, mother of its immigrants, and Argentina, tango’s first home”. p.16. Sobre la grabación de “Ramoncito” por Los Castilians ver en: Carlos G. Groppa, *The Tango in the United States: A History* (North Carolina: McFarland, 2003), p. 163. La discografía de la película ‘Alice’ está detallada en: Adam Harvey, *The soundtracks of Woody Allen: a complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005*, (North Carolina: McFarland, 2005), p. 157. La grabación de “Colón” se halla registrada en Research Centre for the history and analysis of Recorded Music. www.charm.rhul.ac.uk. Más detalles de la Jazz Sinfónica Ferracioli pueden ser consultados en: Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle Origini alle Grandi Orchestre*, pp. 146,373.

⁴⁹ Sobre la importación latinoamericana de instrumentos asociados a la música de tango y similares ver: Marco Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*, (Ancona: Affinità elettive, 2004). Como lo menciona Annibale Enrico Cetrangolo, *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, p. 67. “Son numerosos [...] los datos de exportación de organillos u otros instrumentos mecánicos análogos desde Europa y, en especial desde Italia a la Argentina [...] país [que] figura como el segundo comprador en el mundo de estos “armonici”. La tarjeta peruana de permanencia de Ciociano indica que era súbdito británico y que podía dedicarse a sus labores como músico. (Lima, 4 de septiembre de 1928). FCAC, carpeta 30, folder 9.

⁵⁰ Marty Ames Zegarra, *El Oncenio de Leguía a Través de sus Elementos Básicos*. (Tesis de Historia, Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2009), p. 27.



Figura 2-13: Portada del himno triunfal “Patria Nueva”, 1929. FCAC, Carpeta 30, folder 10, Ibagué.

De las labores profesionales de Ciociano en Perú durante este año, sobresale su vinculación a *La Revista Semanal Peruana*, publicada en Lima y con circulación en Argentina, Bolivia y Chile, que contó con Salvador Faura como su director y propietario. La revista contenía secciones de filosofía, arte en general y música. Como editor de la sección musical, Ciociano publicó en su suplemento las partituras de su fox-trot “Besos y Locuras” y de “Tango Azul”, éste último editado también por Casa Brandes de Lima y puesto en circulación en rollo de pianola. Después de su estancia en Perú, Ciociano viajó a Chile donde permaneció hasta 1936, siendo este su período más prolífico de composiciones. Sin perder su vínculo con la SIAE ni con la Casa Augusta, entre 1930 y 1935 Ciociano desplegó una intensa campaña de divulgación desde la prensa chilena, para la creación de una compañía musical de operetas nacionales al estilo parisino, pero formada con artistas chilenos. Con un espíritu altruista, el proyecto operístico de Ciociano buscó que parte de los ingresos de sus funciones estuvieran destinados a beneficio de la Universidad Católica de Chile. A pesar de ello, esta empresa no se cristalizó, pero a cambio, se entabló una relación de colaboración con músicos chilenos y peruanos y Ciociano. Por ejemplo, tras asistir en Santiago de Chile a un recital para piano y violonchelo del compositor Pedro Humberto Allende (1885-1959),

Ciociano le dedicó el 5 de abril de 1931 su himno “Patria Nueva”, al igual que lo había hecho con el presidente Leguía de Perú.⁵¹



Figura 2-14: Rollo de pianola de “Tango Azul”.
Producido en Lima, Perú. Archivo Humberto Galindo, Ibagué.

Las composiciones de este período quedaron registradas en ediciones italianas de la época y en las declaratorias de Ciociano ante la de Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, entidad encargada del registro de propiedad intelectual de éste país. Como resultado de su contacto con músicos latinoamericanos, éstos empezarán a figurar en calidad de letristas, coautores o intérpretes de obras de Ciociano, grabados por los sellos Odeón, Brunswick y Victor. Entre ellos, Francisco Eloy Alvareda, Roberto Retes, Josefina Barbat y Enrique Campos “El Chilote”. La lista de intérpretes de la obra de Ciociano fue variada y no siempre fácil de identificar, por la diversificación de su circulación. Además de los ya mencionados, también se destacaron artistas como el Dueto Ruiz –Acuña de Argentina; cantantes con seudónimos como *Violeta Imperio* del Perú, o conjuntos internacionales como Cenaro Veiga y las Orquestas Típica de Madriguera de Italia, la Orquesta de Francisco Canaro y la Victor de Chile.⁵²

⁵¹ Sobre *La Revista Semanal Peruana*. (1929), consultado 12 de junio de 2014, books.google.com.co/books?id=cLsQAQAAMAAJ pp. 30,31,57, 94, 121. La edición impresa (piano y voz) de “Tango Azul” en Perú fue publicada con letra de Francisco Eloy Alvareda, como una “creación” (interpretativa) de la artista Violeta Imperio. s.f. FCAC, carpeta 27, folder 9. La única grabación de Ciociano recuperada en esta investigación corresponde al rollo de pianola *Tango Azul*. El rollo se encontró en Lima, Perú en una casa de antigüedades y fue adquirido por el autor mediante subasta virtual y traído a Colombia a finales de noviembre de 2014. Para su identificación y conversión a medio digital se recurrió al coleccionista de pianolas Alejandro Rojas de la ciudad de Bogotá. Para este proceso se utilizó una pianola Aeolian tipo Spinnet. Fecha de digitalización: noviembre 18, 2014. El rollo de pianola se conserva actualmente en el archivo del autor. Rollo serie 2460, marca Excelsior, de 88 notas. Distribuido en Lima por “El Fonógrafo” tienda de distribución de victrolas, discos, rollos y música de piano de M.A. Ponce. Sobre Pedro Humberto Allende ver en: *Memoria Chilena (sitio web)*, consultado 2 de diciembre, de 2014, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>.

⁵² Fuentes disponibles sobre estos intérpretes en: *Boletín oficial de la República Argentina, (sitio web)*, 10 de

Las ediciones de tangos y fox-trots de Ciociano, publicadas en Latinoamérica tuvieron su auge entre 1930 y 1935. En Chile la mayor parte las publicó la Casa Amarilla y en el Perú la Casa Brandes. A diferencia de las primeras ediciones europeas, sobrias y acordes a los estándares de una larga tradición editorial de música académica, las ediciones de música popular incorporaban sugestivas imágenes femeninas, o fotos de sus intérpretes de moda obedeciendo a pautas publicitarias de los referentes idiosincráticos del país en que se publicaba, explotando la imagen asociada a las tendencias y modas locales. Frecuentemente, en las mismas portadas se incluía propaganda del disco correspondiente y otros “éxitos” del compositor, publicados o próximos a salir, y a su respaldo se insertaban anuncios explícitos sobre los últimos aparatos de reproducción sonora y almacenes dedicados su comercio.



Figura 2-15: Dos portadas del fox-trot “Ramoncito”.

A la izquierda la Edición de Chiappo para Italia. a la derecha la edición francesa de Salabert. FCAC, Carpeta 22, folder 2.

julio de 1935, consultado 24 de octubre de 2014, http://archive.org/stream/Boletin_oficial_Republica_Argentina_Ira_sección_1935-07-10_djvu.tex. *Mediateca Regionale Toscana*. wordcat.org, consultado 15 de marzo de 2014. *Discography of American Historical Recordings*, matrix BCVE-66065, first recording Spring, 1931, www.adp.library.ucsb.edu/intex.php/talent/detail/12351/Ciociano_Cesar_A._composer. Una visión sobre la influencia musical italiana en Chile se puede ver en: Juan Pablo González, “Postwar Italian popular music and the New World: The Chilean perspective (1950–1970)”, en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, pp. 185-204.



Figura 2-16: Portadas de las ediciones de los fox trot “Rubi” y “Rosita”.

Ediciones Chilenas Casa Amarilla: a la izquierda retrato de la letrista Josefina Barbat y miniaturas de las partituras con los títulos de Ciociano. A la derecha con retrato del compositor. FCAC, Carpeta 22, folder 2.

Al margen de los tópicos amorosos predominantes en el género del tango, Ciociano participó también de la actividad publicitaria que comenzaba a usar la música como recurso comercial. Esto lo haría con “Firestone”, un fox-trot promocional de una marca de neumáticos de auto. Incluso participó en propaganda fascista musicalizando textos de compromiso político, como la marcha - canción “Universitarios” del periodista chileno Osvaldo Pedro Gatica Camogolino (1913-1979), quién provenía de una familia genovesa radicada en Chile, un abanderado del fascismo chileno y líder de la comunidad italiana en este país, y con gran influencia entre los jóvenes de los años 1930. Ante la ausencia de otros testimonios explícitos de Ciociano sobre sus afinidades políticas en períodos de tanta turbulencia como las entreguerras, es pertinente establecer conexiones entre su música y sus experiencias personales con dichos escenarios a lo largo de su vida. En primer lugar sus recuerdos de juventud como discípulo de Maréchal, quién enrolado en el ejército convirtió su profesión musical en una causa política, tocando en las trincheras un violonchelo construido en una caja de municiones y la propia experiencia de Ciociano en regimientos italianos debieron dejar en su memoria imágenes claras de esta realidad. No es desconocido que gran parte de los italianos migrantes a América, además de traer sus expectativas de éxito, huían por las persecuciones de tipo xenófobo engendradas en la guerra, que tocó por igual a intelectuales, obreros y músicos italianos, que difícilmente podían sustraerse a los señalamientos por su nacionalidad y lo que representaba el fascismo como una marca casi personal. Las repercusiones de esta huella histórica, dejó en Ciociano posteriores evidencias como compositor de su *Himno* elogiando los aviones bombarderos aliados de la Segunda Guerra Mundial, protegiendo su identidad en un seudónimo, y años más tarde en Colombia, como víctima de la prensa local ibaguereña, que intentó perseguirlo, junto a la

diáspora italiana de músicos que ya se consolidaba en el Conservatorio, con el calificativo de “Mussolines Criollos”.⁵³

A modo de síntesis, el encuentro musical de Ciociano con Latinoamérica incidió definitivamente en la composición de tangos, rumbas y Fox-trots, y sin perder su relación con Italia, Ciociano su obra participó de la circulación de música impresa y la industria fonográfica de lado a lado del Atlántico, circuito que concluye alrededor 1936 con su regreso a Génova. Su experiencia como músico de la Soffritti’s Jazz Band, lo familiarizó con el estilo de armonización moderna del jazz, que se ve reflejado en las obras de este periodo.⁵⁴ Ciociano trabajó al lado de intérpretes y autores latinoamericanos, apropiando los estilos y textos de moda en su producción, pero también formó parte de las contiendas políticas, que en su momento tradujo en himnos y rapsodias, o como editor musical en una revista cultural, colocándose en el epicentro del mundo de la industria de la música latinoamericana.



Figura 2-17: Cenaro Veiga y Pilar Arcos, intérpretes de las obras de C. A. Ciociano *Todo Tango* (sitio web), consultado 22 de octubre de 2014, <http://www.todotango.com/creadores/biografia/1350/Cenaro-Veiga> <http://i.ytimg.com/vi/QXzlpj5N3bl/maxresdefault.jpg>.

⁵³ Sobre Osvaldo Gatica ver: “Fascismo Chileno: Osvaldo Gatica Camogolino”, en *Los Gatica Amengual* (sitio web). consultado junio 30, 2014, <http://gaticaamengual.blogspot.com/2011/05/osvaldo-gatica-camogolino-y-el-fascismo.html>.

⁵⁴ Sobre las diferentes prácticas asociadas a la armonización de la música moderna véase en: Richard Taruskin, *Music in the early twentieth Century: The Oxford History of Western music*, vol. 4 (New York: Oxford Press, 2005).

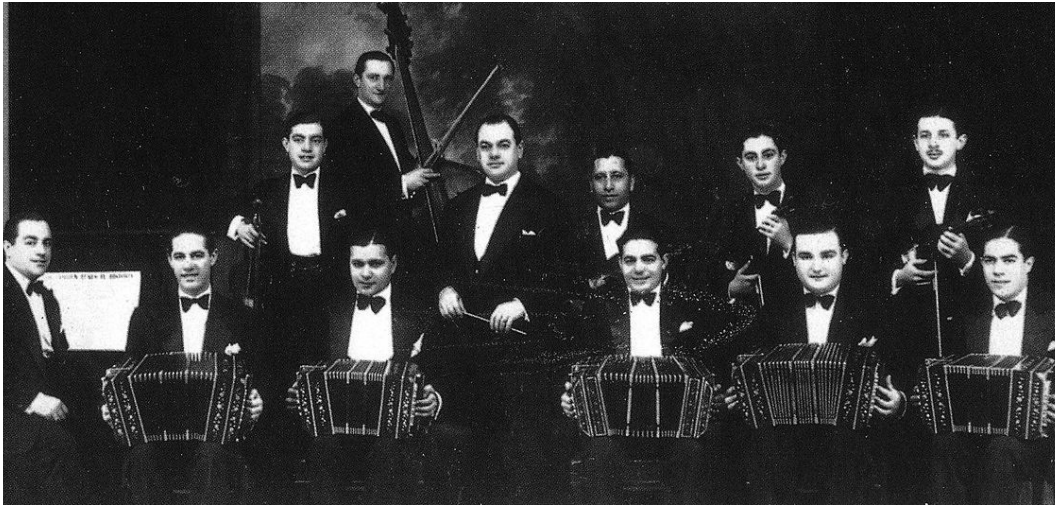


Figura 2-18: Francisco Canaro y su Orquesta Típica, intérpretes de obras de C. A . Ciociano. *Wikipedia (sitio web)*, s.v. 'Francisco Canaro', consultado 30 de octubre de 2014, http://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Canaro.

2.4. Ciociano en el Conservatorio del Tolima

Ciociano regresó a Italia en 1936 tras un período de ocho años en el Perú y Chile. En 1939, una comunicación remitida desde Colombia, le indicaba el ofrecimiento del Gobierno Departamental del Tolima para contratarlo como profesor del Conservatorio del Tolima, en ese momento dirigido por Alfredo Squarcetta. La invitación fue aceptada con celeridad por Ciociano, pues en un tiempo record se presentó ante la Prefectura de Génova para registrar un volumen completo de sus obras, al tiempo que tramitaba la solicitud de abandono definitivo de su país, en compañía de su madre María Amalia y Salvatore su hermano, hecho perfectamente explicable en el éxodo producido en una Europa ad portas de la Segunda Guerra Mundial⁵⁵.

En 1939 el Conservatorio del Tolima ya era una institución dependiente del Gobierno departamental, razón por la cual, la comunicación y posterior nombramiento de Ciociano como profesor, se hizo mediante decreto oficial emanado de la Dirección de Educación Pública con vigencia a partir del 14 de agosto de este año. El profesor Ciociano tendría a su cargo las asignaturas de “cello superior, armonía y contrapunto e inspector de estas mismas clases”.⁵⁶

María Amalia del Vecchio y Salvatore Ciociano también hicieron parte de la nómina del Conservatorio. Salvatore como maestro de violín hasta 1944, año en que viajó a Bogotá para hacer parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, en ese momento dirigida por Guillermo Espinosa. Posteriormente se establecería en Cali, donde formó parte de la Orquesta Sinfónica del Valle en calidad de concertino. Su retiro del Conservatorio motivó una nota de prensa local lamentando la pérdida del artista para la institución. De María Amalia como profesora de canto, hay menos información, pero una nota de condolencia de la institución con motivo de su fallecimiento, reconoce su labor y contribución como “dama que colaboró en forma eficaz a la elevación de la cultura entre nosotros”. Contando con estos primeros maestros italianos, el currículo del Conservatorio del Tolima, heredado del Conservatorio Nacional de Música de Bogotá, ofrecía las siguientes asignaturas: Teoría de la música, lectura rítmica, solfeo, dictado rítmico, armonía, composición, contrapunto, canto, instrumento, práctica de orquesta, dibujo, pintura, modelado e historia del arte.⁵⁷

⁵⁵ El éxodo masivo de italianos de su país durante el periodo de entreguerras no siempre fue voluntario y en muchos casos obedeció la persecución política del antifascismo. Ver: Del Valle Cicco, “Aspectos Histórico-Geográficos de la Emigración Italiana”, p.64. “Already during the Risorgimento, Italy provided less than the half of the wages that Argentina or Uruguay had to offer, and the conditions even became increasingly attractive for immigration from the last third of the 19th century onward, as political stability grew along with national economies in Latin America, that was a »latecomer to the age of mass migration« (i.e. 1870–1930). Grosch, *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, p.12.

⁵⁶ El registro más completo sobre los nombramientos de directores del Conservatorio disponible en Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, pp. 132-138. El acto administrativo de nombramiento se cita en: Dirección de Educación Pública, *Certificado 629, del 11 de octubre de 1950*. FCAC. Carpeta 29, folder 8.

⁵⁷ La nota de prensa es un recorte sin fecha ni página del archivo de Ciociano y corresponde a la sección ‘Foro; del semanario *El Derecho*. El artículo a dos columnas elogia la labor de Salvatore y reprocha en algún momento que personas le hubieran hecho la vida imposible, motivando su abandono de la ciudad. FCAC, Carpeta 30, folder 10. Se halló en el archivo la Resolución N° 6. del 6 de Septiembre de (195?), sobre la muerte de doña María Amalia, dirigida a César Ciociano y firmada por Amina Melendro, subdirectora del Conservatorio. FCAC, carpeta 29, folder 8. Una copia de la plantilla de las asignaturas en 1940 se conserva en el archivo Ciociano. FCAC. Carpeta 29. Folder 8.

No están claras las circunstancias en las que Squarcetta supo de la existencia de César A. Ciociano, pero pudo ser a través de la SIAE, dada la proyección que esta entidad daba a sus socios a nivel internacional. Como uno de los pioneros de la Ópera Nacional de Colombia, Squarcetta debió conocer muchos de los músicos italianos que circulaban entre Europa y Latinoamérica, particularmente en el contexto de la gran migración producida por la guerra. Cabe recordar que durante la permanencia de Ciociano en Chile, éste había manifestado a la prensa su deseo de iniciar una producción de ópera con artistas locales. Al parecer esta fue una aspiración frecuente entre estos músicos italianos. Para Ciociano la propuesta del Conservatorio del Tolima, significó recuperar su carrera de violonchelista y compositor académico, esta vez desde Ibagué, una pequeña ciudad de provincia.

El ambiente musical de Ibagué a principios de los años cuarenta no podía compararse con el de Bogotá, Medellín o Barranquilla, las principales capitales colombianas que ya gozaban de gran desarrollo económico y cultural, más distantes aún musicalmente hablando, de ciudades latinoamericanas como Buenos Aires o Ciudad de México. No obstante, era notoria en esta pequeña ciudad la actividad musical que emanaba de su Conservatorio, una institución oficial centrada en la formación de instrumentistas y cantantes, todos ellos entrenados en los repertorios de la música europea de los siglos XVIII y XIX. El Conservatorio se proyectaba hacia la sociedad ibaguereña a través de su sala de conciertos, cuya función era sensibilizar la ciudadanía hacia el arte musical. También la música popular colombiana se cultivó en el Conservatorio y por ejemplo los músicos Darío Garzón y Eduardo Collazos, que exitosamente ingresaron a la industria discográfica nacional como el “Dueto Garzón y Collazos”, fueron en su momento profesores encargados de las áreas de canto, folklore, tiple, guitarra y bandola. El Conservatorio contó también con una Banda Sinfónica, dirigida en primera instancia por Guillermo Quevedo Zornoza.

Por fuera del Conservatorio, la música de tríos y murgas que alternaban guitarras, tiples y bandolas mezclados ocasionalmente con clarinete, violín y maracas, ocupaban los espacios familiares, fondas y plazas, con serenatas de bambucos y géneros tropicales de moda como cumbia, el paseo y el merengue, incorporados a los conjuntos de cuerdas por influencia de la radio y la industria discográfica nacional⁵⁸. Como lo reportaron los periódicos en su momento, en ocasiones fue necesario reglamentar el “ruido” que generaban las actividades musicales asociadas los establecimientos públicos y al consumo de licor, que perturbaban la tranquilidad de las “gentes de bien”. Como capital de Departamento, Ibagué ya disfrutaba de espectáculos y revistas musicales, con artistas internacionales que esporádicamente visitaban la ciudad en su paso entre Medellín, Bogotá y Cali. Los escenarios eran clubes privados y los tres teatros locales el *Tolima*, el *Imperial* y el *Colombia*, que semanalmente estrenaban películas traídas de México y Estados Unidos, alternando con actuaciones de música en vivo. Era este el entorno musical de la Ibagué que recibió a Ciociano.⁵⁹

⁵⁸ A propósito se registra una noticia publicada en periódico local ibaguereño sobre "Gran Concurso Nacional de Murgas" a realizarse en Palmira (Valle) con motivo de la Fiesta de la Agricultura. Se mencionan tanto los instrumentos como los géneros musicales admitidos para el concurso y se anuncia que entre los jurados asistirá el maestro Emilio Murillo. *La Opinión*, Ibagué, sábado 23 de mayo de 1942, pp. 5,7.

⁵⁹ Un trabajo a profundidad sobre la influencia de la música del caribe en el interior de Colombia, en particular del vallenato, es el estudio de Egberto Bermúdez, “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”, *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, vol IX, n° 9, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004) pp. 9-62. La evidencia sobre el incremento descontrolado del uso de aparatos para la reproducción comercial de la música se registró en la noticia “El Concejo de Ibagué reglamenta ruido de radios y establecimientos públicos”, *La Opinión*, Ibagué, sábado 14 de junio de 1941. no. 895, pp. 1-2. Una amplia información sobre la cartelera de eventos cinematográficos y espectáculos en vivo de Ibagué está



Fig. 2-19. Anuncio de concierto y película en el teatro Tolima. *La Opinión*, Ibagué, sábado 12 de septiembre de 1942.

El comercio local por su parte, ponía a disposición de su clientela las últimas novedades en radios, discos y vicrolas que promocionaban la RCA Victor, así como los sellos Odeon y Fuentes. Testimonios locales indican que estas mismas tiendas ofrecían la importación de pianos y pianolas, entre otros instrumentos musicales. Coincide este comercio con la fundación en 1941 de *La voz del Tolima*, la primera emisora de la ciudad. Gracias a estas novedades, Ibagué también vivió el furor del tango y demás géneros de moda que la industria discográfica impuso en Colombia. Cabe precisar que fue el tango- canción, el responsable de reconfigurar la sensibilidad musical urbana de la Medellín de los años treinta, como consecuencia de los cambios en los hábitos de escucha y consumo discos de intérpretes que fueron estratégicamente promocionados a lo largo de Latinoamérica por dicha industria, la que se hizo más fuerte a raíz de la muerte del argentino Carlos Gardel en esta ciudad, el 24 de junio de 1935.⁶⁰

registrada en la prensa local ibaguereña *El Imparcial*, *El Derecho*, *Tribuna Gaitanista* y *La Opinión*. 1936-1954.

⁶⁰ En comunicación personal del autor con músicos e historiadores locales en Ibagué, se mencionaron las tiendas de Attilio Max y Fayad, en las que se vendieron pianolas hasta los años cincuenta. Un estudio reciente sobre la industria fonográfica en Colombia es el de Héctor Rendón Marín, *De liras a cuerdas. historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009) pp. 85-108. Sobre el fenómeno del Tango en Medellín ver en: Carolina Santamaría, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930 – 1950* (Medellín: Editorial Javeriana, 2014), p. 133.

Aunque Ciociano continuó recibiendo dividendos semestrales de la SIAE por la edición e interpretación de tangos y fox-trots, en Chile, Perú y Europa, su vinculación al Conservatorio lo distanciaría de dichos géneros, para reencaminoarlo nuevamente a la música académica, aquella con la que se había iniciado como compositor a comienzos del siglo XX en el Conservatorio de París. Sus obras *Quarteto No. 1*, y *Agnus Dei* – sobre la obra de Alberto Castila-, para coro masculino a ocho voces con acompañamiento de órgano, fueron compuestas en 1940 y anticipan los tópicos en la producción en la etapa final de su vida. Por estos mismos años la Sala “Alberto Castilla” del Conservatorio del Tolima ofrecía una programación semanal de conciertos con sus conjuntos de cámara, orquesta sinfónica y coros. Estas agrupaciones serían la columna vertebral de la actividad artística del Conservatorio, proyectada en la escena nacional e internacional en los siguientes años.

Parte de la historia de Ciociano en el Conservatorio del Tolima transcurrió en medio de los difíciles momentos socio-políticos y económicos, que a escala nacional y mundial producían las noticias de la Segunda Guerra Mundial. Noticias que repercutían en el Tolima desde sus periódicos capitalinos polarizados hacia los extremos partidistas liberales y conservadores, único escenario posible para la Colombia en la antesala de la denominada *violencia*. En medio de la incertidumbre política, sólo la Iglesia Católica hacía de agente conciliador entre las clases populares, gobierno y fracciones partidistas⁶¹, escenario que Ciociano supo aprovechar para presentarse ante la sociedad como compositor sensible a las profundas creencias religiosas locales que a continuación se describen.

1942 marcó un hito en la historia de Ibagué por haber celebrado la más memorable ceremonia católica en homenaje a la *Coronación de la Virgen de Apicalá*, con repercusión en todo el departamento, acorde a la idiosincrasia religiosa dominante de este período en Colombia. Antes de 1950, este fue sin duda el evento religioso y social más importante en el Tolima al que confluyeron las principales autoridades eclesásticas, gubernamentales, el comercio y la población en masa. Los preparativos iniciaron con varios meses de antelación en una romería de contemplación de la Virgen que partió de la población del Carmen de Apicalá, siguiendo a Espinal, Guamo, Purificación, Natagaima, Coyaima, Chaparral, Ortega, San Luis, Valle de San Juan y Rovira, para culminar en Ibagué un 11 de junio. Según se describió prolijamente en la prensa local, a la ceremonia central asistieron los Arzobispos y Obispos de Colombia y fue multitudinaria la presencia de fieles venidos de las poblaciones. A juzgar por los titulares periodísticos de la semana siguiente, el certamen desbordó las expectativas de las celebraciones que se hubieran realizado anteriormente. Como se registró a doble columna en la primera página del periódico *La Opinión*, el espectáculo de la semana no tuvo precedentes para Ibagué, por las dimensiones únicas que enmarcaron esta celebración.⁶² Fue para dicho evento que Ciociano asumió la composición del poema sinfónico *Himno Solemne*, para coro masculino, piano y orquesta, con textos del sacerdote salesiano Jaime Jaramillo.

Con el estreno del *Himno Solemne*, circularon dos ediciones - una profesional gratuita y otra comercial (\$0.50) - que fueron impresas por la tipografía Salesiana de Ibagué, comunidad a la que Ciociano cedió sus derechos de autor. Esta sería la primera obra de Ciociano publicada en

⁶¹ Carlos Sixirei Paredes, *La Violencia en Colombia (1990-2002). Antecedentes y desarrollo histórico* (Vigo:Universidad de Vigo, 2011), p. 438. Desde un análisis sociopolítico de Colombia en este periodo, se debe considerar el papel visible que ejerció la Iglesia Católica en el marco del enfrentamiento bipartidista, previo a los conflictos del 9 de abril de 1948.

⁶² La noticia de la llegada de la Visita de la Virgen del Carmen a Ibagué tuvo tanto despliegue, que alcanzó a opacar la visita a la ciudad del intelectual y político Darío Echandía, futuro presidente de la república, discretamente reseñada en la misma página del periódico. *La Opinión*, Ibagué, 18 de julio de 1942, p. 1.

Colombia, que recibió por parte del Obispo una declaratoria oficial, consignada en la portada de la edición profesional. El montaje de la obra estuvo a cargo del Orquesta Sinfónica y Coros del Conservatorio. En una misiva a las autoridades eclesiásticas, Ciociano argumentó como principal motivo de su composición su profunda fe en la Virgen y no se conocen registros sobre la repetición de esta obra, lo que indicaría que esta fue su única presentación pública.⁶³



Figura 2-20: Portada de la edición de *Himno Solemne*, 1942.

Himno para la coronación de la Virgen del Carmen de Apicalá, publicado por el Seminario de Ibagué. FCAC, carpeta 12, folder 5.

Pasados dos meses del homenaje a la Virgen del Carmen de Apicalá, la ciudad de Ibagué se aprestaba a celebrar la coronación de su Reina Cívica, la candidata Amalia Duque, como acto central de la “Semana Cívica” en conmemoración del 392 cumpleaños de la ciudad. Para el evento se programaron actos oficiales con gran despliegue social y actividades culturales, en las que la comunidad, el Estado y el comercio se movilizaban con determinación y entusiasmo. La segunda

⁶³ *La Opinión*, Ibagué, 18 de julio de 1942, p. 1. La noticia se desarrolla ampliamente en sus páginas interiores. La edición profesional del *Himno Solemne* está fechada el 21 de julio de 1942, FCAC. Carpeta 16, folder 1.

obra orquestal compuesta por Ciociano en Ibagué fue *Marcha Triunfal*, escrita como dedicatoria a Amalia Duque, la candidata ganadora del reinado cívico. Como en el caso de su *Himno Solemne*, su creación obedeció a su interés por estrechar vínculos con la ciudad como compositor y director de la Orquesta Juvenil del Conservatorio que ya tenía a su cargo. No hay registros de si hubo estreno de *Marcha Triunfal* dentro los actos oficiales de coronación de la reina Amalia Duque, sin embargo la edición de uso de la parte de dirección para orquesta y sus particellas, indicarían que por lo menos fue interpretada por la Orquesta del Conservatorio y que sería la primera vez que algún compositor creara una obra sinfónica en homenaje a una reina cívica de la ciudad.⁶⁴ Dicho certamen estuvo asociado con la tradición de los reinados populares ya instaurada a principios del siglo en capitales a lo largo de todo el país y que paulatinamente se fue insertando en las festividades que originalmente tenían carácter religioso como San Juan y San Pedro como lo afirma Bernardo Tovar.

Una de las características definitorias de la nueva fiesta es que nace inscrita, precisamente en la modalidad de los reinados que para entonces ya contaba en el país con una historia de varias décadas. En el Carnaval de Barranquilla, por ejemplo la era de los reinados empezó en 1918.⁶⁵

Sin haber transcurrido un año de sus actividades como director de la Orquesta Juvenil del Conservatorio, en 1943 Ciociano recibió el encargo de las asignaturas adicionales de instrumentación, instrumentador de obras orquestales, al tiempo que fue nombrado primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica, integrada por maestros y estudiantes, en ese momento a cargo del director Jesús Bermúdez Silva. Tal designación sería importante como reconocimiento institucional a sus logros como profesor del instrumento y motivaría en él necesidad de adquirir un ejemplar de prestaciones profesionales. Para encarar este nuevo cargo, Ciociano gestionó a través Bermúdez Silva la adquisición de un violonchelo, que resultó ser un instrumento construido por Gabriel Vieco, músico y luthier colombiano miembro de familia de reconocidos artistas. Según consta en los recibos fechados entre mayo y junio, su compra se concretó por ochenta pesos y éste sería el instrumento con el que en adelante se le vería actuando dentro de la programación permanente de conciertos de la Orquesta del Conservatorio.⁶⁶

⁶⁴ *El Comercio*, Ibagué, sábado 17 de octubre de 1942, no. 38 p.1 “Con mucha pompa se celebró el 392º aniversario de la fundación de Ibagué. La coronación de la reina”. Se describen actos solemnes en la plaza “Diego Fallon”. Discursos de las autoridades eclesiásticas y gubernamentales, revistas estéticas de Colegios, conciertos de la Banda y multitudes de asistentes al acto en el Teatro *Tolima*.

⁶⁵ Bernardo Tovar, *Diversión, Devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*. (Medellín: La Carreta Editores, 2010) p.439.

⁶⁶ Sobre la Familia Vieco ver el sitio web www.marinvieco.com/index%20archivos/Grupo%20Empresarial%20Marin%20Vieco/marinvieco.org/public_html/contribucion_de_la_familia_vieco.html. Los recibos se conservan actualmente en el FCAC Carpeta 30, Folder 9, sección Documentos. Ciociano conservó su violonchelo hasta su muerte en 1951 y posteriormente su esposa Fanny González, también violonchelista, lo mantuvo como patrimonio familiar en memoria del compositor. El violonchelo permaneció con la familia hasta 2012, fecha en que fallece Fanny González. Actualmente se desconoce su paradero.



Fig. 2-21 Ciociano como primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, c. 1942. ACG.

Las labores de Ciociano como profesor de instrumento y composición del Conservatorio se mantuvieron constantes hasta 1944,. También continuó en la dirección de la Orquesta Juvenil, con una plantilla de veinte músicos entre quienes cabe nombrar a Oscar Buenaventura (1920-1999) y Leonor Buenaventura de Valencia (1914-2007), dos de sus discípulos que se convertirían años más tarde en compositores representativos de la región, así como se sabe que también fue profesor de armonización de la compositora Josefina Acosta de Varón.⁶⁷

Por estas fechas el Conservatorio del Tolima llegó a verse perturbado por las mismas circunstancias que alteraban la nación. Si en el escenario nacional Colombia ya vivía los efectos la ‘*violencia*’, en el internacional no cesaban las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial sobre el continente americano. La alternancia política entre los gobiernos de Eduardo Santos, Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, polarizaron al país en su postura de aliado estratégico de Estados Unidos en contra del eje nazi-fascista, teniendo como marco internacional la Conferencia Panamericana. En este contexto, y en pleno auge del Gaitanismo, una polémica inesperada surgió en Ibagué como manifestación de un nacionalismo emotivo, que vio en el liderazgo de los maestros italianos una amenaza de relegación de la tradición artística local. En 1943, varios artículos publicados por el semanario *La Opinión*, manifestaban preocupación ante la presencia de los italianos tildándolos de “Los Mussolines criollos” (sic) y se quejaban de la extranjerización que podría estar afectando al Conservatorio, alejándolo del pueblo. Si bien la crítica de la prensa no generó ninguna respuesta por parte de la institución, Squarcetta y Ciociano decidieron tomar distancia mediante su retiro voluntario. Es durante su alejamiento del Conservatorio del Tolima

⁶⁷ Plantilla de la Orquesta Juvenil (documento mecanografiado) FCAC. Carpeta 29, folder 8.

que Ciociano - bajo el seudónimo de Félix Potin - compone "Himno", obra que exalta la aviación de los aliados que participó en la Segunda Guerra Mundial.



Figura 2-22: "El Conservatorio y los Mussolines criollos". (sic)

La Opinión, 5 de junio de 1943, pp. 1-3. Hemeroteca Biblioteca Darío Echandía, Ibagué.

A mediados de 1946, ya apaciguados los ánimos de la prensa local contra los italianos, Squarcetta, retoma la dirección del Conservatorio del Tolima y llama a Ciociano para que regrese a las aulas del Conservatorio del Tolima. Squarcetta emprende entonces una campaña de proyección artística con la consolidación del Coro del Tolima, que buscaría su reconocimiento nacional e internacionalización, iniciativa que coincidía con el décimo aniversario de la muerte del Alberto Castilla. La producción vinculó al cuerpo de profesores y alumnos de la institución en pleno, pero también un segmento de la sociedad fue convocado y seleccionado para conformar un coro de noventa integrantes.

La preparación del Coro tomó cerca de un año y vio sus resultados justo en momentos en que Colombia se resquebrajaba ante la inminente 'violencia' que llevó al asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán. La agenda de conciertos ocupó las páginas principales de la prensa local como *El Comercio* de Ibagué, que con interés registró sus pormenores. Entre otros, el 13 de marzo de 1948, a un mes del "Bogotazo" el Coro del Tolima viajó como invitado especial de la Novena Conferencia Panamericana. El repertorio para el Coro del Tolima incluyó música popular colombiana, obras latinoamericanas y repertorio clásico europeo. Dos meses más tarde, en junio, las gestiones diplomáticas del Conservatorio concretaron la invitación al Coro por parte del Gobierno para actuar en el Salón Elíptico del Capitolio Nacional y el Teatro Colón. La imposición

de la Orden de Boyacá, por parte del Presidente de la República Mariano Ospina Pérez, sirvió de impulso a las giras por Centroamérica y Estados Unidos del mismo año.⁶⁸



Figura 2-23: El Coro del Tolima durante la Ceremonia del Teatro Colón, 1948. Archivo Familia Melendro, Darío de la Pava, Ibagué.

Para la visita del Coro a Cuba Ciociano realizó, por encargo del Conservatorio, una serie de arreglos corales a ocho y diez voces sobre música popular colombiana y cubana que incluyeron los himnos oficiales de cada país. El exitoso proyecto internacional del Coro del Tolima impactó positivamente en las carreras profesionales de Squarcetta y Ciociano que fueron ratificados en sus cargos y recibieron el agradecimiento público tanto de los miembros del Coro, como de las entidades oficiales locales.

En conciertos posteriores del Coro del Tolima en honor a personalidades del Gobierno y visitantes extranjeros, se estrenaron los arreglos corales de Ciociano *Arrullo* de Castilla a seis y ocho voces y "Huri", pasillo con dedicatoria al presidente Darío Echandía. Por su misión cultural con el Coro del

⁶⁸ Durante La República Liberal (1930-1946), Colombia incorporó políticas de modernización de sectores estratégicos que incluyeron la educación y la promoción de la cultura desde distintos organismos. La repercusión de dichas políticas tendría efectos años más tarde con el fortalecimiento de las instituciones musicales existentes en el país. Ver: Fernando Gil, "Congresos Nacionales de la Música 1936-1937" p. 17. Una crónica documentada sobre este momento puede verse en Carlos Eduardo Jaramillo, *Ibagué, conflictos políticos de 1930 al 9 de abril* (Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1983), 5-95. El Concierto ofrecido ante el Congreso en pleno, propició la creación del proyecto de Ley que otorgaría al Conservatorio un auxilio de cien mil pesos para su sostenimiento. Pardo, *Historia de una hazaña*, p. 76. La Orden de Boyacá se otorgó mediante el Decreto N°. 02099 de junio 22, 1948. Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, p.138. La gira a Estados Unidos se llevó a cabo en octubre, tras una intensa campaña de recaudo de apoyos particulares, *La Opinión*, Nro. 328, 30 octubre, 1948, 6.

Tolima, Squarcetta y Ciociano recibieron la distinción de “Hijos ilustres del Tolima” por parte el Gobierno departamental, el más importante reconocimiento otorgado a sus carreras artísticas.⁶⁹

Coincidiendo con las giras del Coro del Tolima, en marzo de 1949 se cristaliza un nuevo proyecto para Ciociano tras su designación como director del Ballet del Conservatorio. Cabe recordar que su temprana experiencia profesional Ciociano acreditaba su formación en ballet con el reconocido coreógrafo de La Scala de Milán, Giuseppe Bonfiglio. El Ballet hizo su primera función en el Teatro Tolima, con el estreno del poema- ballet sinfónico *Danza Sagrada* en el que Ciociano venía trabajando desde 1935. Fue un evento organizado por el propio compositor, quién buscaba recaudar fondos para dotar la Biblioteca del Conservatorio. El estreno fue reseñado en el periódico local *El Mundo* de Ibagué comentando que "hubo altibajos en su montaje", como podría entenderse en lo que sería la producción de un género musical y coreográfico hasta entonces sin antecedentes en la ciudad y el Conservatorio.⁷⁰ Ciociano continuó ejerciendo como director técnico del Conservatorio hasta finales de 1950 y apareció ocasionalmente como pianista acompañante los programas de conciertos de sus estudiantes.

⁶⁹ Por mucho tiempo se consideró que “Hurí” era una obra anónima, sin embargo en los números 52 y 53 Revista *Arte* del Conservatorio del Tolima de 1959, el testimonio del editor Manuel Ignacio González ratifica que esta obra y “el Limonar” fueron compuestas por el tolimense Andrés Rocha Álvarez. Ver en: Manuel Antonio Bonilla, “El autor de Hurí”, *Revista Aquelarre* (Ibagué: Universidad del Tolima, 2007) p. 92. El programa musical se dividía en una primera parte a cargo de los coros femeninos, que alternaban con obras latinoamericanas y clásicas *Marcha Turca*, “Habanera”. En la segunda parte los Coros masculinos, incluyeron obras rusas “Canción de Platoff”, colombianas “Guabina Chiquinquereña”, “El Pescador” y el “Himno de los Estados Unidos” en homenaje a visitantes norteamericanos. Ibagué, *El Mundo* 23 de abril de 1949, pp. 26- 31.

⁷⁰ La nota sobre el estreno del Ballet *Danza Sagrada* fue registrado en *El Mundo*, Ibagué, 23 de abril de 1949, pp. 26- 31. De acuerdo con un reporte de los conservatorios en Latinoamérica de Guillermo Espinosa, encargado de la sección de música y asuntos culturales de la Unión Panamericana con sede en Washington, la biblioteca del Conservatorio del Tolima a mediados de los cincuenta contaba con 300 alumnos, 500 libros y 250 discos. Ver en: Guillermo Espinosa, “Informe de junio, 1954” *Archive.org (sitio web)*. consultado 1 de noviembre de 2014. http://archive.org/stream/directoriomusica00pana/directoriomusica00pana_djvu.txt.)

2. 5 La Editorial Musical Internacional: Ciociano y sus últimos años de vida

Durante los años que los músicos italianos se marginaron del Conservatorio, estuvieron a cargo de la institución Demetrio Haralambis y Joaquín Piñeros Corpas, ya citados anteriormente. Squarcetta tuvo que regresar a Italia por problemas de salud, en tanto que Ciociano exploró nuevas opciones, en primer lugar en Cali con su hermano Salvatore, vinculándose temporalmente al Conservatorio Antonio María Valencia. Posteriormente partió hacia Bogotá y tomó en alquiler una habitación en la pensión Lafayette, ubicada en el centro de la ciudad (Carrera 7ª con calle 21). En la capital Ciociano conoció a Pasquale Epifanio Iannini (1906- 1988), un poeta, escritor y periodista italiano natural de Maratea (región de Basilicata) y quien había llegado a Colombia para desarrollar actividades comerciales como dueño de la empresa “Italcasa Cernicchiario Iannini Ltda”.⁷¹



Figura 2-24: Pasquale Epifanio Iannini (1906-1988). Retrato fechado en 1944, *Wikipedia (sitio web)*, consultado 16 de octubre de 2014, http://it.wikipedia.org/wiki/Pasquale_Epifanio_Iannini.

Tras conversaciones en las que afloraron sus coincidencias como miembros de la SIAE, Ciociano y Iannini acordaron asociarse para la creación de una empresa editorial musical. El proyecto se oficializó mediante acta de constitución el 18 mayo de 1947 como la “Editorial Musical

⁷¹ Constan en correspondencia del compositor, ofrecimientos hechos por el Conservatorio de Cali donde ya trabajaba Salvatore, sin embargo estos nunca se concretaron. FCAC, Carpeta 29, folder 8. Datos biográficos de Iannini pueden ser consultados en: Anna Iannini, *Pasquale Epifanio Iannini* (Cosenza: Fasano Editore, 1990); Sergio Calderano, *Ricordando il poeta Pasquale Epifanio Iannini (sitio web)*, 1998. Consultado 12 de febrero de 2014. <http://www.calderano.it/Testi/Sergio/35.htm>. También ver: “Pasquale E. Iannini. Poeta di Maratea”, en *Numero Zero. Il magazzino di Maratea, (sitio web)* no. 7, edizione speciale, 25 Anniversario della morte. 8 nov. 1913, consultado 12 de febrero de 2014 http://issuu.com/numerozeromagazinemaratea/docs/numero_zero_-_il_magazine_di_maratea8f822457887b72.). Pese a las múltiples referencias consultadas sobre Iannini, ninguna de ellas menciona el capítulo relacionado con Ciociano.

Internacional”, con sede provisional en una de las oficinas de la empresa de Iannini. Los términos de constitución de la Editorial Musical Internacional indican que los socios fundadores buscaban espacios más amplios para la circulación sus obras, pero en especial que deseaban fijar un criterio selectivo con la música que irían a publicar. En su opinión, algunos géneros actuales amenazaban con desvirtuar los verdaderos valores estéticos de la canción popular. Entre las cláusulas de la sociedad que enunciaban los compromisos mutuos adquiridos, sus expectativas comerciales e idearios respecto a la música, se hacen declaraciones como las siguientes: “La guía y miras de la Editorial deberán ser internacionales[...] en lo que se refiere a lo típico del lugar, sin dejar la tendencia popular, pero teniendo en cuenta la moralidad de las obras, [...] haciendo de la canción la verdadera joya de la alegría”; “La Editorial Musical Internacional empezará una campaña de sanidad de la canción en general, llevándola a un campo de alegría y sana moral, de educación [...] Se cantará lo sublime del amor y la belleza de la mujer, en cuanto esto pueda ser el grito y canto de la juventud”. La única obra que se publicó en esta editorial fue “Colombianita mía”, un valse criollo con letra de Iannini y música de Ciociano. Se sabe también que estando en Bogotá Ciociano recurrió a la Casa de los hermanos Conti y a Alfonso Borrot para publicar sus obras. Borrot de quien no se cuenta con mayor información, acostumbraba como cortesía a sus clientes, incluir en la contraportada de sus ediciones un catálogo de compositores tanto nacionales como internacionales, cuyos nombres hacían de alguna manera publicidad a su propia empresa.⁷²

⁷² Apartes extractados del documento mecanografiado original del acta de constitución de la FCAC, carpeta 24, folder 6.

| Obsequio de ALFONSO BORROT a sus clientes. | | | |
|---|---|--|---|
| COMPOSITORES NACIONALES | | | |
| Abrahán C. Rodríguez Adolfo Mejía Agustín Payán A. Alberto Castilla Alberto Urdaneta Alejandro Barranco Alejandro Willis Alejandro Tovar Alonso Garavito Alfredo Pérez Anselmo Alvarado Antonio Becerra Antonio Bedoya Antonio Escobar Antonio Valencia. Antonio Ordóñez C. Antonio Silva G. Antonio Tejada Arturo Patiño Aurelio Vásquez P. Avelino Paz. | Federico Buitrago Felipe Peña S. Felipe Sánchez Félix L. Molano Félix Oñora Francisco Corredor Francisco Cristancho Fulgencio García. | Leonidas Ardila Lucho Bermúdez Luis A. Calvo Luis A. Castilla Luis A. Díaz G. Luis C. Delgado Luis Uribe B. | Manuel Cabral M. Manuel M. Párraga Manuel Salazar Marco A. Gómez T. Marcos A. Jiménez * Margarita H. Umaña Martín Alberto Rueda Milcíades Garavito Milcíades Tapias |
| Bonifacio Bautista. | Gabriel Escobar Guillermo Quevedo Z. Guillermo Rodríguez H. Guillermo Uribe H. Gustavo Escobar L. Gustavo Gómez A. Gustavo Orjuela L. | Nicolás Lévano | Oreste Sindici Oriol Rangel |
| Carlota Cortés Carlos Escamilla Carlos Echeverri G. Carlos García Carlos Umaña Carlos Vieco * Carmen Manrique de Quintero Cipriano Guerrero B. | Hernando Sinisterra Honorio Alarcón Hernando Rico. Ignacio Afanador G. Ismael Posada. | Oreste Sindici Oriol Rangel | Pacho González Pedro E. Celis Pedro M. Martínez Pedro Morales P. Pedro Moreno * Pepa de Zúñiga. |
| Daniel Samudio Dario Garrón Diógenes Chaves. Dionisio González. | Jerónimo Velasco Jesús Bermúdez S. Joaquín Arias Jorge Añes Jorge A. Mora Jorge Lalinde Jorge L. Camargo Jorge Moncada Jorge Pombo Jorge Rubiano J. B. Sales H. José A. Rodríguez C. José Barros José del C. Béz José Dolores Pérez José E. Suárez José Rozo Contreras José Peñaranda José M. Gómez José T. Posada José V. Caro V. José V. Chala H. José V. Mogollón Josefina Acosta S. Juan C. Osorio Juan de la Cruz S. Juan Valencia Julio C. Hernández | Rafael Cabral Rafael Contreras Rafael Jácome Rafael Lemoine Rafael Moncada Rafael Machado Ramón Jaramillo Raúl Zerna Rafael S. González Ricardo Acevedo B. Roberto Medina Roberto Pineda Rutilio Ruiz. | Samuel Uribe V. Santos Cluientes. |
| Eduardo Salcedo O. Efraín Orozco Eliás M. Soto Eliaso Hernández Emiliano Pasos Emilio Mutillo Emilio Sierra * Emma Pérez de De la Cruz Enrique Figueroa Enrique García R. | Letlio Olarte | Samuel Uribe V. Santos Cluientes. | T. M. Ramirez * Teresa Tanco de Herrera Tobías Romero. |
| Fabio González Fausto Pérez Federico Baena | | Victor Guerrero ictor M. Rueda. | |
| COMPOSITORES EXTRANJEROS (Radicalados en Colombia) | | MUSICOLOGOS | |
| Andrés Rosa (S. S.) Alfonso García (C. M. F.) César Ciociano. Demetrio Haralambis. Egisto Giovannetti Emirio de Lima. | Jesús Ventura José . Tena. Luis de Zulategui * María Rodrigo Pedro Grau (C. M. F.) | Andrés Pardo I Tobar Bernardo Romero Ernesto Martín Jorge Luis Arango | José I. Libreros León de Greiff * María Castello Otto de Greiff. |

Figura 2-25: Índice de compositores del catálogo de Alfonso Borrot (Colombia). FCAC, carpeta 13, folder 4.

Sin otros referentes gremiales además de su membresía con la SIAE, durante su breve residencia en la capital Ciociano decide afiliarse al Sindicato Musical de Bogotá. El Sindicato en cuestión estaba presidido desde 1945 por el músico Luis Dueñas Perilla (1921-1977). Años más tarde este sindicato se convertiría en la actual Sociedad de Autores y Compositores de Colombia SAYCO, que el mismo Dueñas Perilla ayudó a constituir. Una vez asegurada su filiación como músico certificado en Colombia, Ciociano compuso su última obra “Canción de la Tarde”, que presentó al Primer Concurso Nacional de Música Folclórica, convocado el 13 de abril de 1951. La obra obtuvo el segundo lugar en dicho concurso que fue publicado el 6 de diciembre.



Figura 2-26: Carnet de César A. Ciociano como socio del Sindicato Musical de Bogotá. FCAC, Carpeta 29, folder 7.

Ciociano había contraído matrimonio en 1949 con Fanny González Charry, ex-alumna suya de violonchelo y miembro de la Orquesta Juvenil del Conservatorio del Tolima. De su matrimonio, quedó su hija única Mildred.⁷³ El cine sería una de las aficiones predilectas de Ciociano, al punto que el Teatro *Tolima* le otorgó un carnet de cliente vitalicio, con el que siguió asistiendo gratuitamente hasta sus últimos días. Ciociano murió el 18 de diciembre de 1951 por enfermedad pulmonar, a raíz de su hábito de fumador. La noticia conmovió a la comunidad local y a nombre de los miembros del Coro del Tolima se emitió un comunicado manifestando sus condolencias y aprecio por su labor profesional con la institución. El Gobierno Departamental por su parte, expidió el decreto 1776 del 18 de diciembre, deplorando el deceso del maestro y ordenando la elaboración de su retrato al óleo. La ceremonia fúnebre se realizó con el mismo protocolo que recibió en 1937 Alberto Castilla en la Sala de Conciertos del Conservatorio, donde se interpretó su obra *Èlèvation* y el Gobierno Departamental acompañó el acto con la entrega del siguiente pergamino:

⁷³ La licencia como miembro del Sindicato se conserva en el archivo FCAC, Carpeta 29, folder 7.

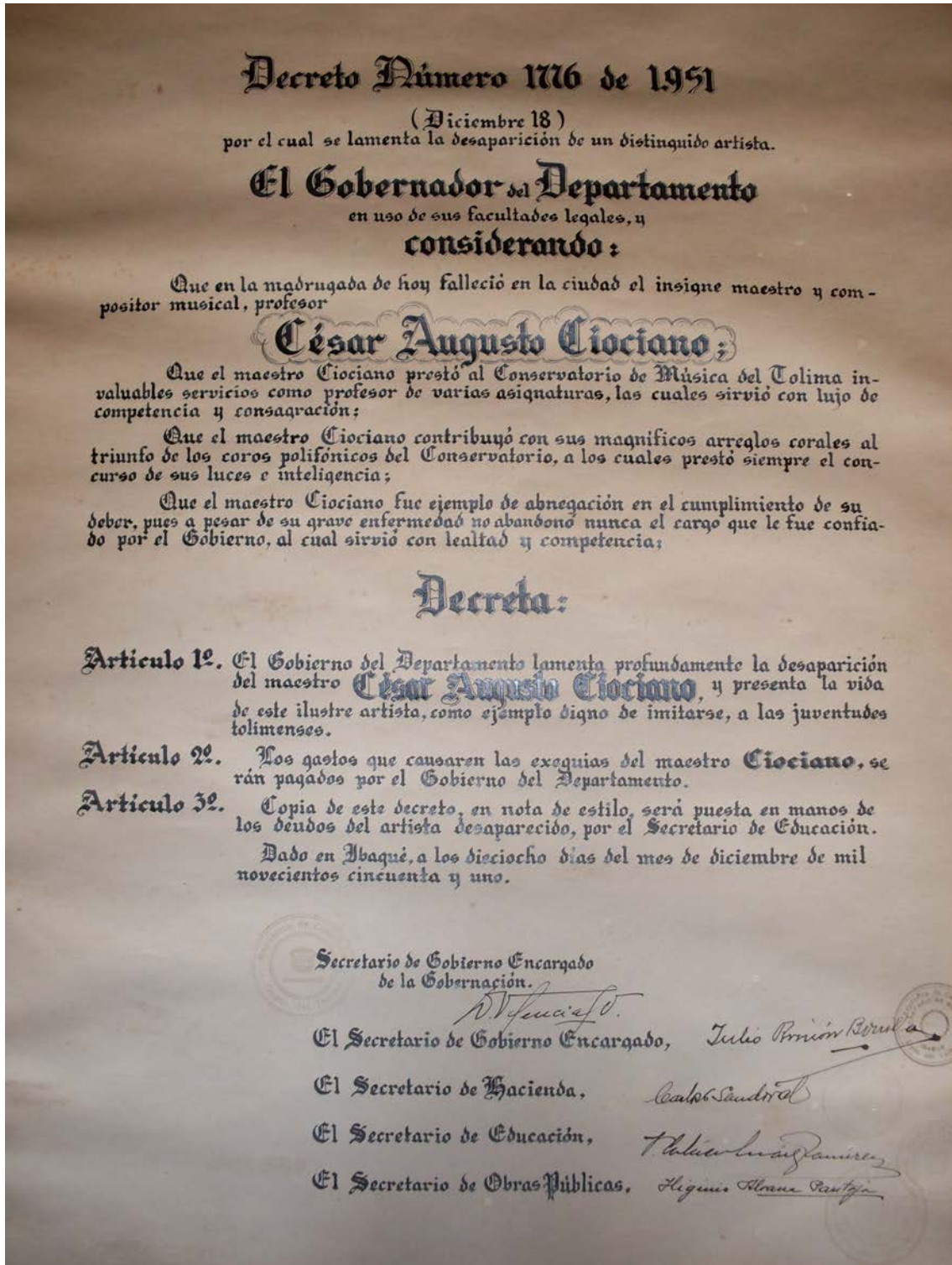


Figura 2-27: Pergamino en homenaje póstumo a César A. Ciociano, 18 de diciembre de 1951. César González, Bogotá.

Los restos de Ciociano, fueron llevados a Bogotá y diez años después de su muerte, un 23 de junio de 1961, se hizo la presentación del óleo del compositor en la sala de conciertos del Conservatorio, acompañando las imágenes de Alberto Castilla y Alfredo Squarcetta. El acto se llevó a cabo en el marco del III Festival Folclórico Colombiano, e incluyó un concierto a cargo del Coro del Tolima bajo la dirección de Alfred Hering.⁷⁴



Figura 2-28: Los músicos italianos junto al fundador del Conservatorio del Tolima.
César A. Ciociano (1899-1951); Alberto Castilla (1887-1937); Alfredo Squarcetta (1890-1968)
Foto: Humberto Galindo Palma, Ibagué.

⁷⁴ Programa de mano de dicho concierto, facsímil publicado en: César Pagano, “Un Siglo de Fiesta en Bogotá”, *Revista Aquelarre*, p. 133.

3. La obra de César A. Ciociano

La obra de César Ciociano, identificada y parcialmente organizada en este estudio consta de 220 títulos, que proponemos agrupar en tres periodos de acuerdo a la trayectoria del compositor: Primer periodo: Europa (1899-1928); Segundo periodo: Latinoamérica y retorno a Europa (1928-1939) y Tercer periodo: Colombia (1939-1951). Dichos periodos señalan los cambios más significativos en cuanto a los diversos intereses compositivos y géneros musicales abordados en su obra, si bien el único elemento que permanece en su repertorio hasta sus últimos años como compositor, es su apego la tradición académica de su primera formación en el Conservatorio de París. Aunque éste es el índice de obras más completo que hasta el momento se tenga del compositor, debe considerarse como provisional, hasta tanto no se profundice en fuentes documentales internacionales no disponibles para esta investigación, que sirvan de base a un futuro trabajo de catalogación del archivo documental y de toda su obra. Aunque formado en la tradición musical clásica europea, en su ejercicio profesional Ciociano se definió más claramente como compositor ligado a la música popular de los países en que vivió. Este rasgo explica la mayoría de su obra, caracterizada por el uso del lenguaje musical académico a partir de material temático de corte nacionalista o popular.

3.1 Primer período: Ciociano y la tradición musical europea

La primera producción de Ciociano se circunscribe a los géneros de la escuela romántica tardía, basados principalmente en música para piano, cuartetos y orquesta, como *morceaux caractéristique*, estudios, preludios, serenatas, *berceuses*, fantasías, poemas sinfónicos y vales, dentro de los que se destacan los solos para violonchelo, el instrumento principal del compositor. Sus primeros títulos corresponden a un repertorio en el que predomina el uso del idioma francés, seguidos por el italiano y el inglés, donde se reconocen las corrientes nacionalistas propias de la época y la evocación de danzas populares y cortesanas como *gavotte*, *tarantella*, *bouree* y *saltarello*, utilizadas en el barroco por compositores como Bach y Lully, vigentes dentro de las formas clásicas y que todavía se mantuvieron en compositores de mediados del XIX.⁷⁵

L'Aube op 5 es una suite para gran orquesta, dedicada a “Mon cher ami Waddi”, sobre quién no se tiene información. La portada indica que es una “*scene in 7 parti*”, de las que solo se nombran las seis primeras: 1) *l'aube*. 2) *le matin*. 3) *le jour*. 4) *couché du soleil*. 5) *le soir*. 6) *la nuit*. Únicamente se encontraron en el archivo las secciones manuscritas para piano de la primera parte y la primera página de la que probablemente sea la séptima parte, no enunciada en la portada, bajo el título *L'aube sur l'Ocean*.⁷⁶

⁷⁵ En adelante se indicarán los términos musicales utilizados en el análisis con las siguientes convenciones: a) compás (es):c./cc.; b) Grados armónicos: I, ii,V7 c) Tonalidad: Do menor, Si bemol Mayor etc. d) unidad de compás 2/4, 4/4. 2/2.

⁷⁶ Resulta bastante extraño que el compositor no conservara de manera agrupada las partes de esta obra, por lo que es posible, como en otros casos que se repiten dentro de la obra del compositor, que la parte para piano haya sido solo el paso inicial de la futura obra orquestal.

En esta obra se observa un claro uso de medios estilísticos del romanticismo como las modulaciones cromáticas, uno de los recursos frecuentes en obras de características programáticas. *L'Aube* inicia sobre la tonalidad de Mi bemol mayor, que establece este centro tonal mediante el uso de un pedal inferior (cc.1-8). En el c. 9, el autor realiza una modulación cromática hacia la tonalidad de Sol bemol mayor de forma directa, sin preparación ni uso de acordes pivotes que relacionen las dos tonalidades. Este recurso presente en toda la obra, es un componente dramático ante la búsqueda de color y atmósferas descriptivas. Por otra parte, el pedal inferior es recurrente con diversas armonías donde las fluctuaciones plagales entre la tónica y el segundo grado de la tonalidad (I-ii) sobre pedal de tónica, se mueven en un constante cambio entre reposo (Mi bemol mayor) y tensión (Fa menor). Respecto a la simetría entre secciones de cuatro frases que se observan en la obra, la construcción melódica realizada sobre una idea de balance es claramente un legado transferido del clasicismo al romanticismo, utilizando como recurso la microforma.



Figura 3-1: *L'Aube*. Op. 5. Suite en siete partes para gran orquesta.

Marcia della pace (1916) es uno de los primeros borradores conservados en los cuadernos de apuntes del compositor. Se trata de un guión melódico inconcluso, en Re mayor y 2/4. De temática semejante son las marchas *Marcia Gloriosa al 24 Reg. Fanteria*, op. 15, [Mi bemol mayor, 2/4], para piano, dedicada al “Coloncello Cutri de Navarra” y *Hurray for the 66 Infantry*, [Do mayor, 2/4], una marcha gloriosa para solo de pistón. Junto a estas, otros títulos como *Marche des Cosaques du Don*, [Do mayor, 6/8], dedicada a Nicolás II, el último Zar de Rusia y otros seis títulos con dedicatorias a capitanes y mariscales, señalan los nexos del compositor con los escenarios de la Primera Guerra Mundial. *Hurray for the 66 Infantry* utiliza los recursos característicos de la música militar como el uso de ritmos dáctilos y figuras con puntillos y la melodía se construye sobre la serie natural de armónicos, siendo este parámetro idiomático de los instrumentos de metal, específicamente de las cornetas y trompetas⁷⁷.

⁷⁷ Los sellos colocados en algunas de estas partituras indican que Ciociano perteneció al 66 Regimiento de infantería en Bibbiano, y en el Destacamento de Gualteri, Italia. Dáctilo: La cantidad de sílabas sonoras que contiene una figuración musical. El término pertenece a los pies rítmicos que utilizaban los Griegos para

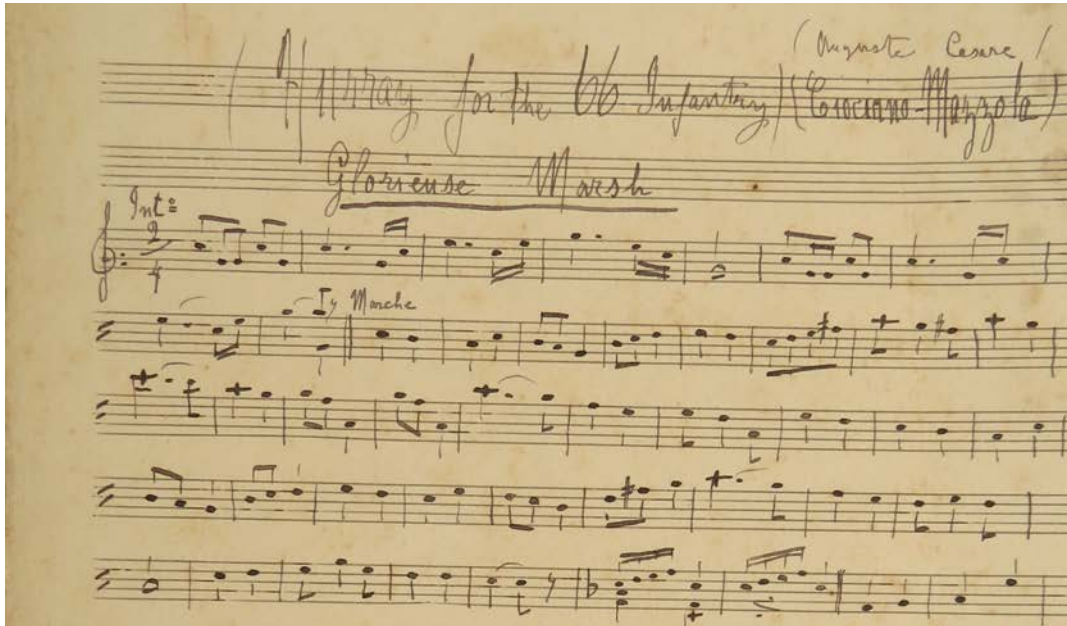


Figura 3-2: *Hurray for the 66 Infantry*, marcha gloriosa.

La *Marcia Gloriosa al 24 Regimiento de Infanteria* es un manuscrito para piano, [Mi bemol mayor, 2/4]. Su introducción (cc.1-6) contiene una melodía sin acompañamiento indicada para una corneta de pistones, que asciende por los grados de la triada de tónica hasta el registro agudo del instrumento, utilizando primordialmente tresillos y saltillos, estas últimas figuraciones rítmicas, como parte del estilo militar. En la sección 'marcha' (c.7), es evidente el uso de acordes cromáticos de bordado sobre la dominante (cc. 8, 13 y 16) como en el ejemplo 3-1, donde el acorde de Do sostenido disminuido séptima es escrito como Mi disminuido séptima que indica la familiaridad del compositor en el uso polisémico de este tipo de acordes.

organizar de manera silábica los poemas. El metro o modo rítmico dáctilo contiene tres valores que se agrupan en una figura larga y dos cortas como es el caso de una corchea agrupada con dos semicorcheas.

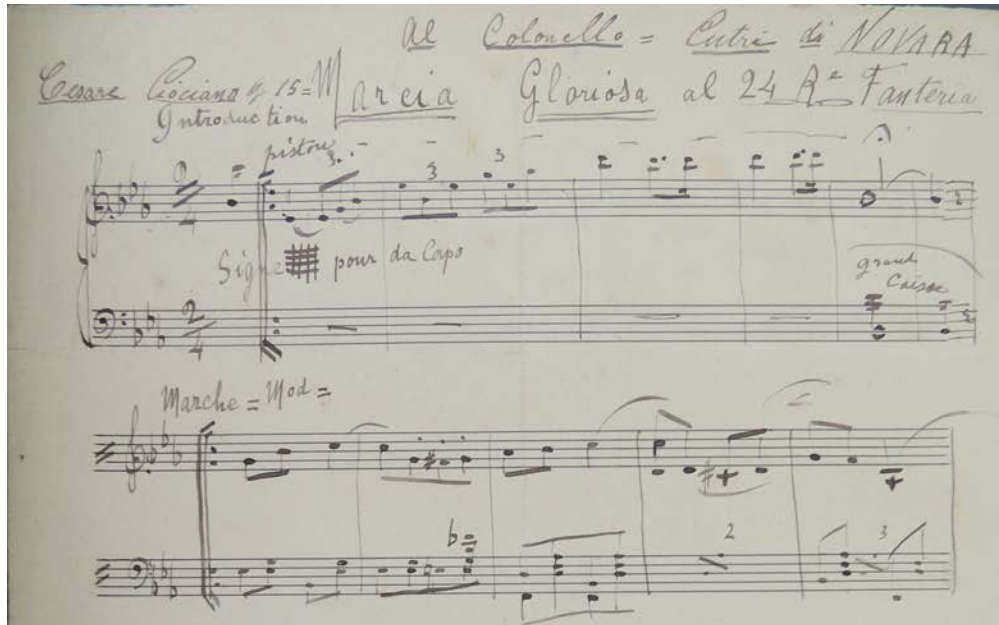
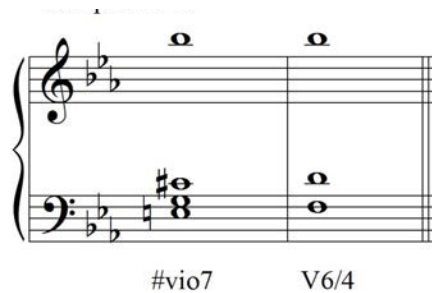


Figura 3-3: *Marcia Gloriosa al 24 Regimiento de Intanteria*.

Ejemplo 3-1: Acorde cromático de bordado sobre dominante, cc. 16-17.

Marcia Gloriosa al 24 Regimiento



Una serie de preludios (*op. 37* para quinteto de cuerdas y armonio; *op. 41* para piano; *op. 58* para órgano o armonio y el *Etude op. 59*) fueron compuestos antes de 1918 y relacionan al compositor con las formas clásicas, en tanto que *Réve* (1917) y *Réverie* (1918) para pianoforte, muestran su predilección por este instrumento y la probable influencia de Debussy⁷⁸. En *Réverie* la melodía del violonchelo se realiza sobre el registro agudo, dando un carácter lírico y romántico al discurso musical. La armonía utiliza la progresión I-I6-ii-V7, en la que establece una periodicidad en las frases de dos compases y el uso de dominantes con sexta agregada, lo cual es un indicio de la búsqueda del color y exploración sonora, una característica del Impresionismo Musical.

⁷⁸ ver en: E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (Toronto: Dover Publications, 2014), p. 58. La figura de Claude Debussy en la música para piano de principios de siglo XX es una de las más influyentes. Su *Réverie* (1890), es considerado con un ejemplo de las “dream song” que compositores contemporáneos imitaron. *Réverie, Réverie, o Réverie* es una de las primeras obras de Ciociano que aparecen dentro de los programas de concierto del Quinteto Clásico al cual perteneció.

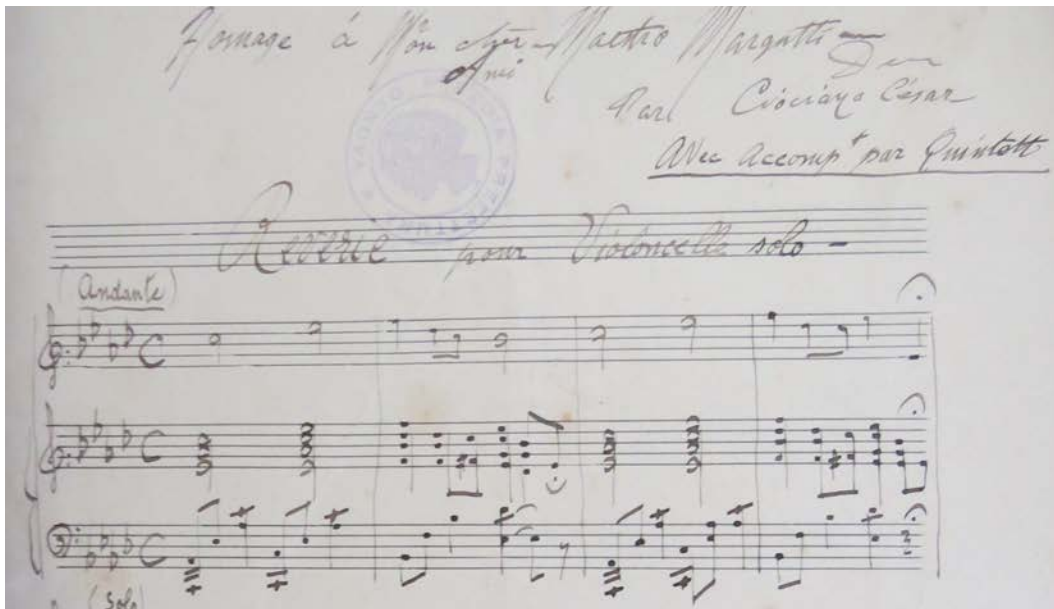


Figura 3-4: *Rêverie* para violonchelo solo con acompañamiento para quinteto.

Ejemplo 3-2: Progresión armónica en *Rêverie*.



Gavotte de Desmoiselle, (1918) op. 68, para violín y piano, y *Saltarello* (1918) para violonchelo solo, con dedicatoria a Attilio Margutti, son dos de las primeras obras registradas por el compositor ante la Regia Prefettura di Genova, coincidiendo con su afiliación como miembro de la Sociedad de Compositores Italianos con sede en Milán en 1921. En *Gavotte de Demoiselle*, la melodía del violín está diseñada técnicamente sobre la tercera cuerda al aire (re), sirviendo esta nota pedal durante la introducción (cc.1-4) de elemento conector en las armonías de la introducción. Los acordes Re-Mi bemol mayor séptima-Mi mayor séptima- Re mayor en segunda inversión, utilizan un movimiento cromático lineal ascendente mientras el pedal sirve como referencia y unidad en la prolongación de la dominante.



Figura 3-5: *Gavotte de Desmoiselle*.

Ejemplo 3-3: *Gavotte de Desmoiselle*, prolongación dominante con pedal superior

Pedal Superior

V bVI7 VI V6

Prolongación de dominante

Los títulos *Serenata Orientale* (1917), *Irish patrol* (1918), *American Parade, op. 138* (1918), *Serenade Mexicaine* (1918), *Serenade à Siville* (sic), *Berceuse Romanine* (1919) y *Solitude Alzasiennne* (sic) op. 213.(1918) coinciden con las corrientes nacionalistas musicales, que junto a una serie de valsés completan esta primera parte del ciclo del compositor. El poema sinfónico *Fântaisie Appâssionéé* (sic), op. 121, al igual que otros manuscritos de la fecha tienen sellos del “66 Regimiento de la Infantería de Gualteri” al que perteneció el compositor.

Hommage et souvenir de Mon Père Lieutenant Corsi Pino

Poème symphonique Pour grande Orchestre, Version pour grand Orchestre

Composé par
Ciociano Cesare Op. 121 (*Fantaisie Appassionée*) *Poème Symphonique*

Musique d'opéra

Expressivo... of Cantabile

Molto espressivo

ff - fort

pp - dolce

(Riservato a norma di Legge della Società degli Autori)

Figura 3-6: *Fântaisie Appâssiônée (sic) op. 121*, poema sinfónico.

Desde el punto de vista documental histórico *Tarantella* ocupa un lugar importante en el catálogo de Ciociano, por ser el único manuscrito en el que se conservan testimonios de Leon Duysens, compositor y pianista de Metz y Fernand Carubin, violonchelista francés, refiriéndose a la autenticidad y calidad de esta obra. *Tarantella* está escrita en Sol menor y métrica de 6/8, con evidentes rasgos nacionalistas del estilo de la virtuosa danza italiana. La melodía utiliza la característica figuración rítmica de corcheas agrupadas de a tres, en un parámetro tribraquio. Esta melodía vigorosa realiza una serie de frases, donde los bordados y aproximaciones cromáticas son parte esencial del diseño ascendente y descendente, que se realiza sobre un gran registro melódico

en el piano. La armonía se desenvuelve de la misma manera que la melodía, utilizando recursos cromáticos como la parafonía⁷⁹, (c.c. 16-17), que parte desde el acorde de Do aumentado y se dirige hacia el Re mayor, como movimiento lineal hacia la dominante de Sol menor, utilizando también una secuencia cromática de estructuras constantes sobre acordes aumentados pertenecientes a la práctica común del Romanticismo como el uso de la sexta aumentada (Acorde Francés) (c.c. 22-24).



Figura 3-7: Tarantella.

Ejemplo 3-4: Tarantella, parafonía cromática sobre acordes aumentados, c. 16-17.



⁷⁹ La parafonía como recurso de armonización por movimiento paralelo melódico propio del *organum* medieval en el que se incluyen melodías a distancias de cuarta o quinta. Ver ampliación del término en: Henry J. Watt, *The foundations of Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1919) pp. 161-166.

Además de su obra *Élévation*⁸⁰, un *berceuse* para violonchelo, con dedicatoria a Pietro Mascagni, en 1931, se publicó- por un encargo de la Casa Augusta- su *Rapsodie Siberienne*⁸¹, una danza rusa para piano y violonchelo que había registrado en 1928 con dedicatoria a Pablo Casals. En *Rapsodie Siberienne* se evidencia el desarrollo virtuoso y rítmico de la melodía que se desenvuelve en el registro agudo del instrumento. Está compuesta en la tonalidad de Re menor y métrica de 2/4, destacándose el uso de dominantes secundarias (c.1), además de modulaciones cercanas desde la tonalidad axial de Re Menor hacia la relativa mayor (Fa mayor). El recurso armónico de poca complejidad hace contraste con el diálogo virtuoso del violonchelo.

Figura 3-8: *Rapsodie Siberienne*.

⁸⁰ Una segunda edición esta obra fue publicada por Casa Augusta en 1932 para violín o pistón solo, con acompañamiento de flauta, clarinete, violonchelo y contrabajo.

⁸¹ De esta misma obra se hallaron en el archivo particellas para piano, armonio, oboe, fagot, viola, violín y viola fechadas en 1943 y copiadas por A. Figueroa probablemente para su interpretación con la Orquesta del Conservatorio del Tolima.

Ave María es una de las últimas obras compuestas por Ciociano antes de abandonar definitivamente Italia para establecerse en Colombia. Fue firmada en 1939, en el Ospedali Gallirera, Sala Neuropsiquiátrica de Génova y está dedicada “al padre Benedetto” de quien no tenemos información. De manera particular esta obra no guarda relación con el repertorio que hasta este momento se viene reseñando y podría explicarse como despedida a uno de tantos personajes que influyeron en su formación musical⁸². *Ave María* tiene un lenguaje predominante modal sobre Fa Jónico fluctuando a Fa mixolidio. Por sus rasgos revela la práctica contrapuntística de la tradición polifónica Europea del siglo XVI. La melodía de carácter solemne que exalta la imagen de la Virgen María, se mueve por grados conjuntos y realiza poco saltos dentro de su discurso. Otro elemento ilustrativo de la práctica contrapuntística común a la música sacra del siglo XVI es la implementación en la cadencia final de un movimiento plagal IV-I, sobre el texto del Amen.

Figura 3-9: *Ave Maria*.

⁸² Dentro de la tradición europea, el primer antecedente de los conservatorios fueron los ‘ospedale’, como centros a cargo de la Iglesia a los que se enviaban a niños y jóvenes para su cuidado e iniciación en distintos oficios, entre ellos la música. Sobre esta tradición en Italia ver en: John Spitzer & Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, (New York: Oxford University, 2004).

Ejemplo 3-5: Lenguaje modal, *Ave María*.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is labeled 'Fa Jónico' and contains the lyrics: 'Be - ne - die - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus sanc - ta Ma -'. The second staff is labeled 'Fluctuación modal' and contains the lyrics: 'ri - a, Ma - ter de - i o - ra pro - no - bis pe - cca - to - ril - bus Nunc'. Above the second staff, a bracket indicates a modal shift from 'Fa Jónico' to 'Fa Mixolidio' and back to 'Fa Jónico'.

La obra sinfónica y de cámara de Ciociano siguió apareciendo en su producción luego de abandonar Europa y haber entrado en contacto con la música popular norteamericana y de los países suramericanos que visitó. Dicha producción tomó principalmente forma de rapsodias, poemas sinfónicos, fantasías, e himnos relacionados con las corrientes nacionalistas vigentes en Latinoamérica, por esta razón, en los capítulos siguientes se presenta simultáneamente dicha obra con la producción no académica.

3.2 Segundo período: la influencia latinoamericana, fox-trot y tango

Ciociano se familiarizó con primeros géneros del jazz y la música de baile a raíz de su actividad profesional como miembro de la Soffritti's Jazz Band y las orquestas transatlánticas. Una de sus primeras obras en este género es el fox-trot cómico, *A Mon vieux Lapin*, fechado en 1917 y firmado conjuntamente por Ciociano y S.Soffritti, violinista y colega de Ciociano en la Orquesta del Hotel Miramare (Santa Margherita Ligure, Italia). A partir de entonces los géneros de baile empiezan a hacerse recurrentes en su catálogo con títulos como *Always laughtings* [sic], one step y *Salambó*, (1921), un fox-trot oriental. De este mismo periodo es el Valse Delicieux *Mirabeau*, compuesto en España y *Porquoi*, un vals-Boston publicado simultáneamente por Carisch en Milán, Venturni en Florencia y Casa Smyth en Francia, el cual como se indicó en su momento, fue objeto de una querrela judicial por plagio que se resolvió a favor de Ciociano.

Porquoi es un buen ejemplo de la música hecha con fines de entretenimiento que predomina en todo este periodo del compositor. La forma musical de esta composición es binaria compuesta y consta de dos secciones estructurales A-B-A, una introducción y coda. Cada sección tiene un tempo distinto que se puede ver en los modificadores de carácter, como una característica del vals de salón. Se destaca el contraste entre la sección A y B, logrado mediante la modulación desde Fa mayor hacia Do mayor y viceversa. La melodía es de carácter cantabile y diatónica, con predominio de grados conjuntos, saltos consonantes y ritmos apuntillados en la secciones conclusivas de cada frase. Las frases son construidas sobre una idea de balance y simetría, conservando así un discurso entre un antecedente y un consecuente de ocho compases cada uno, para completar un período perfecto de diez y seis compases (cc. 9-24 ejemplo 3-6). Las frases mencionadas de alguna manera se relacionan con la forma en que se desarrollan la coreografía y los pasos del vals. En resumen, la armonía en *Porquoi* posee todos los recursos estilísticos del vals de salón como las modulaciones cercanas, el uso de acordes con pedal, las suspensiones y retardos, aproximaciones cromáticas y el uso de acordes de dominante secundaria.

Par suite d'une erreur, cette valse a été publiée précédemment sous le titre de "Nelle tue Braccia" Boston de Toselli.

Pourquoi

BOSTON

C. A. CIOCIANO (Junior)

PIANO CONDUCTEUR

Introd.

Valse lente

Rit.

Copyright 1930 by SMYTH Paris SMYTH Éditeur, 17, Rue Montmartre.

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés

5025 X

Figura 3-10: *Porquoi*, Vals Boston.

Ejemplo 3-6: *Porquoi*, frase antecedente y consecuente, cc. 9-24.

Frase 1: Antecedente

Frase 2: Consecuente

Dentro de los programas de mano de 1927 presentados por el Quinteto Clásico en el Hotel Savoy de París, se cita su *Fantasie Burlesque*, un fox-trot sinfónico del que se conservan las partes del piano, saxofones, trompeta, trombón, violín, violonchelo, contrabajo y batería, siguiendo el estándar de la 'orchestrina' que interpretaba tanto música de baile como reducciones de óperas y de música clásica. De este mismo año es *Carnavalesque*, un *walzer-jazz* con implementación de figuraciones rítmicas sincopadas características del género, como el uso de hemioclas rítmicas binarias dentro de un contexto ternario. La melodía de esta obra es sencilla y se desarrolla en función de notas estáticas y con poco movimiento melódico, dándole de alguna manera más importancia al elemento rítmico. La armonía es básica y se mueve entre tónica y dominante, pero con una interesante búsqueda de color armónico en la introducción. En esa sección, el compositor realiza una progresión de bordado sobre la dominante, utilizando el acorde perteneciente a la

tradición armónica europea de sexta aumentada, pero en una de sus inversiones (tercera disminuida) y termina en un acorde dominante alterado.



Figura 3-11: *Carnavalesque*, walzer - jazz para piano.

Ejemplo 3-7: *Carnavalesque*, inversión de un acorde de sexta aumentada.

F: V Al.7 V V Aug.

Prolongación de dominante

La primera composición relacionada con Latinoamérica, tras su arribo al Perú en 1928, fue el tango-milonga “Alma Criolla” para ‘orchestrina’, editada en Lima por Edoardo Viani y en Florencia y Génova por la Editorial Mignani. De “Alma Criolla” se publicaron en el mismo año dos versiones con textos de Tomasso Sgambatti; la primera con acompañamiento de mandolina y piano. De 1928 es también *Patria Nueva*, el himno triunfal dedicado al ya mencionado presidente Alfonso B. Leguía. El año siguiente Ciociano compuso su primer trabajo sinfónico de inspiración latinoamericana: *La Rapsodia Inca*. Se trata un poema sinfónico en cinco escenas: 1. *Preludio*; 2. *Danza guerrera*; 3. *Himno al Sol*; 4. *Marcha guerrera*; y 5. *Danza de la victoria*. En la melodía de la *Danza Guerrera* se desarrollan algunos elementos esterotipados en la música popular de los andes como la pentafonía y la modalidad de ostinato. El uso de la escala de Re pentáfona menor es interesante desde la perspectiva de creación de sonoridad. Este conjunto de sonidos prefiguran el rasgo ancestral de la identidad indígena de los Andes, (cc.1-2). Este elemento pentáfono es una contante durante toda la obra, reelaborado por diferentes timbres y registros durante esta obra. La armonía utilizada en *Danza Guerrera* tiene dos características: i) El uso de la armonía perteneciente a la práctica común adaptada a los elementos de la música tradicional. Lo anterior se observa entre los compases 15-17 donde el compositor utiliza un cadencia auténtica por medio del acorde Napolitano, como un acorde de color adaptando la progresión armónica a la pentafonía en la melodía. ii) El uso de ostinatos o figuraciones rítmicas basadas en ritmos andinos en el diseño armónico. Estos se evidencian entre los compases 3-12 sobre un acorde de Re menor séptima con cuarta suspendida, siendo esta estructura un acorde cuartal. Estos rasgos tienen puntos comunes con esquemas musicales ampliamente difundidos respecto al pentafonismo incaico andino, ya evocados en trabajos sinfónicos como los del peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942) y promovidos durante el Gobierno de Alfonso B. Leguía, periodo en que Ciociano vivió en Lima.⁸³

⁸³ Véase en: Zoila Elena Vega Salvatierra, *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*, (Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2006). Sobre el pentafonismo andino ver en: Joshua Tucker, *Gentleman troubadours and Andean Pop Star: Huayno Music Media Work and Ethic Imaginaries in Urban Peru*, (Chicago: University of Chicago, 2013) p.190.

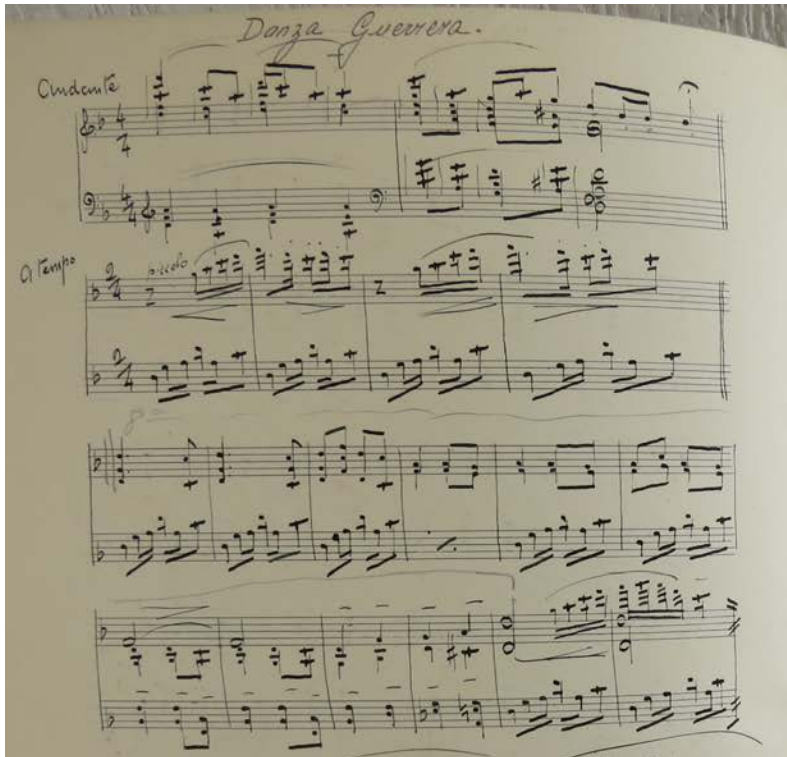


Figura 3-12: Fragmento de la *Danza Guerrera* de la *Rapsodia Inca*.

Ejemplo 3-8: Acorde Napolitano, cc. 15-17, *Danza Guerrera*.

Acorde Napolitano

Dm: bVI bVI6 Nap.7 V7 I

Cadencia

La producción latinoamericana de Ciociano surge por la internacionalización del tango argentino dentro de la industria musical impresa y fonográfica en América y Europa, fenómeno que tuvo connotaciones culturales importantes a ambos lados del Atlántico asociados a la desterritorialización de la música, a causa del nomadismo de sus actores y que se alojó en Europa, permeando las estructuras sociales desde el gusto y práctica misma del baile popular.⁸⁴

⁸⁴ Nomadismo,[...] se refiere tanto a tangueros (músicos, cantores y bailarines) que parte den gira para tarde o temprano volver a su territorio de origen, como, en sentido amplio, a la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas, de desarraigo y desanclaje de sectarismos domiciliarios y profesionales. Ramón Pelinski, “Tango Nómade: Una metáfora de la globalización”, en *Escritos sobre tango*. En el Río de la Plata

El primer tango de Ciociano fue “Desengaño”, publicado en Lima en 1929 por la Editorial Musical de Carlos Maldonado (1917-1998), con letra bajo el seudónimo ‘Chao’ y anunciado como “gran éxito” unido a su grabación por discos Brunswick. La versión impresa incluyó en su portada a la cantante ‘Violeta imperio’ como intérprete de la obra.⁸⁵ En cuanto a la literatura propia del tango, es preciso recordar que “la lírica del tango porteño fue esquivada tanto a la traducción cultural como a la poética”⁸⁶. El texto contiene los giros lingüísticos del lunfardo argentino, con referencias sarcásticas al arribismo femenino burgués y su mundo de apariencias: "En el Excelsior te veo triste con un *gilito* muy compadrón [...] En maravillas vivías *rante piba papusa pebeta* en flor [...] pero un mal día un pato 'Otario' con mucha *guita* te deslumbró y desde entonces milonguita tenís de todo pero amor nó".⁸⁷ De acuerdo con Enrique Cámara, el tango rioplatense guarda diferencias importantes respecto al tango italiano, que se explican desde un proceso de "hibridación multinivel" en oposición al concepto de una "identidad de originalidad" que defiende su condición de permanecer inmutable en el tiempo. Así, los cambios entre el primero, tanto en su música como en su texto, respondieron a su internacionalización y al contacto con la burguesía europea que lo promovió, aún bajo la fuerte censura de la Iglesia Católica. Para el caso particular de Ciociano, sus tangos se enmarcan dentro del segundo periodo del género considerado por Cámara como el "tradicional" u "ortodoxo, de cuyo estilo es representativo Francisco Canaro".⁸⁸

“Desengaño” posee los esquemas rítmicos de la música argentina característica en otros géneros cercanos como la milonga. Es interesante el efecto dramático que el compositor logra a nivel tonal entre la introducción y la estrofa I, que empieza en la tonalidad de Re Mayor y en el c. 5 modula a Re menor, con una sonoridad que crea la ambientación para la descripción del texto de la estrofa. La armonía es sencilla manteniendo las funciones básicas de tónica y dominante durante gran parte de la obra.

y en la diáspora. Teresita Lencina, Omar Garcia Brunelli, Ricardo Salton (comps.): (Buenos Aires: Centro ‘feca Ediciones, 2009), p. 68. "En Argentina el tango [...] ha permanecido en las tabernas y casas de mala fama; no ha subido jamás a los salones, no ha penetrado jamás en las casas decentes[...]. Desde Buenos Aires finalmente el tango alzó vuelo hacia Europa y apareció bastante modificado, en los cabarets y restaurantes nocturnos de Montmartre, desde los cuales penetró en los salones de la buena sociedad gracias a la moda que lo ha impuesto para difundirse por Alemania, Austria, Italia, por todas partes casi". citado en Enrique Cámara de Landa, “Escándalos y Condenas. El tango llega a Italia” en Ramón Pelinski, comp., *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2000), p. 173. Ver también: Enrique Cámara de Landa, “Italian tango From exoticism to cultural heritage”, en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, pp. 57-72.

⁸⁵ Es factible que tanto el nombre de *Violeta Imperio* y *Chao* fueran realmente seudónimos o nombres artísticos creados para impactar el mercado musical de moda.

⁸⁶ Pelinski, *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*, p.18.

⁸⁷ Los subrayados son míos. Ver Anexo 2 con los textos completos.

⁸⁸ Cámara se refiere al "liscio" o "tango solar", como la denominación que recibió una modalidad de tango en la Italia de la posguerra, término que evoca su forma de baile y los ambientes turísticos mediterráneos donde conjuntos musicales lo interpretaban. Enrique Cámara de Landa, "Hybridization in the Tango. Objects, Process and Considerations". En *Songs of the Minotaur, Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Coordinado por Gerhard Steingress. (Münster: Lit Verlag, 2002) pp. 88- 103.



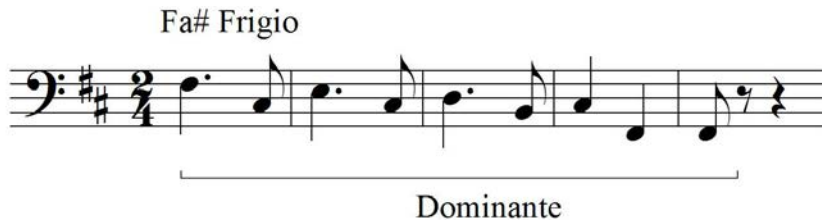
Figura 3-13: “Desengaño”, tango - canción.

“San Sebastián” se compuso en Lima, en 1929. Originalmente fue concebida como la *Suite Andaluza* (se conservan en francés las secciones introducción, danza andaluza y paso-doble torero). Finalmente se publicó como pasodoble con letra de Carlos Maldonado en la edición peruana y también en Chile bajo la editora Casa Amarilla. La obra fue grabada por Pilar Arcos y ‘Los Castilians’, para el sello Brunswick en Estados Unidos. En su estructura muestra naturalmente los elementos rítmicos característicos del pasodoble, como la implementación de tresillos de semicorcheas dentro de una métrica de 2/4, los cuales simulan la sonoridad de las castañuelas. Esto se observa durante todos los ritornelos de la composición. En cuanto a su armonía, la obra inicia en la tonalidad de Si menor y utiliza una armonía fluctuante que va modulando entre la tónica, su relativa Re mayor y su paralela Si mayor. Uno de los rasgos estilísticos en este pasodoble es la constante búsqueda de la dominante como punto de llegada armónica durante los ritornelos, lo que crea una sensación no tonal, sino modal alrededor del modo de Fa sostenido frigio, modo característico de la música española. Cabe aclarar que en las armonías sobre el V de la introducción se utiliza recurrentemente el La sostenido, y de esta manera se evoca la escala alterada conocida como Frigia Española. Esta dualidad entre lo tonal y modal se puede evidenciar en la línea del bajo de los primeros cuatro compases de la obra.⁸⁹

⁸⁹ De esta obra se encontraron en el archivo Ciociano las partes de una versión para orquesta y una edición manuscrita de Alfonso Borrot, editada en Colombia en 1947. La escala frigia española es alterada y contiene los siguientes grados, 1-b2-3-4-5-b6-b7.



Figura 3-14: “San Sebastián”, pasodoble.
 Ejemplo 3-9: Modo frigio, “San Sebastián”.



Después de “Alma Criolla”, se publicaron en Chile los títulos “Besos y locuras”, un tango con letra bajo el seudónimo de ‘Lill’ editado por Casa Amarilla; “Alma de Gaucho”, tango criollo argentino; y “Raulito”, fox-trot con textos de Osvaldo Gatica Camogline, dedicado “a las simpáticas universitarias”. Sin embargo “Tango Azul” fue la obra **más** difundida esta producción. Se publicó en Italia por Ediciones Chiappo en versión para orquesta. En Perú se distribuyó en rollo de pianola y en Chile, Casa Brandes publicó una versión para piano y voz con letra de Francisco Eloy Alvareda : "Un espectro sale de su tumba/ con su gasa suave y espumosa/ y desliza voluptuosa/ cada noche en que la luna alumbra. [...] Y alguien que la amaba con venganza/ supo que sus besos ya eran de otro/ y esa misma noche de su danza/ ciego, desde un palco la mató".

“Tango Azul” tiene una forma binaria simple similar al tango “Desengaño”, con la figuración del acompañamiento en un patrón que se repite cada dos compases. Este diseño rítmico binario lo asemeja al ragtime americano. En cuanto a su melodía, evocando el carácter del autor ‘con pasión’, tiene un registro amplio y utiliza de manera recurrente saltos consonantes creando un ambiente expresivo en relación al texto. Su armonía es ligera y utiliza principalmente la relación tónica-dominante, implementando de manera poco frecuente acordes cromáticos como las dominantes secundarias. En el inicio de la obra (cc.1-2) Ciociano aplica una dominante secundaria sobre la relativa (Fa mayor) por medio de un V7 del bIII. De esta manera el discurso armónico regresa de inmediato a la tonalidad axial por medio de otra dominante (La mayor séptima) que resuelve sobre la tónica (cc.3-4). Este ejemplo es interesante en el aspecto armónico ya que muestra el uso de los acordes cromáticos en el inicio del discurso musical.

Dedicado a la distinguida Señora Gabriela G. de Sosa Artola.

TANGO AZUL

Letra de Francisco Eloy Alvareda Música de César A. Ciociano.

Violín⁴ con da
con pasión

PIANO

Con animato

Figura 3-15: “Tango Azul”.

Ejemplo 3-10: Movimiento armónico en “Tango Azul”.

The musical score for "Tango Azul" is in 2/4 time and one flat. The harmonic progression is as follows:

- Measure 1: F (Tónica)
- Measure 2: V6/5/bIII
- Measure 3: V7
- Measure 4: bIII (Relativa)
- Measure 5: V6/5
- Measure 6: V7
- Measure 7: i (Tónica)

Arrows indicate the movement from F to bIII (Relativa) and from V7 to i (Tónica).

Otros títulos de este período son *Rio Branco* (1934) y *Carioca de los Indios* (1935), dos fox-trot registrados en Italia y publicados en versiones para piano y orquesta respectivamente, así como una serie de obras de carácter internacional, incompletas o no disponibles en los archivos del compositor, pero mencionadas en los registros de derechos de autor de la SIAE. Entre ellas “A ton Balcon” (1934) una serenata con letra del periodista y poeta turinés Anacleto Francini Marradi (1887 – 1961) publicada en Francia por Ediciones Chiappo; *Canzone Moresca* (1935); *Bal Musette*, un vals para violín estrenado un 5 de agosto de 1936 en “Bagni Souvenir Loano, Italia”; y *Nina Nanna* (1938), *berceuse* para piano con la dedicatoria: “Alla piccola Manelisa Cappani (figlia di sua eccellenza Hato Cappani, Ministro d’Italia al Panama)”.

“Firestone”, un fox-trot con texto de Enrique Campos ‘El Chilote’, se publicó en Chile como *jingle* promocional de neumáticos para auto y desde el comienzo tuvo versión impresa (Casa Amarilla) y en disco (Casa Victor). Su música contiene elementos tímbricos programáticos evidenciados en la partitura, como la imitación del sonido de una bocina sobre la triada de Do mayor y la simulación de un motor, realizada por medio de un trémolo en octavas en el registro grave del piano (cc.1-4). La forma de esta composición está fundamentada en la relación que hay entre una sección instrumental que ambienta la dinámica del producto y el estribillo que contiene una letra alusiva a esta marca de neumáticos. Se puede considerar “Firestone” como un modelo de música comercial, con elementos programáticos y extra-musicales, superpuestos al ritmo moderno y sugestivo del Fox-trot. La melodía es sencilla y diseñada sobre los grados conjuntos diatónicos de Do Mayor. La sencillez radica en el efecto que busca crear sobre el consumidor al relacionar la música y el producto a través de su memorización. Un ejemplo de lo anterior sucede entre los cc. 28-32, utilizando un motivo rítmico melódico basado en la figuración negra con puntillo y corchea que es insinuado durante todo el *jingle*. A pesar de la sencillez de la melodía, la armonía tiene algunos elementos interesantes desde la aplicación cromática de acordes de color, mixturas, dominantes secundarias, etc. Un fragmento donde se puede apreciar lo anterior está entre los cc. 10-11.



Figura 3-16: “Firestone”, fox-trot.

Ejemplo 3-11: Aplicación cromática de acordes, cc. 10-11, “Firestone”.

C: I V7/IV IV iv7 I
 └──────────────────┘
 Cadencia Plagal

También la música caribeña aparece en este periodo del compositor sin que tengamos información sobre su visita a los países centroamericanos. *Serenatella Cubana*, en coautoría con Attilio Margutti es una rumba serenata en versión orquestada y la rumba *El Cafetero* fue publicada en Italia por Chiappo, con arreglos de Gino Filipinni. Otros títulos de esta serie son las rumbas “Manicero”, “Habanera” y “Mi cubanita”.

César A. Ciociano - Abilio Margutti

Serenatella Cubana
(Primer Serenata) (Violino I y Viola)

Alligretto Capriccioso

1^a Corda

espresso un poco

2^{da} Corda

2^{da} Corda

allargando

8^{va} sopra Flautando

2^{da} Corda

Salto fortissimo

pp marcato

8^{va} sopra

Dim > < cresc. FF

5

9583

Figura 3-17: *Serenatella Cubana*, sección violín.

La única obra no popular producida durante este período fue *Danza Sagrada* (Génova, 1935), concebida como poema-ballet sinfónico. La obra se desarrolla en dos actos con las siguientes secciones:

Tabla 3-1: Estructura del poema- ballet sinfónico *Danza Sagrada o Danza del Fuego*.Primer Acto

1. Marcha- Imperial
2. Sinfonía China
3. Intermezzo - cuerda solo - Entrada -Telón
4. Marcha - 5. Lamento
6. Encantadores . Quinteto
7. Danza China (ballet sinfónico,)
8. Marcha Finale del 1er acto. Intermedio (Odalisca – Bayadera)

Segundo Acto

1. Preludio- intermezzo
2. Obertura " Danza sagrada"
3. Lamento - coros esclavos
5. Lamento - marcha muchachas
6. Preparación a la muerte - intermezzo
7. Danza Sagrada (Marcha Final).

Danza Sagrada se estrenó en Ibagué, en marzo de 1949, dirigida por el propio Ciociano en la primera función pública del ballet del Conservatorio del Tolima a su cargo. Esta obra muestra la conexión del compositor con el lenguaje romántico y el uso de la música programática como medio expresivo en el discurso musical. Un ejemplo de esto se encuentra en *Lamento* (escena del encantador de la serpiente), donde el compositor dibuja una línea melódica de figuración ornamentada, que representa este encantamiento por el movimiento de la serpiente en la voz del Oboe (cc.2-5). Otro elemento de la escena es el uso de arpeggios sobre el acorde de Mi menor, que de alguna manera evoca el carácter y precisión del encantador (cc.2-5). Toda la obra se mantiene armónicamente estática sobre la base del acorde de Mi menor, pero en los últimos cuatro compases, Ciociano realiza una serie acordes de dominantes disminuidas sobre pedal, un recurso expresivo de este poema sinfónico, que conduce hacia un final brillante sobre Mi mayor, al estilo de la tercera de picardía de los compositores del Barroco.

Figura 3-18: Parte de dirección de *Lamento*, sección de *Danza Sagrada*.

Ejemplo 3-12: Acordes de dominantes disminuidas sobre pedal, *Danza Sagrada*.

Em: vii/Pedal i i viio7/Pedal i I

La mayor parte de las obras de Ciociano que fueron grabadas coinciden con el auge de la industria fonográfica producida en Argentina y Chile en los años treinta. A pesar de no haber tenido acceso sino a una de ellas en el transcurso de esta investigación, fue posible rastrear su existencia a lo largo de fuentes disponibles a través de distintas bases de datos virtuales. (Tabla 3-2). En particular se destacan entre los intérpretes de estas grabaciones a Francisco Canaro y su Orquesta Típica Sinfónica, que junto al cantante y compositor argentino Carlos José de la Riestra, conocido como ‘Charlo’ dejaron sus registros sonoros para el Sello Odeon. En Chile Cenaro Veiga y su orquesta típica de Madriguera, también grabaron para el sello Brunswick que igualmente producía dichas grabaciones para Italia.

Tabla 3-2: Grabaciones y rollos de pianola de César A. Ciociano.

| Título | Sello, lugar y fecha de grabación | Intérprete |
|---|--|---|
| “Filomena”, (Fox – Charleston) | Brunswick, E31071- A-B, Br 40838, 10”, 78 rpm, New York, 31 de Octubre de 1929 | Los Castilians & Pilar Arcos |
| “Desengaño” (Tango) | Brunswick, 40640 A, 10”, 78, rpm. Argentina, (c.1929). | Cenaro Veiga y la Orquesta Típica de Madriguera |
| “Ramoncito” (fox-trot) | Odeon, 4650 A, 10”, 78 rpm, Matriz 5798. Chile, 27 de junio de 1930. | Orquesta Típica Francisco Canaro & Charlo (Carlos José Pérez de la Riestra) Arr. Roberto Retes Bisetti. |
| “Firestone” (fox Trot) | Victor 66124, A, 10”, 78 rpm. Chile, | Música Rengifo – Ciociano Letra Enrique Campos “El Chilote”. |
| “Canción de los Cadetes” (marcha- canción) | 1. Odeon, 4706 A, 10”, 78 rpm, matriz 6585, Argentina, 25 de Marzo de 1931. 2. Odeon ⁹⁰ , | Orquesta Típica Francisco Canaro & Charlo .Arr: Roberto Retes Bisetti. |
| “Besos y Locuras” (tango) | Victor, 10”, 78 rpm. Matrix BCVE- 66065, Chile, 24 de junio de 1931. | Orquesta Chilena Victor |

⁹⁰ Una segunda edición disponible en Francisco Canaro Vol 057, Track 4, id. 528296. *Tango- Dj- At. Association for preservation and provision for Argentine tango (sitio web)*, consultado 26 de octubre de 2015, <http://www.tango-dj.at/database/index.htm?album=Francisco+Canaro+Vol.+057+%281931%29+-+Sello+Odeon+-+CdT>

| | | |
|------------------------------|--|--|
| "Rosita" (fox-trot) | 1. Odeon, 4728 B. Matriz 6601. Chile, 23 de marzo de 1931. 2. Odeon, Argentina, 5008 ^a , 10", 78 rpm, Argentina, 1936. | Orquesta Típica Francisco Canaro & Charlo. |
| "Rubi" (fox-trot) | 1. Odeon, 4742A, 4929 ^a . 10", 78 rpm .Matriz 6611, Chile, 7 de abril de 1931. 2. The Argentina Talking Machine Works, disco N.º 4929 A. Buenos Aires, 7 de octubre de 1935. | 1. Orquesta Típica Francisco Canaro & Charlo. 2. Dúo Ruiz -Acuña |
| <i>Colon</i> , (fox-trot) | s.i. Italia, Junio 3 de 1932 ⁹¹ | Jazz Sinfonia Ferracioli |
| "Tango Azul" (tango) | 1. Brunswick 10", 78 rpm., (s.f). Italia, (c. 1933). 2. Rollo de Pianola. El "Fonografo". M.Ponce. distribuido por Fotografía Rembrand. Lima, (c. 1935) | Cenaro Veiga, barítono y la Orquesta Típica de Madriguera. Genero; Canzone. ritmo tango. s.i. |

3.3 Tercer período: producción musical en Colombia (1940-1951)

La llegada a Colombia de Ciociano y su vinculación al Conservatorio del Tolima coinciden con su distanciamiento de la industria musical y la producción latinoamericana de tangos y fox-trots. Su contacto con la música colombiana se cristaliza formalmente en sus versiones sinfónicas sobre las composiciones *Agnus Dei*, *Arrullo* y *Castillana*, que Alberto Castilla había compuesto veinte años atrás. *Agnus Dei* se estrenó para el aniversario de Castilla como un arreglo para coro masculino a ocho voces, con acompañamiento de órgano o piano.⁹² Un aspecto común a la mayoría de su producción en este período, es que fue interpretada por la orquesta y coros del Conservatorio del Tolima, lo que seguramente estimuló la producción de obras para los conjuntos disponibles.

⁹¹ Registro en: *Catálogo Kelly*, Italian HMV, cat. 100-1812, num: 0M627-1, note: R14765, *Centre for the history and analysis of Recorded Music (sitio web)*, consultado 30 de octubre de 2014), http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/search/search_advanced?operatorSel_0=and¶meterSel_0=performer¶meterKey_0=artist_020550¶meterKeyTxt_0=JAZZ%20SINFONIA%20FERRACIOLI

⁹² Se encontró también en el archivo un manuscrito de uso para coro mixto, copiado por A. M. Cordero.

Figura 3-19: *Agnus Dei*.

La forma del *Agnus Dei* [Sol mayor, 3/4] se ajusta a la tradición de este tipo de piezas. La textura homofónica del coro contrasta con los acompañamientos arpegiados de corcheas en “moto perpetuo” del piano que le dan a la obra una fluidez expresiva. La armonía contiene varios elementos expresivos en los que se destacan los siguientes: a). La introducción empieza en la tonalidad de Si menor creando una atmósfera solemne, que contrasta y prepara la sección coral modulando hacia la tonalidad axial (Sol Mayor). b.) Elementos de mixtura armónica entre los grados I-i-I, crean un ambiente de expectativa ante la inminente entrada del coro (cc.9-11). c.) Uso de dominantes secundarias sobre el vi y el V. Este y otros ejemplos a lo largo de la composición demuestran el dominio del compositor con la armonía de la práctica común.

Ejemplo 3-13: Dominantes secundarias.

G: I V4/3/vi vi V6/5/V V2 V

El segundo trabajo de Ciociano sobre una obra de Castilla, es *Arrullo* o *Poema*, con texto de la poetisa tolimense “Luz Stella”.⁹³ Ciociano reelabora el material original en una versión para coro femenino a cuatro voces, con acompañamiento de piano y cuya primera parte el *Ave María*, se inicia en Fa Mayor 4/4 y termina en Si bemol, 12/8. La obra fue presentada en varias oportunidades, una de ellas para el aniversario de Alberto Castilla.

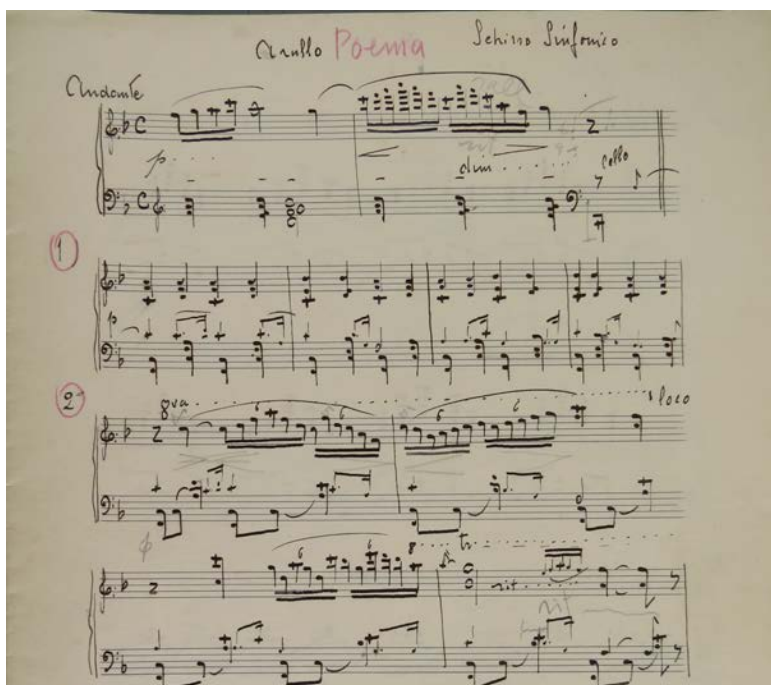


Figura 3-20: *Arrullo*.

Dentro de las obras de gran formato de Ciociano que datan en su mayoría de 1942, se destaca el *Himno Solemne a la Virgen del Carmen de Apicalá* (Coro masculino y orquesta); *La Marcha Triunfal (A mi Reina Amalia Duque)*, para Orquesta y *Nápoles en Fiesta* que hace parte de la Suite Sinfónica *Nápoles*, obra que el compositor venía preparando desde hacía algunos años. *Nápoles en Fiesta* es el tercer movimiento de la Suite, (La mayor, 6/8) con formación orquestal, armonio/ órgano y guitarra solista, siendo la única obra de toda la producción que incluye este instrumento”. La obra fue publicada por Casa Augusta como “canzone típica” y tiene una vigorosidad rítmica de carácter festivo, que es denotada por el uso del 6/8 a través de los elementos polirítmicos y trocaicos (corto-largo) de la misma. La tonalidad (La mayor) también mantiene este carácter fiestero que, con su color brillante y relación empática con las cuerdas al aire de las cuerdas frotadas, proporciona una gran sonoridad. A nivel formal, su carácter de danza ejemplifica el uso de estructuras simétricas de ocho compases que se convierten en una sección. La sección A funciona como un ritornello que contrasta con la B, que tiene encadenada una sucesión de coplas de ocho compases, para retornar de esta manera a la A. Esta relación entre ritornello y copla se sintetiza en la forma rondó ABAC. Interesante es el contraste logrado entre las secciones, gracias a los cambios de tempo que se pueden resumir de la siguiente manera: i) A- Ritornello, allegro moderado. ii) B- copla, andante moderato (pastoral), tempo di barcarola, Tempo di serenata. iii)

⁹³ María Cárdenas Roa "Luz Stella" (1899-1969). Escritora y periodista ibagereña. Fue directora de programas de radio y de la página literaria *La Tribuna* de Ibagué.

Ritornello, tempo I. iv) Copla, meno, largamente, allegro vivo. v) Ritornello, tempo I [8 comp], vi) Coda, lento- vivo.

Nápoles en fiesta César Aug. Ciociano (1914)

Allegro Mod.^o (1)

Flauti *pp* *cresc.* *tempo de fin* *ff*

Oboe *Solo*

Clarinetto *obocornuto*

Fagotti

Corni

Trombe

Tromboni

Violini I & II

Viola

Cello

Bassi *pizz.* *arco* *pizz.*

Pandero Tamburi *pp* *cresc.* *tempo de fin* *ff*

Figura 3-21: Nápoles en fiesta.

De manera excepcional, y coincidiendo con el periodo de retiro del Conservatorio del Tolima, *Himno* es la única obra de Ciociano con una connotación política explícita alusiva a la Segunda Guerra Mundial. Su texto es una exaltación poética los aviones bombarderos utilizados por los Aliados durante dicha Guerra y firmada bajo el seudónimo de Félix Potin en 1944⁹⁴: "A volar, a volar, a volar/ formados en línea los blancos aviones/ parecen palomas que tiemblan de amor / Si viene la guerra serán los halcones/ que claven sus garras con saña y furor[...]".

La obra fue hecha para coro masculino, piano y orquesta y en su estructura general tiene introducción, estrofa y coro. No se halló documentación adicional que corrobore si la obra fue publicada o interpretada por alguna orquesta. Esta composición como muchas otras de su producción revelan su afición los números cabalísticos y la lectura del tarot, asuntos en los que se interesó en su juventud. Al parecer Ciociano siempre llevaba consigo un pequeño folleto, "*Spiegazione del Giuoco di Carte della celebre indovina, Signorina Lenormandi di Parigi*", que describía el significado, conveniencia y advertencias del uso de los números en la vida cotidiana. Como se encontrará a lo largo de su vida, números cabalísticos como el trece fueron recurrentes en las fechas asignadas a muchas de sus composiciones y a otros eventos personales.⁹⁵

⁹⁴ Félix Potin (1820-1871) fue un coleccionista de arte y comerciante que a mediados del siglo XIX, inició en París una cadena de tiendas que llevan su nombre. Ver en: Roger Magraw. *France 1800-1914: A Social History*. (New York: Taylor & Francis, 2002.), p. 300. La partitura manuscrita incompleta se encuentra en el archivo FCAC, carpeta 26, folder 4.

⁹⁵ Este hecho fue confirmado por el testimonio de los familiares del compositor y por el hallazgo del folleto en sus pertenencias. Fuente: FCAC, folder 29, carpeta 7.

Canto
2 o 3 voces

Himno Félix Potin

Tempo di Marcia.

ma - dos in - di - na - tes - que - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro -
re - com - pa - ña - mas que - dan - don - día - nos - si - ca - re - la
que - ma - je - son - los - hel - co - rus - que - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro -
ta - may - ju - me - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro -

al Coro
Sus - co - ra - la - in - ma - sa - la - ra - ra - du - da - si - si -
na - no - ma - na - lo - mis - mo - di - me - na - ca - ra - da - de - la
no - ca - ra - la - de - jo - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra -
ci - lo - cual - ma - ma - je - si - da - ra - ra - ra - ra - ra - ra -
pa - tes - e - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra -
no - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra -
lar - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro - lar - a - ro -

Nota: Con ojo en la letra del coro original y con ojo la de la II-estrofa, ya que el de la I-estrofa

Figura 3-22: *Himno*, firmado con el seudónimo “Félix Potin”.

“Colombianita mía”, - la única publicación de la Editorial Musical Internacional, empresa que Ciociano intentó constituir en Bogotá junto al italiano Pasquale Epifanio Ianinni en 1947- sin duda representa un punto importante en la definición de Ciociano como compositor, fiel a la música popular como fuente de inspiración. Se trata de un valse criollo⁹⁶ para piano y voz. Su texto hace una evocación romántica e idealizada de la mujer colombiana, en tanto que su música se ajusta al esquema de introducción copla y estribillo. Rítmicamente se puede considerar como un característico pasillo colombiano: "Las muchachas colombianas/ todas llenas de pasión,/ cuando bailan sus bambucos/ nos roban el corazón.[...]. “Colombianita mía” muestra una forma de creación de música de salón, mezclada con los elementos rítmicos propios de la música andina. La proximidad del valse criollo con el pasillo queda en evidencia entre cc. 7-14 con la figuración rítmica corchea negra (corchea-corchea-silencio de corchea), que se repite de manera constante,

⁹⁶ José A. Lloréns, “Introducción al estudio de la música popular criolla en Lima” En *Latin American Music Review, Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 2, Winter -Autumn. (Texas: University of Texas, 1987), pp. 262-268. El valse criollo, sería uno de los primeros aires europeos establecidos en las tradiciones populares peruanas en las primeras décadas del siglo XX. Ciociano vivió en Perú entre 1928 y 1930.

siendo este un patrón característico del pasillo. Otro elemento de esta danza es el corte rítmico del compás 14 que también es usual en este género musical.

The figure consists of two pages of sheet music. The left page is the title page for 'COLOMBIANITA MIA', a 'Valse - Criollo'. It lists the lyrics by Pascual Epifanio Iannini and the music by Cesar A. Ciociano. The lyrics describe a love story in a Colombian setting. The right page shows the musical notation for the piece, including an introduction and several measures of music with lyrics in Spanish. The notation is in 3/4 time and features a characteristic pasillo rhythm.

Figura 3-23: "Colombianita mía" de Iannini & Ciociano.

Ejemplo 3-14: Patrón rítmico de pasillo con variación de corte, "Colombianita mía".

The example shows two musical phrases in 3/4 time. The first phrase is labeled 'Patrón característico del Pasillo' and consists of a sequence of eighth and quarter notes. The second phrase is labeled 'Variación del corte rítmico estilístico del Pasillo' and shows a variation of the rhythm with a cut, indicated by a sharp sign and a dotted note.

Castillana (1945) cierra el periodo de obras de Ciociano basadas en la música de Castilla. Aunque fue registrada por el compositor como “poema sinfónico sobre aires colombianos”, en su diseño musical puede considerarse como una fantasía orquestal que logra presentarse en su recopilación como un conjunto de danzas contrastantes. La forma de las secciones, binarias y ternarias, evidencian el uso de los géneros característicos de la música andina colombiana y las modulaciones que apoyan más este argumento. Este contraste se evidencia también en el uso de diferentes métricas y tonalidades, donde los elementos compositivos de Castilla se convierten en una línea conductora y las transiciones escritas por Ciociano, son el elemento unificador de estas piezas musicales. El diseño de *Castillana* se puede resumir de la siguiente manera: i) Obertura, Marcha, Tempo di marcha, 4/4, Mi bemol mayor. ii) *Rondinela*, pasillo, 3/4, Re mayor. iii) *Arrullo*, fox-trot, 4/4, Fa mayor. iv) *Maria Bonita*, vals, 3/4, Re mayor. v) *Habanera*,

habanera/danzón/pasillo, 2/4, 3/4, Re mayor. vi) *Bunde Tolimense*, bunde⁹⁷, 3/4, Mi bemol mayor. vii) *Giana*, coda, marcha, 2/4, mi bemol mayor.

Entendiendo que el presente trabajo es una síntesis preliminar de las fuentes, se puede afirmar que *Castillana* es la obra más voluminosa del archivo de Ciociano. Cuatro versiones diferentes se hallaron en el archivo del compositor. Adicionalmente, la Musicoteca del Conservatorio del Tolima, conserva cuatro manuscritos más de copistas locales, correspondientes a interpretaciones de la obra posteriores al fallecimiento de Ciociano en 1961, 1976, 1983, 1992 y en 2014 lo que la convierte en la obra sinfónica de Ciociano más interpretada por las Orquestas del Conservatorio del Tolima.⁹⁸



Figura 3-24: Poema sinfónico *Castillana*.

Es factible que la obra de Castilla hubiera influenciado en Ciociano su concepción de lo que pudiera considerar como la música nacional, a la que éste último siempre rindió tributo en sus composiciones. Compositores como Luis A. Calvo, Adolfo Mejía y Emilio Murillo, figuras representativas de la corriente nacionalista en la música colombiana que contribuyeron a que los géneros musicales nacionales encontraran su lugar en los círculos académicos, traducidos al

⁹⁷ El *Bunde Tolimense* es el himno del Departamento del Tolima. Aunque el bunde se considera un ritmo propio, existe el debate revaluando esta teoría y argumentando que es un subgénero perteneciente a la guabina. Sánchez, 2010, pp. 99-112.

⁹⁸ Conservatorio del Tolima, *Celebración 100 años del Bunde*, programa de mano (Ibagué, 20 de octubre de 2014)

lenguaje del piano también fueron conocidos musicalmente por Ciociano.⁹⁹ “El Trapiche” de Emilio Murillo sirvió de base a Ciociano para escribir *Escenas pintorescas Colombianas* (1947), un boceto sinfónico en el que se plasman los rasgos característicos de la música andina colombiana de principios del siglo XX. En el esquema rítmico utiliza una métrica simple ternaria (3/4) y cuaternaria de (4/4) en la coda. Estos elementos pertenecientes a la tradición popular son parafraseados de manera fluida por Ciociano creando una obra contrastante gracias a la cantidad de motivos melódicos y tempos utilizados. A nivel formal esta pieza es seccional pues la estructura de la obra se realiza a manera de Fantasía, donde se exponen y desarrollan los temas a modo de improvisación. Armónicamente la obra se encuentra en la tonalidad de Sol menor, destacándose el intercambio modal hacia la paralela Sol mayor en función del contraste de los temas. Las melodía está armonizada por medio del uso tradicional de terceras y sextas (segunda voz) que ejemplifica el formato de dueto tradicional propio del centro del país. Este tipo de armonización de la melodía es una parafonía diatónica, que se vuelve parte de la textura de la melodía a partir del c.17. Parte de los elementos armónicos de la práctica común se utilizan en esta obra, en los que se destacan el uso de acordes de Dominante con Novena (c.5); Acordes de Dominante alterados (c.34); Dominantes secundarias (cc.5-6); Mixturas (cc.62-64) y sextas aumentadas (c.15). Todos estos elementos de la armonía son adaptados a las texturas y formas de acompañamiento pianístico del repertorio colombiano, presente en los nacionalistas citados.

⁹⁹ Para mayor ampliación ver en: Jaime Cortés Polanía, *Emilio Murillo: Gruta Simbólica y nacionalismo musical*. (Bogotá: Revista Credencial, No. 120. 1999). En línea disponible en <http://www.banrepcultural.org/node/32435>

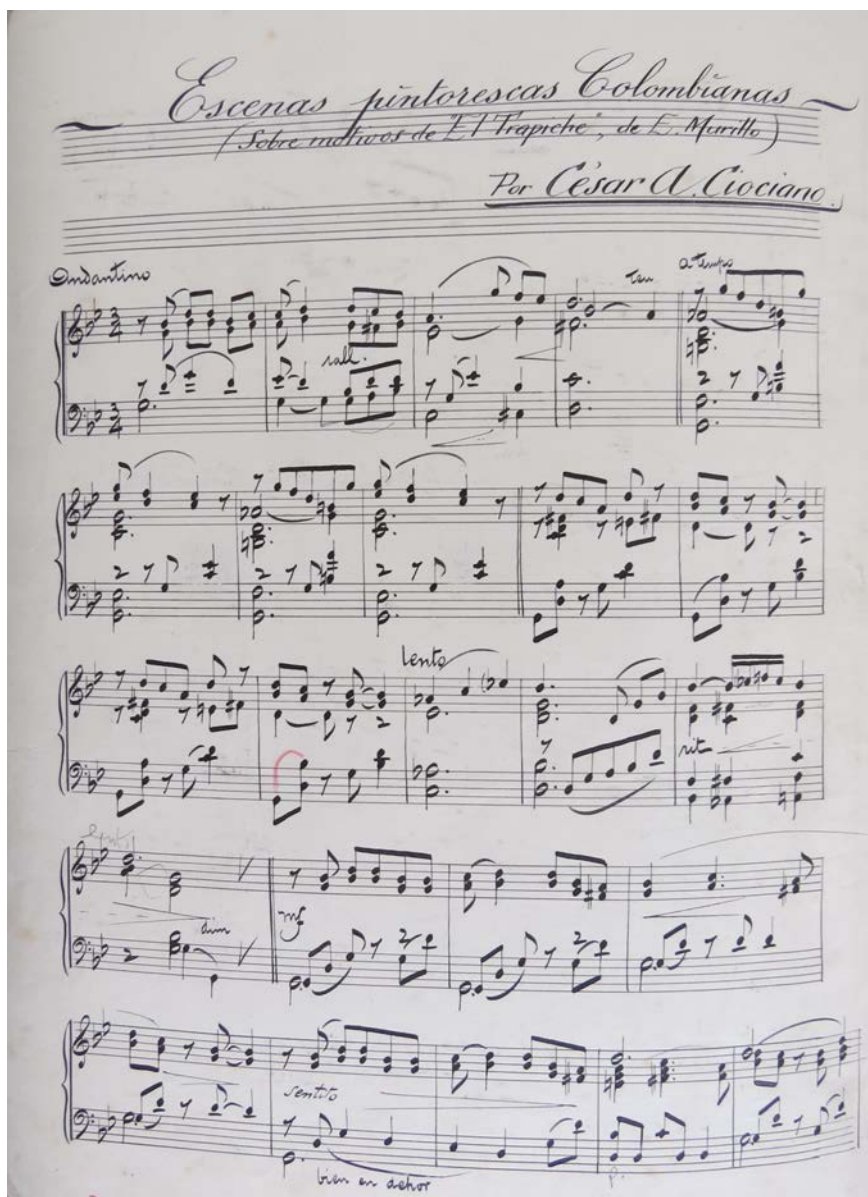


Figura 3-25: *Escenas Pintorescas Colombianas* sobre "El Trapiche" de Emilio Murillo.

Ciociano siguió activo como compositor hasta el final de su vida siendo su última composición "Canción de la Tarde", un aire nacional colombiano, presentado por el compositor al Primer Concurso Nacional de Música Folclórica convocado por primera vez el 13 de abril de 1951. Laureano Gómez, el Presidente de la República de entonces, propuso el Concurso como una manera de exaltar los valores culturales de la Nación en la conmemoración de las fechas patrióticas del 12 de octubre y 11 de noviembre. El decreto, publicado en su totalidad en el semanario Ibaguerense *Tribuna Gaitanista*, informa entre otros aspectos que dicho concurso tendría dos sedes, una en Cartagena y otra en Ibagué. Cada concurso premiaría dos composiciones tipo canción de tema folclórico regional inédito que para el caso de Cartagena admitía los géneros de cumbia, currulao, merengue y porro y para el de Ibagué aceptaba bambuco, bunde, torbellino y pasillo. El resultado final del Concurso publicado el 6 diciembre dio como obras ganadoras para la versión de Ibagué en primer lugar "Trigueñita Resalada", una guabina de Leonor Buenaventura, quien fuera

alumna e integrante de la misma orquesta que dirigió Ciociano diez años atrás en el Conservatorio del Tolima. El segundo lugar fue para la obra de Ciociano cuyo título coincide con la obra homónima de Jesús Bermúdez Silva compuesta en 1931. Inexplicablemente “Canción de la Tarde” no se conserva en los archivos del compositor y hasta el momento no ha sido posible encontrar su partitura.¹⁰⁰

3.3.1 El Coro del Tolima y la proyección de repertorio coral de Ciociano

Como se mencionó en el capítulo biográfico de Ciociano, el Coro del Tolima bajo la dirección de Squarcetta, Ciociano y otros músicos italianos fue el proyecto artístico más destacado del Conservatorio entre 1937 y 1975, el cual surgió de los Congresos Nacionales de Música y entraría a formar parte del surgimiento del Movimiento Coral Colombiano con los Concursos Polifónicos de Ibagué. Entre los últimos trabajos de creación de Ciociano, se encuentran once arreglos corales a ocho y diez voces mixtas, realizados por encargo del Conservatorio para el Coro del Tolima. Estos arreglos fueron interpretados, algunos como estrenos, en la gira del Coro realizada en 1949 que incluyó países de Centroamérica y que concluyó en Cuba. De ellos, los títulos “El Trapiche” (Emilio Murillo), “Bunde Tolimense” (Alberto Castilla), “Guabina Huilense” (Carlos Cortés), “Huri” (Anónimo), “Cartagena” (Adolfo Mejía), “Ibagueña” (Leonor Buenaventura) y El “Himno Nacional de Colombia” (Oreste Sindici, Rafael Núñez), para coro y orquesta sinfónica corresponden a obras colombianas. La “Rapsodia Cubana” (sobre “El Mambi”, de Luis Casas Romero) un poema sinfónico y los arreglos de “Siboney” (Ernesto Lecuona) y el “Himno Nacional Cubano” (Pedro Figueredo) hacen parte del repertorio coral latinoamericano. La única obra basada en un clásico europeo corresponde a la armonización de *Serenata* de Franz Schubert, en versión para cuatro voces femeninas y piano. Como lo hizo en su momento durante su estancia en Chile, - esta vez como un requerimiento de la SIAE- , Ciociano acudió al periódico *El Derecho* de Ibagué para declarar la autoría de sus obras más recientes¹⁰¹.

Con posterioridad a la muerte de Ciociano otros italianos como Nino Bonavolontá, Giuseppe Gagliano y Quarto Testa continuaron la tradición como directores del Coro del Tolima, y Gagliano fue uno de los responsables de su proyección internacional a finales de los años cincuenta. En su primera gira a Estados Unidos reseñada por *The Miami News*, el Coro grabó una de sus presentaciones, que posteriormente se editó en LP bajo el título de *Coros del Tolima. Folk Songs of Colombia South America* en la que quedaron registrados los arreglos corales de Squarcetta y Ciociano. (Tabla 3-3)¹⁰².

¹⁰⁰ “Concursos Nacionales de Música Folclórica”, *Tribuna Gaitanista*, 10 de junio de 1951, p. 5.

¹⁰¹ Periódico *El Derecho*, Ibagué, 20 de abril de 1949, p3.

¹⁰² Giuseppe Gagliano (1912-1995) fue diplomado en violonchelo, piano y composición del Conservatorio Bellini de Palermo. Dirigió la “Central Orchestra” del Teatro Real de Nairobi (Kenia) entre 1944-1946. Continuó su carrera como director en Rhodesia, Austria e Inglaterra. Antes de venir a Colombia fue director orquestal para la R.A.I. y también para la Academia Santa Cecilia de Roma. El Disco *Folk Songs of Colombia South America*, Coros del Tolima, dirigido por Giuseppe Gagliano, se publicó en Colombia por Art Records Album. LP, 33rpm, Discos Bambuco, Stereo DBS, 4014. La nota de prensa sobre esta agrupación fue registrada como “Colombia Chorus has high skill”, *The Miami News*, 19 junio, 1958, p. 5B.

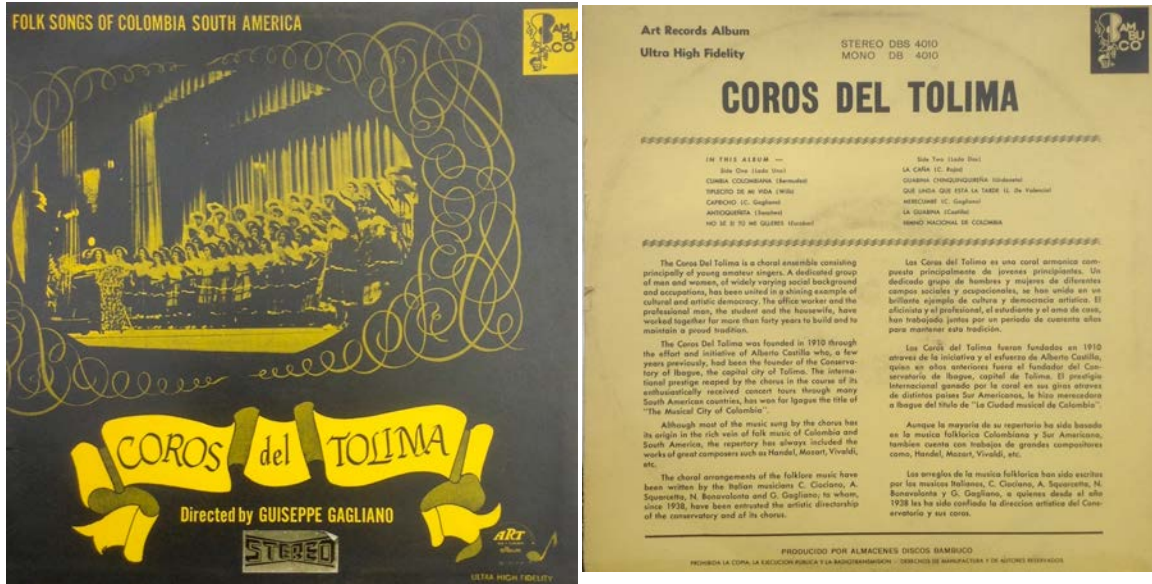


Figura 3-26: L.P. *Folk Songs of Colombia South America*, Coros del Tolima, c.1962.

Archivo: Humberto Galindo

Tabla 3-3 Contenido del disco *Coros del Tolima, Folk Songs of Colombia South America*.

Lado Uno

- “Cumbia colombiana”, [Lucho] Bermúdez
- “Tiplecito de mi vida”, [Alejandro] Wils
- “Capricho”, [Giuseppe] Gagliano
- “Antioqueñita” (Sánchez) (sic)¹⁰³
- “No se si tu me quieres” (Escobar) (sic)¹⁰⁵

Lado Dos

- “La Caña” [Cantalicio] Rojas
- “Guabina Chiquinquireña” [Alberto] Urdaneta
- “Que linda que está la tarde” [Leonor] Buenaventura
- “Merecumbé”, G. Gagliano¹⁰⁴
- “La Guabina” [Alberto] Castilla
- “Himno Nacional de Colombia” (Sincici/ Nuñez)

¹⁰³ El bambuco “Antioqueñita” realmente fue compuesto realmente por Pedro León Franco, conocido como “Pelón Santamaría”, con letra de Miguel Agudelo.

¹⁰⁴ “Capricho” (guabina) y “Merecumbé” fueron compuestas y arregladas para coro por Gagliano. “La Caña” también es un arreglo coral de Gagliano.

¹⁰⁵ El verdadero nombre de este pasillo es “Duda”, cuya música original es de Sonia Dimitrowna y letra de Miguel Agudelo.

4. Conclusiones

Este trabajo responde al interés por profundizar en hechos históricos de la música en Colombia sucedidos en la primera mitad del siglo XX, en la periferia, el caso concreto de Ibagué y el Conservatorio del Tolima, destino final del músico italiano César A. Ciociano. El acercamiento a su vida y obra ha servido para confirmar su lugar central junto a otros músicos italianos en la historia de este Conservatorio, hasta ahora no considerada como punto focal de análisis. Los óleos de Ciociano y Squarcetta en la Sala de Conciertos del Conservatorio, fueron durante años los testigos silenciosos de una tradición musical que se mantiene viva en la ciudad, que no había sido debidamente estudiada y que ameritaba una valoración más equilibrada dentro de la historia de la música nacional. Este estudio ha servido también para revelar, desde la trayectoria personal del compositor, los logros y el clima de incertidumbre en que vivieron los músicos inmigrantes que llegaron Latinoamérica. En el caso particular de los músicos italianos como Ciociano, la migración se dio bajo las difíciles circunstancias del periodo entre las dos Guerras Mundiales, pero también, impulsados por conquistar el mundo, acreditados en el prestigio de su propia nación, que hizo de la ópera una bandera internacional.

Con una temprana formación en el Conservatorio de París, Ciociano inició su actividad como violonchelista y compositor en las primeras décadas del siglo XX siguiendo la tradición académica. A mediados de los años treinta sin embargo, la vida de Ciociano es la de un músico profesional en contacto con el jazz, que se desenvuelve en orquestas y conjuntos musicales ligados al entretenimiento y el baile que proliferaron en las grandes capitales europeas. Así, se produjo un viraje en su carrera hacia la música popular, que sin perder nexos con las tradiciones de composición de la música académica, alcanzó su punto de mayor productividad en los nacientes géneros del fox-trot y el tango, que ocuparon la mayor parte de su creación. Gracias a la afiliación de Ciociano a la Sociedad Italiana de Autores y Editores SIAE, fue posible documentar las relaciones entre el compositor y la industria editorial musical, así como la circulación de su música entre Europa y Latinoamérica a través de las *orchestrinas*, el tipo de conjuntos que mejor representa la transición entre los repertorios europeos de finales del siglo XIX y las nacientes tendencias del consumo musical, que transformarían las audiencias y escenarios de la música a lo largo del siglo XX.

Como se ha ratificado a lo largo del estudio, el caso de Ciociano en Colombia no fue aislado y tiene antecedentes claros en la migración de músicos italianos a este país en periodos anteriores, ligados principalmente con la internacionalización de la ópera y la fundación de las académicas de música, que con las compañías transnacionales de espectáculo contribuirían a afianzar el prestigio de los italianos en el oficio musical. Respaldado en esta tradición llega Ciociano al Conservatorio del Tolima, convocado por Alfredo Squarcetta para secundarlo en su tarea de internacionalizar la actividad artística de la institución. La oportunidad de reencontrarse con su primera formación académica, en calidad de profesor y concertista de la orquesta del Conservatorio del Tolima, le significaron a Ciociano su distanciamiento como compositor de los géneros que le habían dado prestigio con las casas editoriales y discográficas en Europa y Latinoamérica. Concedor de la tradición nacionalista predominante en el ámbito musical del continente, Ciociano optó por ésta como la premisa para su último periodo de producción, y para ello buscó en los compositores colombianos más cercanos a dicha corriente la fuente de su material creativo. A partir de las obras de Alberto Castilla, Emilio Murillo y una serie de compositores regionales, Ciociano dedicó la

parte final de su obra a la música popular colombiana, que cerraría su ciclo de vida, participando en un concurso nacional con su última composición, hoy desaparecida en la memoria regional.

La vinculación de Ciociano y Squarcetta al Conservatorio del Tolima, estuvo rodeada de circunstancias no contempladas por ellos, que los colocaría en el epicentro de las principales discusiones políticas del continente, haciendo coincidir su presencia artística en escenarios relacionados con la Conferencia Panamericana, la posesión de Presidentes de la República y el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán que incendió a toda Colombia. El verdadero impacto de su labor pionera y misional en la tradición de una escuela musical para el Conservatorio del Tolima se concretaría en los años cincuenta, cuando la vinculación de una nómina completa de profesores y directores italianos marcó un hito en la institución que vendría a consolidar una de las épocas de mayor proyección artística internacional y el prestigio nacional en la formación de músicos instrumentistas de alto nivel.

La trayectoria profesional y obra musical de Ciociano, se ajusta a los cambios culturales que vivió el mundo durante las distintas etapas del compositor en la primera mitad del siglo XX, tras sus vivencias en Europa, Latinoamérica y Colombia. Los 220 títulos de su obra revelan las interconexiones de su tránsito entre la música académica y popular y sus conexiones con quienes coincidieron en sus distintos ciclos creativos como músico. Son estos vínculos los que hacen posible que podamos apreciar con una mayor claridad, el lugar de este compositor en el contexto de la historia musical en Colombia.

Anexos

Anexo A. Lista de obras de César A. Ciociano.

Anexo B. Letras de Canciones en la obra de César A. Ciociano.

Anexo C. “Tango Azul”. Rollo de pianola (Lima, 1933). Reproducido en Bogotá, Pianola Aeolian de Alejandro Rojas (2014). Archivo Humberto Galindo. (Mp3)

Anexo D. Poema Sinfónico *Castillana* (Primer Movimiento) Intérprete Orquesta Sinfónica Juvenil del Conservatorio del Tolima, Sala Alberto Castilla, 2014. (Mp4)

Anexo A. Lista de obras de César A. Ciociano

Criterios Generales

El presente listado de obras se realizó a partir del archivo personal del compositor y otras fuentes secundarias consultadas en bibliotecas digitales y en artículos de prensa en Ibagué. Este es un trabajo preliminar a un proceso de catalogación más sistemático y estructurado que requiere de búsquedas exhaustivas en archivos documentales en los lugares donde vivió el compositor. Hasta donde ha sido posible, se presenta el listado en un orden cronológico, considerando la discontinuidad de datos como opus y ausencia de fechas en buena parte del material consultado. En general el repertorio está dividido en las tres periodos que coinciden con los ciclos vitales del compositor en Primer Periodo: Europa (1899-1928); Segundo Periodo: América Latina y retorno a Europa (1928- 1939); Tercer Periodo: Colombia (1939-1951).

Las fechas de composición, cuando no se hallaron consignadas directamente en la partitura, fueron obtenidas por las actas de registro de la SIAE, o asociadas a estrenos mencionados en programas de mano y prensa. Los opus indicados son discontinuos y no son una fuente confiable para la datación de obras y no necesariamente corresponden a los periodos de creación del compositor. Como un aspecto importante dentro de la tradición musical decimonónica que vivió el compositor, se han señalado las dedicatorias existentes. Así mismo se indican los coautores e intérpretes asociados a su obra. Dentro de la tabla se incluyen los siguientes ítems: i) Título: además del nombre original de la obra, pueden aparecer otros nombres dados por el compositor en diferentes épocas. Allí se indican también aspectos internos disponibles, como género o forma, movimientos, instrumentación, tonalidad y signatura de medida (en corchetes). ii) Hasta donde ha sido pertinente se han respetado los idiomas originales tanto en los títulos, como en las dedicatorias. iii) La columna de “Autor/compositor” relaciona los nombres de personas que interactuaron con Ciociano en su proceso de creación en las siguientes circunstancias: a) coautor de la música, b) coautor del texto c) autor de música y texto de obra a partir de la cual Ciociano realizó una versión o arreglo musical. En los casos en que Ciociano es el arreglista de la obra de otro compositor, se indica específicamente. En la columna de “Notas” se describen aspectos del contexto de la obra como las fuentes primarias y su estado, e información respecto a sus intérpretes, estrenos o grabaciones. La abreviatura *Ms* que indica que la fuente consultada es partitura manuscrita original. Cuando no fue posible identificar la fecha se indicará *s.f.*

Este índice no es definitivo, y reconoce que dentro del fondo del compositor se conserva un grupo de folios de partituras no identificadas por carecer de títulos, o por encontrarse aisladas de sus carpetas originales. Adicionalmente se relacionan títulos de obras de las que solamente se supo de su existencia por fuentes de registro notarial, programas de mano o prensa, pero que no tienen partitura disponible. Para hacer referencia a las fuentes documentales se utilizan las abreviaturas SIAE (Sociedad Italiana de Autores y Editores), FCAC (Fondo César A. Ciociano) y CGC (Carolina Gutiérrez Ciociano).

Europa

| | Año / Opus | Título (Datos Internos de obra) | Dedicatoria | Autor/ Compositor | Notas |
|----|-------------------|---|---|--------------------------|--|
| 1. | Op.5 s.f | <i>L'Aube</i> (suite pour grande orchestre) <i>scene en 7 parti.</i> 1. <i>l'aube</i> 2. <i>le matin</i> 3. <i>le jour</i> 4. <i>couché du soleil,</i> 5 <i>le soir</i> 6. <i>la nuit-</i> (7¿) <i>Aube Sur l'Ocean (parte de piano)</i> [Cm,3/4]. | Homage a môn cher ami Waddi. | | Ms, legible, incompleta. Solo disponibles la portada con el índice y sección de piano de la primera y última parte. |
| 2. | 1916 | <i>Marcia della pace</i> [D, 2/4]. | | | Ms, inconclusa. Borrador a lápiz. |
| 3. | 1916 Op.12 | <i>Souvenir des Alpes Lointain</i> andante pour violoncelle, [Eb, 4/4] | | | Ms, legible, completa. No se relaciona con la obra homónima de <i>Souvenir des Alpes</i> de Theobald Boehm. |
| 4. | Op.12 s.f | <i>Si Je suis aimé?</i> vln, pno. [Ab, 3/4] | | | Ms, completa, legible, hongos. |
| 5. | Op.13 s.f | <i>Quand Les Fleures Fleurisses</i> Valse lente, melodía [Fm, 3/4]. | Dedicated [...] my captain Mister Cammarotta. | | Ms, legible, completa. El número 13 apaerce escrito varias veces sobre la partitura. No se indica el instrumento, probablemente para violín. |
| 6. | 1916 Op.15 | <i>Marcia Gloriosa al 24 Reg. Fanteria</i> Pno. [Eb, 2/4]. | Al Coloncello Cutri di Novara. | | Ms, incompleta, legible |
| 7. | s.f | <i>Hurray for the 66 infantry</i> (<i>Honneur pour le 66 intanterie</i>) (gloriense march, piston seul. [D, 2/4] | | | Ms, completa, legible. |

| | | | | |
|-----|-----------------|---|--|---|
| 8. | 1917 | <i>A Mon Vieux Lapin</i> Fox-trot cómico. pno. [Am, 2/4]. | <i>S. Soffritti- de la música</i> coautor | Ms, incompleta, legible. Génova, septiembre. S. Soffritti fue violinista colega de C. Ciociano. REGistro en Ruggero (Italia). |
| 9. | Op. 29 s.f | <i>Adagio pour violon</i> Vln, pno, [D, 4/4]. | | Ms, incompleta, legible. |
| 10. | Op. 33 s.f | <i>Nostalgie</i> pno. conducteur [Fm 2/4]. | Dedier a mon cher frere Salvatore Ciociano. | Ms, completa, legible. |
| 11. | Op. 35 | <i>Marche des Cosaques du Don</i> [C, 6/8]. | Con honneur du zar Nicola II Russe. | Parte en clave de fa, probablemente para violonchelo. |
| 12. | 1917 Op. 37. | <i>Prelude pour armonium avec quintet</i> [F, 4/4]. | | Ms, un folio, legible, solo está disponible la parte del armonio. "chapitre 13", 9 de octubre de 1917. |
| 13. | Op. 41 s.f | <i>Prelude op. 41</i> 4 de 6 petits preludes, pno, [Eb, 4/4]. | | Ms, legible, completa, un folio. |
| 14. | Op. 58 s.f | <i>Prelude avec contrepoint en Mi♭</i> prelude et contrepoint, Adagio sostenuto. harm u org. [Eb, 4/4]. | | "jour 13-14 decembre". No indica el año. el número 13 aparece en la esquina superior derecha dos veces. |
| 15. | Op. 59 s.f | <i>Etude Melodique</i> | | Ms, borador, legible, completa. |
| 16. | s.f | <i>Premier Duo pour Violon et Vcllo.</i> [C, 4/4]. | A mon ami Soffritti Violinisti. | Ms, legible, incompleta. Papel amarillo contaminado hongo. Solo está la parte del primer violín. |
| 17. | 1917 Op. 181 | <i>Pres Du Bal</i> | Hommage repecteux á Mme. La Comtesse Silvia Brusati. | Ms, incompleta (solo esta el contrabajo). Legible, con hongos. Sello del papel pautado "Cartografia Subalpina via Consolata 8 Torino". |
| 18. | 1917 | <i>Rève (sueño)</i> | | Génova, 6 de Noviembre de 1917 |
| 19. | 1917 | <i>Serenata Orientale</i> Vln, pno. [F, 2/4]. | Dédiée a mademoiselle [...] (tachado el nombre). | Ms, completa, legible, con . hongos . 30 de marzo, de 1917 Registro 5 de septiembre de 1917 Génova. Copia di Soffritti "Ruggiero" (?). |
| 20. | 1918 | <i>Reverie</i> | Dedie a Mon cher ami Margutti. | Citado en programa de mano Rapallo Sta. Marguerita, Italy. En la partitura aparecen los nombres Peppino Lile[...]io Esther Vela y otro nombre ilegible. 1 de febrero de 1918, Génova. |

| | | | | |
|-----|-----------------|--|--|--|
| 21. | 1918 | <i>Saltarello</i> vcl. solo | Homenaje a mon ami cher mi Maestro Margutti. | Génova. 1 de febrero de 1918. |
| 22. | 1918 Op. 68 | <i>Gavotte de Désmoiselle</i> vln, pno. [G, 2/4]. | A Mòn brave Capitan (sic) Jean Palli. | Ms, completo, legible. Sello en la partitura 66 Regg Fanteria Distacc. di Bibbiano (Italia) 28 de febrero de 1918. |
| 23. | 1918 Op. 80 | <i>Irish Patrol</i> morceaux caractéristique, pno. [A,2/4]. | | Ms, completa, legible, buen estado. Manuscrito a tinta. Génova, 26 de enero de 1918. |
| 24. | 1918 Op. 114 | <i>Une Promenade de un Bois de Boulogne</i> Melodía [G, 2/2]. | Dediée á M ^c le Capitan (sic) W. Nicolo Villari Distacamenti di Gualtieri. | Ms anotación “Distacamenti di Gualtieri.. [Sello]” Posiblemente asociada a vínculos militares del compositor. 12 de abril de 1918. |
| 25. | 1918 Op.121 | <i>Fântaise Appâssioneé</i> (sic) Poème symphonique, pour grande orqueste [F,4/4]. | Hommage et souvenir de mon brave Lieutenant Corsi Gino. | Ms, Aviso: “Tiene derechos de ley segun sociedad italiana de autor”. En la última página aparecen sellos del “66:Reggimento Fanteria Gualteri” (únicamente está la parte de violín y piano, Firmado 13 de abril de 1918. |
| 26. | 1918 | <i>Serenade Mescicane - Serenate Mexicaine</i> (sic) (hay dos versiones) vln, pno. [Dm 2/4] | M [Michelino?] Camarotta. | Compuesta en Génova, 12 de mayo de 1918. |
| 27. | 1918 Op. 138 | <i>American Parade</i> Intermezzo Canadese, petite marche originale, per orchestre [D, 2/4]. | Dediée á Meur Le maitre Filippa. | Ms, Compuesta 18 de julio de 1918. |
| 28. | 1918 | <i>Vals Rechinante</i> (Vals lento), melodía [Am,3/4]. | | Ms, Legible, completa, papel deteriorado en bordes, hongos. En la misma hoja se encuentra la <i>Marcia Della Pace</i> . Al respaldo hay un fragmento de cello y bajo inconcluso. 6 de septiembre de 1918. |
| 29. | 1918 Op. 114 | <i>Madame de Sevigne</i> (gavote ancienne du MCCCCCCCXIII), pno. [Bb, 2/2] | Homage a Ma a lier amabile Marechal Declesiá. | Ms, completa, legible Compuesta en San Polo D'Enza (Italia), 1918. |
| 30. | 1918 | <i>Nina Nanna (Degli Angeli)</i> (berceuse) pno. [Fm, 2/4]. | | Ms, completa, legible. Registro SIAE. no. 189299 del 31 de marzo de 1939. |

| | | | | |
|-----|-----------------|--|--|---|
| 31. | 1918 Op.126 | <i>Noce d'automnale – (Valse Noce)</i> “valse lente intermezzo, pour piano et instru. à corde”. Reducción para vln, pno. [G, 3/4]. | Homage á M ^c Le captain M Peccorella. | Ms, completa, legible. Firmada “composée 1918 (13, Bibbiano, Reggio Emilia). |
| 32. | c.1918 | <i>A Monsieur Nathan Wilstein</i> (sic) pno.[Ab, 2/4,] | A monsieur Nathan Wilstein [sic]. El mismo titulo es la dedicatoria | Ms, legible, completa. Solo está escrita la línea melódica. A tinta. Dos folios. Nathan Wildenstein (1851-1943) fue un reconocido francés coleccionista de arte. |
| 33. | 1918 Op. 138 | <i>Pensée Lointain</i> Línea melódica [E, 2/2] | Dediee á Melle. Nelly Quintanilla. | Ms, legible, incompleta, 22 de agosto de 1918. |
| 34. | 1918 | <i>Risveglio di Pasqua (Reveil de Pâques) Vision Villageoise</i> Intermezzo campestre, orq., pno. [F,2/2] | Dedieé Mlle. Clara del [ilegible]. | a) Parte para piano, completa, legible, hongos, deterioro en bordes. firmada como Ciociano "Junior". tiene sello de prefettura de Genova. Registrada el 14 de julio de 1919. otras anotaciones: IT, Reggio -Emilia. compuesto en Bibianno 28 de febrero de 1918 (Reggio-Emilia). Registrado en Génova el 2 de enero, 1920. (solo está la parte de piano conductor). |
| 35. | 1918 Op. 109 | <i>Serenade Printaniere</i> Melodía [Bm, 2/4]. | | Ms, completa, legible. 26 de agosto de 1918. |
| 36. | 1918 Op. 213 | <i>Solitude Alzasienne</i> (sic) Melodía [E, 3/4]. | | Ms, legible borrosa, tinta verde decolorada, papel envejecido con hongos. 26 de agosto de 1918 |
| 37. | c.1918 | <i>Sostenuto en Ut Mineur</i> pour quintet orchestre, org., vln, quintet. [Cm, 4/4]. | | Ms, incompleta. 2da y 3ra parte legibles, parte de violín y piano. |
| 38. | 1918 Op 49. | <i>Canto d'amore- A love Song</i> pno, vln, vcl, [A 2/4]. | Con amore e odio...Rocci il tuo pesare. | Ms, compuesto en San Polo D'Enza (en italia Provincia Reggio Emilia) 10 de octubre de 1918. Anotacion del autor en la portada: “Detta carioca e sottanto, di orchestre, vi sono incluse la guide degli instrumenti, Italia, Génova, 1 de diciembre de 1933”. Registro. SIAE de 31 de marzo de 1933, Nro. 59073, firmado. |

| | | | | |
|-----|-----------------|--|---|---|
| 39. | 1919 Op. 313 | <i>Bebé s'amuse</i> intermezzo-enteracto, pour quintet, vln, pno. [C, 2/4] | Al bebé Michelino Camarotta. | Ms, (partichelas y score) completa, legible, hongos, deterioro en bordes. En la última pagina del score tiene la declaración de la prefectura a mano firmado por prefecto. Tiene sellos de la prefectura de Génova. 19 de agosto de 1919. |
| 40. | 1919 | <i>Berceuse Romaine</i> vln, pno. [A, 6/8] | | Ms. Los folios están en un cuadernillo, completo, legible. Génova 13 de octubre de 1919. |
| 41. | 1919 Op. 219 | <i>Légende (Leggenda)</i> poème vln, pno. [Bb, 6/8]. | | Ms, completo, legible, tinta. Registro notarial de la prefectura de Genova a página completa al respaldo Con sellos de la prefectura. Génova, 27 de febrero de 1919. |
| 42. | 1919 | <i>Réve d'iun Negre (Fantasie Ameriquene)</i> vln, pno, vcl, [G 4/4]. | Dedier a mon bráve violiniste Di Piramo. | Ms, completo, legible, con hongos. Armando di Piramo fue violinista en Génova y promotor de orquestas en las que participó Ciociano. Génova, Registro de composición 21 de diciembre [1919]. |
| 43. | 1919 | <i>Vals Nro. 1</i> Vln, pno. [Db, 3/4]. | | Ms, Legible completa. Fechado 13 de mayo de 1919. |
| 44. | 1919 | <i>Serenade Á Siville</i> (sic) Melodía [Dm 3/4]. | | 13 de julio de 1919. |
| 45. | c.1919 | <i>Barcarolle et Gondoliere</i> vln. [E, 6/8]. | | Ms, completo, legible. |
| 46. | 1920 | <i>Alexandria d'Egitto</i> pno. [G,2/4]. | | Ms, Borrador a lápiz, inconcluso. |
| 47. | 1920 | <i>Delusion</i> (vals triste) pno. conductor, [Gm]. | | Ms, línea melódica. Comuesta en Rapallo (Italia) 13 de abril de 1920). Se encontró un registro de pago de SIAE. por transmisión radio en Inglaterra, segundo semestre 1950. |
| 48. | c. 1920 | <i>Always laughtings</i> (sic) (one step) vln, pno. [C,2/4]. | | Ms, incompleto. Solo se conservan las dos primeras páginas de la sección de piano. |

| | | | | |
|-----|----------------|---|--------------------|---|
| 49. | 1921 Op. 28 | <i>Adagio - Priere</i> pno. [E \flat 2/2]. | | Ms, 24 de Julio de 1921. |
| 50. | 1921 | <i>Salambó</i> (fox-trot oriental) | Julien Cesaer | Ms, Compuesta febrero de 1921. Declaración Registratura Genova el 9 de marzo de 1921. |
| 51. | 1921 | <i>Mirabeau</i> (valse deliceuse), pno. [A, 3/4]. | | Ms, La parte indica que también está para orquesta. En la ultima pagina tiene un sello de: Fartelli Cursi casa musical Napoli. 3 de noviembre de 1921 España |
| 52. | 1921 | <i>Elévation</i> Berceuse. vln, pno. (harp, org.ad libitum) En la edición de Augusta: vln (ou piston), vln solo, vln 2, vcl, b, fl, cl, [E, 4/4] | A Pietro Mascagni. | Ms, Incompleto (No están las partes de orquesta) a.) Firmado "composé a Metz le 1921". b.) Conte Rosso 13 de septiembre de 1925. Registrado como C.A.Ciociano "Junior" c.) copyright 1932 by Augusta Torino. |
| 53. | 1921 | <i>Tarantella</i> tarantela, vcl, pno. / fur klavier und violoncello [Gm, 6/8] | | Ms, a) Certificación de obra auténtica de Ciociano, Thionville (Francia), 1 de octubre de 1921. b) "Firma el sottocrito Ma Felice Lugaro, Metz" (Francia). c) Certificación de Lucien Frishman Geffier en Cheff de la coeur D'assises du Département de la Moselle á Metz. Certifica que Ciociano [...] [es competente en materia de composición y como violonchelista] Metz, 22 de noviembre de 1921. c) 9 de diciembre de 1921. Reconocido por León Duyens pianista y compositor, firmado noviembre 1921. d) Certificado por Ferdinand Carubin Violoncelista de la XX de concierto de Vettel? (s.f.). |
| 54. | 1922 | <i>Hesitation -Heur</i> (vln?) con sordina [Am,4/4]. | | Ms, completo, legible. Génova, 13 de diciembre de 1922. |

| | | | | |
|-----|--------|--|---|--|
| 55. | 1922 | <i>Porquoi (Un jour viendra), (Nelle tue braccia)</i> (vals Boston) pno. conducteur. [F,3/4] | Di Enrico Toselli (su motivi di Julien Cesaer). | Ms, anotación en la parte superior izquierda. “ Par suite d’une erreur, cette valse été publié précédemment sous le titre de “Nelle tue Braccia” Boston de Toselli. “Di Enrico Toselli (su motivi di Julien Cesaer). Ediciones Carish (Milano), Venturini (firenze) Casa Smyth (Francia)”. copyright 1930 Smyth. Paris Smyth Editeur, 17, Fg Montmartre. |
| 56. | c.1927 | <i>Carnevalesque!</i> (walzer –jazz) pno. [Bb, 3/4]. | | Ms, Legible, completa. |
| 57. | 1927 | <i>Fantasia Burlesque (Burlesque)</i> (Symphonic fox), pno, bass, 1 sax, 2 tsax, 3 bsax, drums, tpt, trbn, vln, vcl. [F,2/2]. | | a.) Citado en programa de mano del Quinteto Clásico. Concierto en Hotel Savoy, Paris. 1927. b.) Ms, legible, completo, papel pautado marca “Barretta Giuseppe. Galleria Mazzini, 22 R: Genova. Musica e pianoforti- gramofoni e diechi”. Registro SIAE. Nro. 97645. Registrado el 31 de octubre de 1934. |
| 58. | 1928 | <i>Rapsodie Siberienne</i> (Dance russe) Intermezzo per orchestra. vcl y pno, [Dm 2/4]. | A Pablo Casals (1931). | a) Acta compromiso de composición ante Casa Augusta. Turin 18 de abril de 1928. b) Partitura publicada Casa Augusta en 1931 y reeditada en 1939. c) Ms, copiado por Alberto F.(Figuroa?), con partichelas de piano, hamonium, oboe, fagot, viola, violin y viola. Ibagué, 12 de julio de 1943 |
| 59. | c.1930 | <i>Pastorale Hindou</i> Línea melódica[A, 2/4] | Dedicado a la señorita Rosa Helena Cabrera. | Ms, completo, legible. |
| 60. | 1928 | <i>Baci e Follie</i> (Canzone fox-trot). Canto y piano | | Partitura no disponible. Registrado en SIAE. Versi di C.E.Trapani. Génova: Ediz. Luxor (Firenze, Mignani). |
| 61. | 1932 | <i>S.Lucia d' Notte</i> | | Citado en Planilla SIACR, 1932. |
| 62. | 1928 | <i>Bambola d'amore - My Baby Love</i> melodía inglesa | | Partitura no disponible. C.A.Ciociano ‘Junior’. Torino, Casa Ed. Mus. Augusta. |

| | | | | | |
|-----|---------|---|----------------------------|-----------------------------|---|
| 63. | 1933 | <i>Il Irombettiere [...]</i> (ilegible la segunda parte del título) | | | Partitura no disponible. Registrada en SIAE. Reg. 60864 7 de febrero de 1933. |
| 64. | 1933 | <i>L'orologio della Nonna – Il vecchio orologio.</i> (Segundo título tachado en el manuscrito) tango canzone, pno. [C, 3/4] | | | Ms, con registro SIAE 31 de diciembre de 1933. |
| 65. | 1933 | <i>Strange Butterfly</i> (Fox de concierto) asax, pno. [Eb 2/4]. | | | Ms, incompleto. Solo está la parte del piano. Registro en SIAE. Reg #62937 . 30 de junio de 1933. Obra publicada en Torino por Chiappo. Revisión de Rudy Wiedoeft. |
| 66. | c. 1933 | <i>Gavotte ancienne</i> Para orquesta de cuerdas, pno, cel, crt, cl, ob.[D 2/2] | Dedié Mr. Humbert Ghiotti. | | Ms, Incompleto. Humberto Ghiotti aparece registrado en el Catálogo de Copyright de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, como compositor de tangos alrededor de 1933. Nombres de músicos anotados en partichelas posteriores, sugieren que la obra fue interpretada por la orquesta del Conservatorio del Tolima dirigida por Ciociano alrededor de 1944. |
| 67. | 1934 | <i>Capriccio</i> | | | Partitura no disponible. Obra registrada en SIAE. Nro. 97684. 31 de octubre de 1934. |
| 68. | c.1934 | <i>A Ton Balcon</i> serenata | | Anacleto Francini (coautor) | Partitura no disponible. Título registrado en recibo de pago de S.I.A.E. 1950, por publicación en Francia Chiappo Ediz. Anacleto Francini Marradi (1887 – 1961) Periodista y Poeta Turinés. |
| 69. | 1935 | <i>Canzone Moresca</i> | | | Partitura no disponible. Obra registrada en SIAE. Reg. Nro. 105874. 31 de marzo de 1935. |
| 70. | 1935 | <i>Sin título Nro.1</i> pno. | | | Ms, completo, legible. Génova, 22 de octubre de 1935. |
| 71. | 1935 | <i>Sin Título Nro. 2</i> pno.[Am, 4/4] | | | Ms, incompleta.(solo están las dos ultimas hojas) 13 de julio de 1935. |

| | | | | |
|-----|-------------------|---|--|--|
| 72. | 1936 (estreno) | <i>Bal Musette</i> (Valse), vln. [F,3/4] | | Ms, Completa, legible. "XIV. Prima excuzione Bagni souvenir Loano 9 (Italia)", [el papel pautado es de Génova]. Firmada, 5 de agosto de 1936. |
| 73. | 1938 | <i>Ninna Nanna</i> berceuse, pno. [Cm 2/4]. | Alla piccola Manelisa Capanni (figlia di sua eccellenza Hato Capanni Ministro d'Italia al Panama). | Ms, legible, incompleta. [ciudad de] Panamá, 21 de febrero de 1938. Registrada en SIAE Nro. 189299, el 31 de marzo 1939. |
| 74. | 1938 | <i>Valse Triste</i> piece du concert pno. [Am,A, 3/4]. | | Ms, legible completa, Génova, 21 de septiembre de 1938. |
| 75. | 1939 | <i>Ave Maria</i> coro [SATB] org, o harm. [F, 4/4] | Al padre Benedetto. | Ms, una hoja, completa, legible, con indicación para las otras voces. Únicamente está el guión melódico Sop. (1 folio) Génova. "Ospedali Gallirera. Sala Neuropsichistica", 15 de febrero de 1939/ XVII. |
| 76. | 1940 | <i>Quarteto No 1. Bourée</i> [G,2/2] | | Ms, legible, incompleta (solo esta la parte de violin y piano). 13 de mayo de 1940, Ibagué Colombia. |
| 77. | | <i>Rapsodie Slave</i> pno, vcl. [G, 4/4]. | | Ms, cuaderno Conti, 20 de abril (sin año). |
| 78. | 1946 | <i>Dance Alzasienne (sic)</i> Orquestal. [Gm, 2/4]. | | Ms, obra con nueve secciones. Solo se encuentra la parte de fl, vln 2do y cb. "Arragend in Cali, Colombia", 11 de septiembre de 1946. |
| 79. | Op.108 | <i>Passage de Contrabandiers Arabes</i> ob. solo y pno. [A, 2/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 80. | Op. 113 | <i>Rimembranze sur forme di valse lente</i> | Homage a mon cher ami Me le Silvie? Graziani. | Ms, legible, con letra, hongos, deterioro en bordes. |
| 81. | Op. 186 | <i>Sarabande</i> (dance original, tarantella mexicana), vln. solo [G, 6/8]. | | Ms, Cesar Ciociano (Pessina) Loc. Italia . |
| 82. | Op. 213 | <i>Chant d'amour</i> solo vln. [G 4/4]. | | Ms, completa, legible. |

| | | | | |
|-----|---------|---|---|--|
| 83. | Op. 216 | <i>Chanson Nostagique</i> vln. solo [Gm, 2/4]. | Dedie a mon cher ami Soffritti- violiniste solista. | Ms, completa, legible, Soffritti fue colega de Ciociano. |
| 84. | s.f | <i>Adagio Siberiana</i> vln. [D, 4/4]. | | Ms, Incompleta, en borrador, con tachaduras inicia con "maestoso" |
| 85. | s.f | <i>American Dance</i> (fox-dance), pno. [C,2/4]. | | Ms, Otra versión francesa probablemte anterior se indica como "One step". |
| 86. | s.f | <i>Chanson triste</i> andante, vln. pno [C, 4/4]. | | Ms, completa, legible (particella violín). Aparece el nombre de Beatriz Montealegre. Posiblemente alumna asignada para esta parte en el Conservatorio de Tolima. Colombia. |
| 87. | s.f | <i>Chanson polaque</i> adagio [G, 4/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 88. | s.f | <i>Chant des papillons</i> 1er vln.[A, 2/4] | | Ms, completa, legible. |
| 89. | s.f | <i>Coeur Sensible</i> (valse intermezzo), vcl. solo y pno. [Ab,3/4]. | "Homenaje a Me. Le Maitre Melini". | Ms, completa, legible, hongos. |
| 90. | s.f | <i>Contemtion [contemtion?]</i> Solo Vln. [G,3/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 91. | s.f | <i>Dance des Nains</i> Línea melódica [Eb, 2/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 92. | s.f | <i>El Cisne Negro</i> fl, ob, pno. [Eb, 3/4]. | | Ms, incompleta. Legible. |
| 93. | s.f | <i>Elegie</i> vln solo, pno. [Gm,4/4]. | Dedier a mon Cheri ami Celestes - violon solista. | Ms, incompleta, (solo la tercera parte disponible). |
| 94. | s.f | <i>Elegie en La Majeur</i> 2 vln. [A, 3/4]. | Dedier a le prof. La Rose. | Ms, incompleta, legible. Línea melódica posiblemente para violín. |

| | | | | |
|------|-----|--|---|--|
| 95. | s.f | <i>Etude pour Violoncelle 12</i> (N. 4) | | Ms, incompleto, borrador. |
| 96. | s.f | <i>Etude Melodique 56</i> (13-13-13) [G, 4/4]. | | Ms, borrador. Número 13 escrito en diferentes partes de la obra. |
| 97. | s.f | <i>Exercice pour l'indépendance des doigts pur violoncelle</i> | | Ms, borrador, completa. (diferentes claves y firmas). |
| 98. | s.f | <i>Etude modulation des arcs</i> [Bb, 4/4] | | Ms, completa, legible. |
| 99. | s.f | <i>Fileuse</i> (Fr. Hilandera?) línea melódica [Dm 6/8]. | | Ms, completa, legible. |
| 100. | s.f | <i>Gavotte des Amoureux</i> (G, 2/2) | | Ms, completa, legible. |
| 101. | s.f | <i>Gondoliere</i> Morceaux caractéristique 1er vln. [E, 6/8]. | | Ms, completa, legible. |
| 102. | s.f | <i>Impression d'Espagne</i> pno. [F#m, 4/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 103. | s.f | <i>Impresion of Dream -Impresioni di Sogno</i> serenata intermezzo vcl, pno. [E, 4/4] | A Mon ami l'excellent violinsite Jeán Della Casa- Noceti. | Ed. Publicada por Casa Augusta. L5 versión solo piano. L6. Versión 'orchestrina'. Firmado como Ciociano 'Junior'. |
| 104. | s.f | <i>Suite andaluza</i> Introducción y Danza Andaluza pno, vln dir, cl Ab, ob. 1,2 B tuba, tmp, tpt, trbn, fg, pno, fl, vcl, vla, vln 1y2, cl, ob. [C, 3/4]. | | Ms, legible, incompleta, (solo las partes indicadas). |
| 105. | s.f | <i>Jota Aragonesa</i> Fl,ob, [F#m?, 3/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 106. | s.f | <i>Le carnaval de Nice - la fete au monyat</i> mazurca brillante, vcl. [G,3/4]. | | Ms, incompleta, legible. |
| 107. | s.f | <i>La Loret de Fonatainbleau</i> Berceuse, vcl.[G,2/4]. | | MS, completa, legible, borrador en tinta y lápiz. |
| 108. | s.f | <i>La fete du Village</i> Vln. [G, 2/4]. | | MS, completa, legible. |

| | | | | |
|------|-----|---|--|---|
| 109. | s.f | <i>La danseuse nocturne</i> Intermezzo, vcl. [Bm, 2/4]. | | MS, completo, legible. |
| 110. | s.f | <i>La Grotte de L'enfer</i> [la cueva del infierno] ouverture, vcl, b. [G, 4/4]. | | MS, incompleta, legible. Posible referencia a las Grutas de Baar, localizadas en Suiza, descubiertas a mediados del S.XIX y apodadas con este nombre. |
| 111. | s.f | <i>Marie jé t'aime</i> (english waltz, F,3/4). | | MS, completa, legible. |
| 112. | s.f | <i>Moceaux Polaque</i> Vln, pno. [Bb, 4/4]. | | MS, incompleta, legible, (solo está la parte de violín). |
| 113. | s.f | <i>My Sweet Girl's - (Sweet girl) - (Little Sweet girl)</i> vln, vcl, pno. [Bb,2/2]. | "repertoire pour caffés chanteur et tabernées" | Ms, completa, legible, con hongos. |
| 114. | s.f | <i>Orientale</i> (Panzarum dance) tamb, vln, pno. [Ab,4/4] | | Ms, inconclusa. [Panzarum: referente al baile del vientre (árabe)]. |
| 115. | s.f | <i>Pagine d'amore</i> serenata amorosa pno, vcl. [Db 4/4]. | | Ms, boceto inconcluso a lápiz. |
| 116. | s.f | <i>Pastorale Per Cembalo</i> | | Ms, completa, legible. |
| 117. | s.f | <i>Per te Lucia</i> | | Registrada en SIAE. |
| 118. | s.f | <i>Per un valser</i> (Vals) pno. [Bb, 3/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 119. | s.f | <i>No 2 Polka -Suite Musette</i> Melodía [C,G, 2/4]. | | Ms, completa, legible. |
| 120. | s.f | <i>Quatuor en Ut Mineur</i> [Cm, 4/4]. | Obsequiado por el maestro Cesar. A Ciociano al Conservatorio del Tolima. | Ms, completo, legible, hongo. partichelas completas del cuarteto. Ibagué. |

| | | | | |
|------|--------|---|---|---|
| 121. | s.f | <i>Ritorno</i> vln 1,vln 2, vcl. fg. fl. [A \flat , 3/4]. | | Ms, en papel pautado sello de Carl Fisher . Inc. New York. No/ 4/12 lines. |
| 122. | s.f | <i>Sarabande</i> (Dance originale) vln. solo [G, 6/8]. | | Ms, completa, legible. |
| 123. | s.f | <i>Serenade a Pinia</i> ¹⁰⁶ Melodía [F,4/4] | | Recagno Emilio Bia bazzari 6-6 Savona. Italia |
| 124. | s.f | <i>Serenade Roumaine</i> | A mon cher frere Salvatore violiniste. | Ms, completa, legible |
| 125. | s.f | <i>Serenata (General)</i> | Anacleto Francini | Ma, completa, legible |
| 126. | s.f | <i>Slavischer Fantasie</i> Fantasía Eslava, (holandés) vln. solo [Dm, 4/4]. | | Ma, completa, legible. No se relaciona con la obra homónima Slavishe Fantasie del compositor Anton Dvorak. |
| 127. | s.f | <i>Sonata in UT</i> vcl y orq. [C,4/4]. | | Ma, legible incompleta. Solo está la parte del violonchelo. |
| 128. | s.f | <i>Sueño de Shangai</i> (fox intermezzo oriental), [Gm,2/2]. | | Ma, línea melódica con armonización, Santiago de Chile, s.f. |
| 129. | c.1932 | <i>Ultima fiacre [última cabina]</i> | | Partitura no disponible. Registrada en SIAE, 1932. Posiblemente asociada a su época en la Orquesta transatlántica de la nave "Rex". |
| 130. | s.f | <i>Simple Historie</i> Melodía [C, 2/2]. | | Ms, completa, legible. Papel amarillo . hongos. |
| 131. | s.f | <i>Souvenir de Versailles</i> (Valse Lente) [Ebm, 3/4]. | Homage a Ma. Ricci violiniste. | Ms, completa, legible |
| 132. | s.f | <i>Vision D'Espagne</i> - Suite Espagnole vln, pno. [Em, 3/4]. | | Ms, completa, legible, hongos |
| 133. | s.f | <i>Valzer for jazz</i> pno. [B \flat 3/4]. | | Ms, completa, legible |

¹⁰⁶ Pinia es una provincia de Croacia en Austria.

| | | | |
|------|------|--|---|
| 134. | 1935 | <i>You are Funny</i> “con frió quick” pno. [F, 2/2]. | Ms, fechado en Génova 22 de octubre de 1935. |
| 135. | s.f | <i>Zaza!</i> (Valse Boston) Melodía. [G, 3/4]. | Ms, Línea melódica con armonización en el mismo pentagrama. |
| 136. | s.f | <i>Poema del Silencio</i> [B, 12/8]. | Boceto a lápiz. A base de silencios con indicaciones de expresión. Al inicio “ Con dolor (de muelas)” |

Latinoamérica

| Año / Opus | Título | Dedicatoria | Autor/ Compositor | Notas |
|-------------------------------|--|--|---|--|
| 137. 1928 | “Alma Criolla” (Tango Milonga), Piano y voz en Italiano. a). Per orquestrina. b) v, mand. c) v y pno. [D,2/4]. | | Letra de Tomassino Sgambatti | Publicado por Edoardo Viani.(Fiorenze, Mignani) registro en planilla SIAE. |
| 138. c.1929 | <i>Rapsodia Inca</i> 1. preludio [F, 4/4] 2. Danza guerrera [F 2/4] 3. Himno Al Sol [F, 2/4] 4. Marcha guerrera [F, 2/4] 5.Danza de la victoria | | | Ms, incompleta (solo partes de pno, ob.), legible, en buen estado. |
| 139. 1929 Fecha de estreno | <i>Patria Nueva</i> (Himno triunfal) pno. [D, 4/4] | 1. Al presidente Alfonso B. Leguia de Perú. 2. A monsieur Humbert Allende. Musicien chilien. Avec toute mes admiration [...] pour son concert [...] votre devote ami. | | a). Interpretado por la Banda de la Guardia Republicana en el clásico día de la fiesta del ‘Carácter’ de los Descalzos el 29 de Mayo, 1929. Publicado por J.C. Valenzuela, litógrafo nacional, en Santiago de Chile 5 de abril de 1931. b. La segunda dedicatoria se refiere a Humberto Allende (1885- 1959) pionero del nacionalismo musical chileno. Ver en http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html |
| 140. 1929 | “San Sebastián” Suite Andaluza – (Pasodoble torero) <i>introduzione et danza andaluza</i> vln, pno, letra [D, 2/4] versión manuscrita para orquesta: Tuba B, eh, Ob. I,II, vln I, II, Bat., tbn. I,II, tpt. en A, I,II; cl en A I,II, vcl, cb, pno. | A Beatriz Melendro Pulecio. (en la versión manuscrita editada en Colombia). | 1. Letra Carlos Maldonado (Lima, Perú) 2. Letra de Chao (Chile) | a) Editado por Casa Amarilla. Santiago de Chile, 1930. b).Grabado por Brunswick, Pilar Arcos con Los Castilians. (E31040-A-B. Br. 40944. 1929. Biblioteca del Congreso c). La versión manuscrita editada en Colombia es de Alfonso Borrot. Letra de Carlos Maldonado. |
| 141. 1929 | “Desengaño” (tango) vln y pno, v., [D 2/4]. | | "Chao" (seudónimo) | a) Impreso. Buen Estado. Papel deteriorado en los bordes y contaminado de hongo, propiedad editorial Casa Brandes. Lima, Espaderos. |

| | | | | |
|------|--------|---|---|--|
| | | | | <p>b) Impresa por Ediciones Carlos V. Maldonado, Interpretación de Violeta Imperio. Lima, Perú.</p> <p>c) (Dilusion)[sic] – Tango. Grabado por Brunswick. Cenaro Veiga y Orquesta Típica de Madriguera. (1 de abril de 1929. Br. 40646. Worldcat.org (sitio web), consultado 15 de marzo de 2014, http://www.worldcat.org/title/desengano-tango/oclc/80666736.</p> |
| 142. | 1929 | “Filomena” (Fox trot – charleston). pno. [G, 2/2] | | Ed. Impresa por Casa Amarilla No. 706 A. Inscripción 2077. Creación de “Violeta Imperio”. Grabado por el sello Brunswick. Por “los Castillians”. NY, octubre 31, 1929. Cod. E1073-Lado A. Br. 40841. ¹⁰⁷ |
| 143. | 1930 | “Besos y Locuras” (Tango) pno,v, [Dm, 2/2]. | A la distinguida señora artista Consuelo de Guzmán. | Publicada por Casa Amarilla Registro Santiago Chile. 4 septiembre, 1930. <i>Grabado por</i> Orquesta Chilena Victor, <i>Discography of American Historical Recordings</i> (sitio web) spring, 1931, consultado 30 de octubre de 2014, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/124561/Ciociano_Cesar_A_composer . Victor, Chile, Matrix BCVE-66065, master:10 inch., 24 de junio de 1931. |
| 144. | c.1930 | “Adiós Juventud” (marcha –canción) [D, 2/4] | | MS, legible, completa. Registrada en actas de la Biblioteca de Santiago de Chile. |
| 145. | 1931 | “Ay Margot” (Fox-trot) | | Partitura no disponible. registrada como colección de fox-trots junto con <i>Busco mi chiquilla</i> , <i>Sueño de Shangai</i> y <i>Camencita mía</i> . Santiago de Chile, 7 mayo de 1931. Génova Soc. Autores y Compositores Italianos, 26 septiembre,1933. |

¹⁰⁷ Ross Laird. “Brunswick records: A discography of recordings, 1916-1931”. *Library of Congress Cataloging*, 2001. p. 734. Los Castilians grabaron para este sello junto a Pilar Arco temas peruanos, tangos e incluso la obra “Cachipay” de Emilio Murillo.

| | | | | | |
|------|--------|--|---|--|---|
| 146. | 1931 | “Busco Mi chiquilla” (Fox-trot) | | | Registrada como colección de Fox-trots junto <i>Sueño de Shangai, Carmencita mía y Ay Margot</i> . Partitura publicada por Casa Amarilla Santiago Chile. 7 mayo 1931. |
| 147. | 1931 | “Carmencita Mia!” (Fox-trot) [D 4/4]. | | | Registrada como colección de Fox-trots junto con <i>Busco mi Chiquilla, Ay Margot y Sueño de Shangai</i> . Partitura publicada por Casa Amarilla Santiago de Chile. 7 de mayo, 1931. |
| 148. | c.1931 | “Colón - Coney Island” (Fox-trot) | | | Declarado por el autor ante la SIAE. con sesión de derechos para la Casa Augusta. 16 Octubre, 1931. Grabado en 1932 por la Jazz Sinfonia Ferraccioli (Turín) Fuente: Research Centre for the history and analysis of Recorded Music. www.charm.rhul.ac.uk . Catálogo: Kelly, Italian HMV, cat. 100-1812, num: 0M627-1, note: R14765. Junio 3, 1932. |
| 149. | 1931 | “Taita Dios” -“La canción del viejo cochero” -“Legione Straniera” (Tango Argentino), per orquestrina. | | Enrique Campos (El Chilote) | Santiago de Chile. Registro notarial Mayo 26, 1931. Publicada en Torino por Ediz. Chiappo (1932). |
| 150. | c.1932 | “Alma de Gaucho” (Tango Criollo Argentino) | | Fouché | Registro en SIAE. 1932. Anunciando “próximamente en disco Brunswick Chile, al lado del Fox-trot <i>Rubi</i> ” |
| 151. | c.1932 | “Raulito” (Fox-trot) pno. v. [C, Cm, 2/2] [un manuscrito anterior se indica como pasodoble, 2/4] | Dedicado a las simpáticas universitarias. | Oswaldo Gatica Camoglino | Publicada por Casa Amarilla (Chile). inscripción Nro. 2369. Grabado por Sello de Discos Victor Nro. 47767. En la portada aparece un sello con la firma de Ciociano que indica: “Todo ejemplar que no lleve la firma del autor se considerará falsificado” |
| 152. | c.1932 | <i>Campesina</i> (Rumba paesana) pno. conductor [C,4/4] | | | MS, completo, legible. Firmada en Génova, 3 de marzo, 1932. Registrada en SIAE. |
| 153. | 1932 | “Ramoncito” (Fox-trot - one step) pno, v. [Bm, 2/4] | | Letras de: a) Lill, en la Edición Chilena. b) Chiappo, en la edición para Italia | a) Edi. Salabert illustrated sheet music ID 2662usic. ilustrator: Roger de Valerio. Publisher Editions Francis Salabert. Boulevard des Capucines, 35 - Paris), 6 Pub. Nro.E.A.S.6083. b) Grabada por Brunswick en versión de Pilar Arcos. |

| | | | | | |
|------|--------|--|--|---|---|
| | | | | c) Louis Poterat en la edición Salabert para Francia. | c) Publicadcadetesa por Casa Amarilla Santiago, Chile. inscripción: 2129 al respaldo se lee "consiga esta pieza en discos". Y menciona las obras <i>Tango Azul</i> , <i>San Sebastián</i> , <i>Besos y Locuras</i> y <i>Filomena</i> . <i>Discografía de Francisco Canaro (sitio web)</i> . consultado 30 de octubre de 2014, https://sites.google.com/site/franciscocanarodiscografia/grabaciones-en-orden-cronologico/grabaciones-electricas-#N2010 |
| 154. | 1932 | <i>Serenatella Cubana</i> (Rumba serenata) pno, clt B♭, tuba, vln. Soli., vln 1, vln 2, vla, vcl, cb, timp, tbn, fl, ob. [G,2/2] | Al amico maestro Achilli Pagani e sua orchestra del Restaurant de Ferrari di Genova. | Attilio Margutti (Coautor) | Impresa. Numero 2583 en cuadernillo Attilio Margutti (1873 – 1963). Compositor Genovés. Ver en Fiorenzo Toso. <i>La letteratura ligure in genovese e nei dialetti local: /Il Novecento</i> . Ed. Le mani.2009. p.49 |
| 155. | 1932 | <i>El Cafetero</i> (Rumba), per orchestrina. | | Arr. Gino Filippini | Editado por Torino. Chiappo. Partitura no disponible. |
| 156. | c.1932 | “Canción de los Cadetes” (Marcha-canción) pno. [Eb, 2/2]. | Dedicado a los Cadetes y Militares de Chile. | Roberto Retes | MS, Legible . Registrado SIAE 1932. ED. Casa Amarilla. Santiago de Chile. Ed., con letra en italiano por Editora Chiappo. Torino. Grabado por Orquesta Típica Francisco Canaro & Charlo .Arr: Roberto Retes Bisetti. 1. <i>Discografía de Francisco Canaro (sitio web)</i> . consultado 30 de octubre de 2014 https://sites.google.com/site/franciscocanarodiscografia/datos-faltantes . 2. <i>Tango- Dj- At. Association for preservation and provision fo Argentine tango (sitio web)</i> , consultado 26 de octubre 2015, http://www.tango-dj.at/database/index.htm?album=Francisco+Canaro+Vol.+057+%281931%29+-+Sello+Odeón+-+CdT |
| 157. | 1932 | “Tango” (Fox-trot) (tango argentino) | | | Roma, Societa Italiana Degli Compositori, Registro de 1932. |

| | | | | | |
|------|--------|--|---|-----------------------------------|--|
| 158. | c.1932 | “Universitarios” (marcha- canción) | | Oswaldo Pedro Gatica Camoglino | solo está la letra a máquina en una hoja. No hay partitura. Chile. O. Gatica Camoglino fue un genovés radicado en Chile. Periodista y Activista del Fascismo Chileno . |
| 159. | 1933 | “Martita” (Tango) | | | Partitura no disponible. Registrada en SIAE. 30 junio, 1933. Nro. Reg. 64244 |
| 160. | 1932 | <i>Temete per amor</i> | | | ver. En “Anotazioni pro Memoria”, en planilla verde SIAE, 30 de junio de junio 1932. Reg. 13360 |
| 161. | 1933 | <i>Porque me miras? (Perche' mi guardi?)</i> (Tango), per orchestrina. [Em, 2/4]. | | | Ed, completa. SIAE Reg. 61975 Publicado por Edizioni Aromando Milano, nro. 5624, 30 de junio de 1933 |
| 162. | 1933 | “Tango Azul” (Tango) vln, pno. [F2/2]. | Dedicado a la distinguida señora Gabriela G. De Sosa Artola. | Francisco Eloy Alvareda | Gabriela Grellaud fue esposa de Belisario Sosa Artola, en Perú. a). Editada en Perú, Lima por Casa Brandes. b). Grabación en Brunswick, Nro. 742, 196 Brunswick Records: por Cenaro Veiga y la Orquesta Típica. c) Grabada en Rollo de pianola (Perú) d). 1933. Editado en Italia por Ed.Chiappo . [per orchestrina] 1. <i>Mediateca Regionale Toscana</i> . Nro. catálogo casa: 40890A. ID 27604. Inventario 01190 Collocazione 54/11/b. www.mediatecatoscana.it/catalogo/vedi_pub.php?lista=040196 , (consultado julio 23, 2013). 1a. Ross Laird, <i>Brunswick Records: A Discography of Recordings, 1916-1931, Volume 4: Other non-U.S. recordings and indexes</i> p. 741. |
| 163. | 1934 | <i>Mimie</i> (Vals lento cantato) pno v. [E/3/4] | | | Ms, completa, legible, con hongos, papel gastado. SIAE 23-8-1934.reg 93701 |
| 164. | 1934 | <i>Tus olios</i> | | | Partitura no disponible (“Tus ojos” en Gallego) SIAE, reg. 99288. |
| 165. | 1934 | <i>Rio Branco</i> | | | 6 mayo. Registro d'autore. SIAE: reg. 99289 |

| | | | |
|------|---------------|--|--|
| | | (Carioca Fox), trio sax, trio brass, pno. [Ab, 2/2] | |
| 166. | c.1934 | “Rubi” (Fox – trot) pno, v. [C/Cm, 2/2] | A la excelente pianista y Josefina Barbat R. compositora Josefina Barbat. Edit. La Parisienne Inscripción 2197. Santiago de Chile. Distribuido en Casa Hans Frey. Grabación Orquesta Charlo, odeón: 4742A, 4929A, Nro de Matriz 6611, grabado 07/04/1931. En la discografía de Canaro erróneamente registrado como “tango”. Ruby [Musique imprimée] : fox-trot / Ciociano - Chiappo ; arr. by Gino Filippini. - Parties pour ensemble. - Torino : Casa Editrice Musicale Chiappo ; Kopenhagen : Herbert Rein, 1935 ; Paris : B.I.E.R., cop. 1934. - 10 parties ; 27 cm Fonds Eric Mathot. - Couverture illustrée et signée "sperini[?] 34" <i>Mathot</i> <i>III/1617/2 B Mus.</i> http://www.kbr.be/collections/musique/acquisitions/nl141/n2014zzzbb.html#4101 . |
| 167. | 1934 | <i>Passion!</i> | SIAE. Reg. 97682. 32. 10 1934 |
| 168. | 1934 | <i>Claudia</i> (Tango) asax, tbn B, bat, bandoneon, pno, vcl. [G 2/4]. | MS, completa, legible, buen estado. Al final de una parte aparece la leyenda <i>Serenata de Amor</i> con fecha 25/2/1938. SIAE. deposito legal 22 oct. 1934 .XII reg. 97091 |
| 169. | 1934/ 1935 | <i>Carioca de los Indios</i> (Carioca fox), ballabile, pno conductor, [Eb m/2/2] | Registro en SIAE, 6 mayo, 1934. |
| 170. | 1935 | <i>Danza Sagrada</i> (poema sinfónico- Ballet sinfónico) <u>Primer Acto</u> 1. <i>Marcha- Imperial</i> 2. <i>Sinfonía China</i> 3 <i>Intermezzo - cuerda solo - Entrada -Telón</i> 4 <i>Marcha - 5. Lamento</i> 6. <i>Encantadores . Quinteto</i> 7. <i>Danza China (ballet sinfónico,)</i> 8. <i>Marcha Finale del 1er acto. Intermedio</i> (<i>Odalisca – Bayadera</i>) <u>Segundo Acto</u> | SIAE. Reg. Nro 105557 Manuscrito de score y particellas firmado en Génova. <i>Danza Sagrada</i> fue estrenada en Ibagué (Teatro Tolima) 1949, con orquesta grupo de ballet del Conservatorio del Tolima, dirigidos por el propio compositor. |

| | | | | | |
|------|------|---|---|---|--|
| | | <p>1. <i>Preludio- intermezzo</i> 2. <i>Obertura " Danza sagrada "</i> 3. <i>Lamento - coros esclavos</i> 5. <i>Lamento - marcha muchachas</i> 6. <i>Preparación a la muerte - intermezzo</i> 7. <i>Danza Sagrada (Marcha Final).</i> Vln, vln B, vln. Dirección, vln II B Vln1A, cl I,II,III en A, b. I y II, timp E, B, tuba, b. tuba, fl, Ob. I, II, vcl, bsn, cb, pno, hrp, Gr. ptti- gng, timb.</p> | | | |
| 171. | 1935 | <i>Sin Título Nro. 3</i> pno. | | | MS, incompleta, legible, Hoja #3, 22 octubre, 1935, XIII Génova, Via Giotto, (Canello). |
| 172. | 1935 | "Rosita" (Fox-trot) pno,v. [D, 2/2]. | Contestación de "Ramoncito". | Roberto Retes | Ed. Casa Amarilla. Chile, Odeón, Nro.493B. inscripción 2151. Contraportada con el anuncio "Autor de <i>Ramoncito, Besos y locuras, Tango Azul, San Sebastián Filomena</i> ". |
| 173. | 1937 | <i>Charme de Brésil</i> (Sérénade Bresiliene), pno. conductor, [Bm 4/4]. | Dedié á son Excelence Madame Vargas Respetuosemat L'Auteur. | | MS, legible, completa. |
| 174. | s.f | <i>China- Night</i> (Oriental novelty fox-trot o blues) | | | Citada en Edición de Casa Augusta. Partitura no disponible. |
| 175. | s.f | "Firestone" (Fox-trot) pno. [C,4/4] | Dedicada a todos los buenos automovilistas que usan esta marca. | Letra de Enrique Campos (el Chilote). Música: Rengifo, Ciociano. | Santiago de Chile, grabada por Discos Victor 66124. Partitura impresa por Casa Amarilla, San Diego 128. |

| | | | | |
|------|--------|--|------------------------------------|---|
| 176. | s.f | <i>Hawaien Song</i> very slow pno. [Ab, 3/4]. | | MS, incompleta, legible, a tinta |
| 177. | s.f | <i>Habanera</i> vln, pno. [G 2/4]. | | MS, incompleta, legible, en hojas sueltas, sello en el papel de Casa Brandes. Lima Perú |
| 178. | s.f | “Mi Cubanita” | | Partitura no disponible. Registrada en Santiago de Chile y en SIAE. |
| 179. | 1931 | “Manicero” (Rumba originale cubana). | co-arreglista Gino Filippini. | Obra citada en comunicación personal del Compositor a la SIAE declarando cesión de derechos de autor. Octubre 16, 1931. También se incluye la obra Coney Island Fox-trot. (Colon = Canal = Zone). Obra homónima de “el Manisero” de Moisés Simons. |
| 180. | c.1935 | “Muchachada Estudiantil” (Marcha) línea melódica, v. [D 2/4]. | Letra de Carlos Ulloa Díaz (Chile) | MS, en buen estado, legible completa Al respaldo hay un boceto de ejercicios a lápiz. Carlos Ulloa Díaz fue compositor chileno. Falleció en 1967. Fuente http://carlos-ulloa.blogspot.com . |
| 181. | s.f | <i>Mujeres Bonitas</i> pno. [D 4/4]. | | MS, Legible, completa |
| 182. | s.f | “Mujer Infame” (Tango), [Bm/2/4]. | | MS, Legible, completa |
| 183. | s.f | “Oyeme” (Canción). | | Solo disponible el texto. Letra de canción comercial sobre la cafiaspirina: Ernestina, Ernestina / tu tienes algún dolor / usa la cafiaspirina/ que es el remedio mejor/ya los sabes Ernestina/ que no hay nada mejor/ que una cafiaspirina/ si tienes algún dolor. |
| 184. | s.f | <i>Por tus ojos y anteojos</i> Inspiración (one step alegre), vcl, pno. [D,3/4]. | | Ms, incompleta. (hay dos obras en la misma partitura), |
| 185. | 1939 | <i>Rosa Nera</i> pno, v. [E, 3/4]. | A Mary Gneco. | MS, legible, completa. Registrada en SIAE. Reg. 189298. 31 de marzo de 1939. |
| 186. | s.f | <i>Sweet Long Indiana</i> (Hawaien), [G/3/4]. | | |

| | | | |
|------|-----|---|-------------------------------|
| 187. | s.f | <i>Trio Sin título</i> para tres instrumentos de viento, [F6/8]. | MS, obra incompleta, legible. |
| 188. | s.f | <i>Trio no. 2</i> vln 1, vln 2, [C,4/4]. | |

Colombia

| Año / Opus | Título | Dedicatoria | Autor/ Compositor | Notas |
|--------------|---|--|---|---|
| 189. c. 1940 | <i>Agnus Dei</i> 1. <i>Kirie</i> 2. <i>Agnus Dei</i> 3. <i>Sanctus</i> . 4. <i>Benedictus</i> Canto religioso, Coro masculino (Ten I,II, Bar, Bas.), pno. También para Sop. I,II, Ct I,II, pno u org. [G/ 3/4]. | | Alberto Castilla | MS, copia de A.M Cordero. |
| 190. 1942 | <i>Himno Solemne (de La Coronación de la Virgen del Carmen de Apicalá)</i> pno y coro masculino, (ten. I,II, bar, bas, versión en [E ⁻ , 4/4]. Orquesta: vln I, II, cl (Bb)1; cl, req. ob, fg, asax. tpt, [G/4/4]. | | Letra del Padre Jaime Ramillo J. de la congregación de la Misión. | Ibague, 1 de mayo 1942. copyright internacional MCMXXXII by Cesar ciociano. Propiedad exclusiva para Colombia S.A. Seminario - Ibague (Tolima) . Copia profesional (o vendible \$0,05) tip. Salesiana- Ibague. "Tutti diritti sono riservati internacional copyright secured. Tous droits réservés poru tous pays" Nota en la edición impresa: "E registratta e depositatta anorma di legge Società Italiana Degli Autori in Roma, Italia". |
| 191. 1942 | <i>Marcha Triunfal (A Amalia Duque), (A mi reina Amalia)</i> Marcha, Orquesta :vln I, II; pno, fg, tbn, bat, ob I, II, vcl I, II, tuba. [Bb / 2/4] | A Amalia Duque. | | Ibague, octubre 13,1942). copia de Andrés Rocha. |
| 192. 1933 | <i>Napoli in festa – (Nápoles En Fiesta) –</i> Canción Típica. Per orchestrina. Suite sinfónica N 3 de la Suite Nápoles Suite, picc y fl, ob, cl in A (I,II) fg, c.i., tpt en A I y II, tbn, vln IV, vln II, vla, vcl, cb, pno, fg,tpt I,II, Tuba, tpt en A I y II, Gtr, solista, harm/ org, cb, pnd y t. [A, 6/8] | A Amalia Melendro. La parte de guitarra dedicada al prof. Alberto Pontón. | | a.) Editada en Torino, por Casa Augusta, 1933. b) 13 de abril de 1942. Copiada por Alberto Pontón, profesor del Conservatorio del Tolima y copista de música de la misma institución. c.) Particella del Contrabajo, editada por Casa Augusta. |

| | | | | |
|------|--------|--|--|---|
| 193. | 1944 | <i>Poema</i> (sobre Arrullo de Alberto Castilla) intro- Ave María [F/4/4. Bb12/8] Coro Femenino SI, I Cl I,II, [Fmanuscrito, Copia en G]. | Alberto Castilla | Deposito legal SIAE. Roma. |
| | | | Letra de : María Cárdenas Roa "Luz Stella" | Colombia, Ibagué. La parte piano conductor para Oscar Buenaventura |
| 194. | | <i>Agua del Cielo</i> , (sobre <i>Romanza</i> de Alberto Castilla) Arreglo cora femenino Sop I,II, Ct I,II., | Alberto Castilla | Partitura no disponible. Obra citada en biografía familiar del compositor. (ACG) |
| 195. | 1944 | “Himno” pno, coro (3 voces), orquesta [Bb,2/4] vln I, vln A,B, vcl I,II cb, fl, pícc,tpt I,II,III en Eb, cl I,II,II en Bb,ob,I,II, tbn I,II, tpt I,II,III, | Ciociano con seudónimo de “Félix Potin” | MS, legible. Firma real en la última página del piano. Ibagué, 13 noviembre, 1944. |
| 196. | c.1945 | <i>Castillana</i> Poema sinfonico sobre aires colombianos deAlberto Castilla. Tempo di marcia - Beatriz (danza)- Rondinella (pasillo)- Romanza #9 (pasillo lento) Arrullo -Maria Bonita(Maria Amalia(valse brillante) - Cacareo (I Habanera)-Bunde tolimense - coda -tempo 4/4- Giana 6/8 fl 1,2; ob, cl Bb, fg, cor, tpt, tbn, tuba, timp, pno, bat, vln, I,II, vla, vcl, cb. [Eb - 4/4]. | | Se hallaron las siguientes ediciones de la obra en el archivo del compositor. a) Bosquejo a lápiz en cuaderno tamaño Legal. b) Score y Partichelas (roto y armado con recortes de papel craft). c) Edición Caligrafiada en limpio. Versiones encontradas en la Musicoteca del Conservatorio del Tolima: d) Versión del copista Fortunato Caruso, 29 de mayo de 1961. e) Versión del copista Alfonso Barrero, 1976 f) Versión del copista Daniel Oviedo, 1983 g) Versión del copista Luis Carlos Barreto, 1992 Se obtuvieron dos grabaciones de esta obra interpretadas por la orquesta Sinfónica del Conservatorio i) Concierto en el Teatro Tolima, 1978 (cassette) ii) Orquesta Sinfónica /juvenil del Conservatorio del Tolima, Sala Alberto Castilla abril 2014 (Video). |

| | | | | |
|------|---------|---|---|--|
| 197. | 1947 | “Colombianita Mía” (Valse criollo) pno. [F, 3/4]. | Pasquale Epifanio Iannini | Editora Internacional Ciociano - Iannini Bogotá. Calle 13 # 6-74. Bogotá Colombia. Editorial Musical Humberto Conti. Nro. 1296. 1947. Ediciones Popular A. formato Concierto B. Formato reducción piano. |
| 198. | c.1948 | “Cartagena” Arreglo coral Score y partichelas, sop 1, sop 2, alt1,alt 2,ten1,ten 2,Bar1,Bar2,B. [Bm, 4/4] | Adolfo Mejía | Ms, Completa. |
| 199. | | <i>Boureé</i> pno. [G, 2/2] | | Solo línea melódica. |
| 200. | c. 1948 | “Himno Nacional Cubano” Arreglo coral y armonización modernos, coro mixto a 8 voces, [F, 2/4]. | Pedro Figueredo (Perucho) compositor | Ms, incompleta, legible. Solo está la voz soprano |
| 201. | c.1948 | “Siboney” Arreglo Coral, ocho voces mixtas. | Ernesto Lecuona (compositor) | Realizado en Ibagué para las Masas Corales del Conservatorio del Tolima en su gira por Centroamérica. |
| 202. | c.1948 | “Bunde Tolimense” Coro mixto 8 voces. | Alberto Castilla. (compositor) Armonización. Ciociano. Arr. Coral A. Squarcetta | Arreglo y armonización de Ciociano. Arreglo Coral de A. Squarcetta. Declarado por Ciociano en 1949. El Derecho. |
| 203. | c. 1948 | <i>Rapsodia Cubana</i> (Versión sobre melodía cubana “El Mambí”), poema sinfónico. coro Mixto 8 y 10 voces. | Luis Romero Casas (compositor) | Declarada por Ciociano a la prensa <i>El Derecho</i> , Ibagué, 20 de abril de 1949, p.3. “acatando las normas que rigen las leyes de la “Sociedad Internacional de Los Autores de Roma’ para evitar cualquier estilo de plagios”. En el mismo artículo se declararan las obras Uri, Poema sobre Arrullo de Castilla, Himno Nacional Cubano. Partitura no disponible. |
| 204. | c.1949 | <i>Coqueterie</i> no.2. melodía. [D, 2/4]. | Norma Valencia. | Ms, legible, completa. Norma Valencia fue profesora de ballet del Conservatorio del Tolima. |

| | | | | | |
|------|---------|---|---------------------------------|---|--|
| 205. | 1949 | “El Trapiche” (bambuco) Bambuco, coro femenino 6 y 8 voces: sop 1,sop 2,alt1,alt 2. [Gm, 3/4] | A Amina Melendro de Pulecio. | Emilio Murillo | Ms, legible, completa. Obra declarada por Ciociano a la prensa El Derecho, Ibagué, 20 de abril, 1949. |
| 206. | 1950 | <i>Andante Fuga</i> | | | Partitura no disponible. Fuente: registro en SIAE. Recibo de pago derechos por transmisión en Inglaterra. 2do semestre 1950, |
| 207. | c.1950 | <i>Escenas Pintorescas Colombianas</i> (sobre “El Trapiche” de Emilio Murillo) boceto sinfónico, piano. Cuarteto de cuerdas [Gm 3/4] | | | Ms, versión para piano editada por el copista A. Cordero. |
| 208. | s.f | <i>2 Lecciones y ejercicios de escalas</i> [D 2/4 y Am, 4/4] | | | Ms, legible incompleta, para violonchelo? (no se indica). |
| 209. | s.f | <i>Gavotte</i> pno,vcl, cb, fl, vln, vla, cl B. [D/ 2/2] . | | | Ms, legible incompleta, solo disponible la parte de violonchelo únicamente. |
| 210. | s.f | <i>Serenata (Armonización)</i> pno, coro femenino (sop I,II, alt I,II). | | F. Schubert | Ms, completa, particellas y edición a mano de A.M. Cordero, Ibagué. |
| 211. | s.f | “Himno del Colegio de las Herosas” (canto, sin letra, línea melódica). [D,2/4]. | | | Ms, incompleta. |
| 212. | c. 1948 | “Himno Nacional de Colombia” Arreglo Coral, coro mixto 8 voces [Eb, 4/4]. | | Oreste Sindici, (compositor) Rafael Núñez (autor). | Esta versión aparece en el Disco L.P (sin fecha) grabado por Los Coros del Tolima en Estados Unidos, bajo la dirección de Giuseppe Gagliano. c. 1969. |
| 213. | s.f | “Huri” - (“Uri”) (Pasillo) Arreglo para coro mixto a ocho voces, sop 1,sop 2,alt,ten 1,ten 2,Bar,B. | A Darío Echandía. | “Sobre motivos anónimos tolimenses (de Chaparral)” - Andrés Rocha Álvarez * (compositor) | Revisión Coral de Alfredo Squarcetta * El nombre del compositor fue publicado a partir de documentos hallados en la Revista Arte del Conservatorio del Tolima de 1959. Manuel Antonio Bonilla, “El autor de Huri”, en Aquelarre, 2007, 92. |
| 214. | 1950 | “Ibagueña”. (Bambuco) Arreglo para coro masculino seis voces ten1, ten 2, bar1,bar 2, b1,b2, pno. [3/4 Em] | | Leonor Buenaventura (compositora y autora) | Ms, completa, Ibagué, 1 de noviembre de 1950. |
| 215. | 1951 | <i>Minuetto en La</i> pno.[A, 3/4] | A Amina. | | Facsímil de la partitura, en Aquelarre, 2007,149. Firmada el 31 de mayo 1951, Ibagué. |

| | | | | |
|------|------|---|--------------------------|---|
| 216. | s.f | “La Guabina Huilense” Guabina, Arr. coral sop,alt, ten bar,b. [Cm 3/4]. | Carlos Cortés (comp.) | Revisión de Alfredo Squarcetta, Ibagué |
| 217. | s.f | <i>Lección de Ballet</i> Línea melódica, [F#m, 2/2]. | | Ms, incompleta, legible. |
| 218. | s.f | <i>Los (Viejos) Puentes de Honda</i> vcl. [F, 2/2]. | | Ms, completa, Legible. Hay dos versiones una en clave de fa y otra clave de sol. |
| 219. | s.f | <i>Noche de amor</i> valse lente[D/3/4]. | | Ms, Incompleta. legible. |
| 220. | 1951 | “Canción de la Tarde” Aire nacional. | | Partitura no disponible. Obra premiada como 2do lugar dentro del I Concurso Folclórico Convocado por el Ministerio de Educación (creado por el Decreto 0830 del 14 de abril de 1951). El Primer lugar lo obtuvo Leonor Buenaventura con la obra <i>Trigueñita Resalada</i> . Resolución Número 2760 de 6 diciembre de 1951. Firmado Rafael Azula Barrera – Fabio Vásquez Botero – Marco Emilio Hoyos. |

Anexo B. Letras de Canciones en la obra de César A. Ciociano

Alma Criolla
(Tango – Milonga)
Letra: Tomaso Sgambati
1928.

I
Marta, un'ardente
alma criolla,
vivea d'Irlanda
sotto quel ciel;
d'amor colpita,
sete ha di baci,
là, nelle notte fredda
veglia ed attende lo schiator,(sic)

Vienmi (sic) vicin lei gli vuol dir,
bel schiator (sic), sol per te sospir
(sic)
gelo v'e fuor, ma dei cuor l'ardor
sol ci saprà scaldar. Mio dolce amore!
stringimi al sen, non lasciarmi più
vien, mio Sol, deh! mi scaldi tu,
per quante son le stelle
poi tanti baci darem! (sic)

II.
Della notte le ombre
l'alba vicina,
col suo chiarore,
disperde già;
la morte in core,
Marta sospira e trema
chi tanto ama non vede ancor!.

Vienmi (sic) vicin (sic) lei gli vuol
dir,
bel schiator (sic), sol per te sospir
(sic). ecc.

[Finale]
Ma un sogno fù, quell'amor passó
lo schiator più non ritornó,
gelo v'è fuor e ghiaccio v'è in quel
cor (sic)

più palpiti non ha, morto è lamore!
(sic)
ma ogni ser, come ombra và
e cerca ognor chi più ormai non ha
nienmi (sic) vicin (sic)deh! Vieni ...
singhiozza Martà , che folle e già! ...

II
Nella fredda Irlanda
mentre la neve di bianco
veste quei casolar
Marta cuor in fiamma
in mezzo ai geli sempre
d'amore accesa veglia
ed attende loschiator. (sic)

Vienimi vicin lei gli vuol dir
belshiator sol per te sospir
gel ove fuor ma dei cuor l'ardor
sol ci saprà scaldar (sic)
mio dolce amore.
stringimi al sen non lasciar mi più
vieni mio sol de mi scalditu
per quante son le
stelle di tanti baciti copritó.

Filomena
Fox - Charleston
Chile, 1929.

Filomena es una chica muy jovial
ella es dueña de mi vida y de mi amor
su boquita chiquitita es un primor
que se ríe si le explico mi dolor.

Cuando sale ella a pasear
todos dicen sin cesar
a su paso saleroso
este cantar:

Filomena, Filomena
 tu eres dueña de mi amor,
 Filomena, Filomena,
 ten piedad de mi dolor
 no desdeñes mi pasión
 pues cantando esta canción
 sueña mi alma
 con tus labios de ilusión.
 Filomena, Filomena
 quiero nena ser tu amor.

II

Ayer tarde por la calle La Merced
 con un viejo a Filomena la encontré
 fue tan grande mi sorpresa y mi
 emoción
 que no pude resistir la tentación,
 a su lado me acerqué
 su conducta le increpé
 y al oído dulcemente le canté:
 (Al refrán)

San Sebastian

(paso-doble)

Letra: Carlos Maldonado.

Lima, 1929.

Una noche de verbena
 llena de alegría,
 conocí yo una morena
 que era una maravilla.

Era tanta su hermosura
 que en cuanto la vi,
 en honor a sus hechuras
 yo le dije así:

tus ojos son gitana
 los puñales que matan,
 tus labios sensuales color grana,
 que gran pasión delatan.

Y tu reír chiquilla,
 cautiva el corazón
 segura que en Sevilla
 tú eres reina y maja por elección.

Desengaño

(tango-canción)

Letra de Carlos Maldonado

Lima, 1929.

En el Excelsior te veo
 triste con un “gilito” muy compadrón,
 forrada en pieles y en auto chrysler
 y mucho hielo en el corazón.

Tu vida es linda pero es amarga
 dejaste al hombre que te amuró,
 por vivir regio pero con carga del
 niño
 bien que te compró.

En maravillas vivías rante piba
 papusa pebeta en flor
 barrio de hacha ,
 de gente “rea” que sufre
 y canta en su dolor.

Pero un mal día un pato “Otario”
 con mucha guita te deslumbró
 y desde entonces milonguita
 tenis de todo pero amor nó.

Tango Azul

(tango)

Letra Francisco Eloy Alvareda

Argentina, c.1933.

I.

Un espectro sale de su tumba
 con su gasa suave y espumosa
 y desliza voluptuosa
 cada noche en que la luna alumbra.

En sus bellas formas se adivina
 la silueta de una bailarina
 con un sublime cuerpo de mujer
 la misma que en el teatro
 estuvo actuando ayer.

Y todos por sus formas se alocaban
 todos por su amor daban la vida
 todos por sus besos desvarían
 todos la querían poseer.

Y alguien que la amaba con venganza
supo que sus besos ya eran de otro
y esa misma noche de su danza
ciego, desde un palco la mató.

II.

En la tumba fue depositada
cien galanes le arrojaron flores
y el traidor, una noche callada
fue a besar sus labios tentadores.
el pavor estremeció al amante
frente a él se alzó la bailarina
y una danza irónica y triunfal
mostraba al asesino/ su alma
espiritual.

De noche, cuando todo está callado,
sale al susurro de la brisa,
y hace con su cuerpo nacarado
gestos como cuando sucumbió.
Y ese que su acero ha desgarrado
piensa cada vez que la contempla:
“Baila, porque aún no ha terminado
esa danza que le interrumpí”.

Ramoncito

(Fox-one step)

Letra: Lill

Chile, 1932.

Yo me siento muy enamorada,
de unos ojos grandes como el sol,
que al mirarme llenos de pasión,
hacen que yo diga así:

(Refrán)

Ramoncito, Ramoncito,
yo te quiero a ti con gran pasión,
de tus ojos ramoncito,
yo estoy siempre locamente
enamorada.

Ramoncito, Ramoncito,
si tu quieres verme a mí feliz,
me dirías, mi bien,
que yo soy tu ilusión,
y que tu me quieres también.

(2da vez)

A tu lado de todo me olvido,
porque te quiero con toa el alma
al mirarte nose lo que digo,
solo decirte así:
Ramoncito, Ramoncito, etc.

Ramoncito (it.)

Fox-one step

Letra: Chiappo.

Italia, 1932.

Oggi cinema ha fatto scuola
per piacere c'è una cosa sola
Tu Ramon Novarro hai da imitare
e ogni donna esclamerà:
Ramoncito, Ramoncito.
Delle donne tu sei la pasion. (sic)

Ogni invito Ramoncito
a te le donne fan
tremando e sospirando
Ramoncito. Ramoncito
nei tuoi occhi quanta tentazion (sic)
Ramoncito sai tu far crollar la virtù
I re sei d'ogni seduzion. (sic)

Con i gesti lenti e calcolati
vivi di sospiri concentrati
ma i tuoi sguardi ahimè sono fata ti
e ogni donna a te dirà:
Ramoncito, Ramoncito...

Firestone

(fox-trot)

Letra de Enrique Campos “el
Chilote”

Santiago de Chile, c. 1932.

Faierston, Faierston (sic)
el neumático mejor
el mundial, sin rival
el que siempre ha de ganar
Faierston, Faierston
en la civilización triunfador
el campeón, el mejor
el invicto vencedor!

Besos y Locuras

(Fox-trot - canción)

Letra: de Lill.

Lima, 1930.

El amor cuando es puro y bello amor
es radiante como el sol al traspuntar
el amor si es ferviente y dulce amor
es aroma de una flor sin marchitar.

El amor que te ofrezco a ti es flor,
es sol, es todo amor,
dame en pago tus besos,
dame todo tu corazón,
deja que yo tus labios
selle con mi pasión.

Dame toda tu vida,
piensa que solo yo podré
darte en cambio la mía,
y que jamás te olvidaré.

Rosita

(Fox-trot)

Roberto Retes

"contestación de Ramoncito"

Santiago de Chile, 1935.

Si mis ojos te han entusiasmado
el fulgor de los tuyos me ha
hechizado
yo te pido escuches con agrado
mi canción contestación.

(Estribillo)

Rosita, mi linda florcita
reina primaveral
Rosita, boquita chiquita
tu cuerpo es ideal
no he visto igual
Rosita, mi linda florcita
eres perfume y color,
Ramoncito será
tu eterno adorador
es ésta mi galante
contestación.

II

En tus brazos siento un devaneo
el besarte es mi sólo gran deseo;
Ramoncito adora a su Rosita
y Rosita a su Ramón.

Raulito

Fox-trot

Letra de: Osvaldo Gatica Camoglino.

"Dirigido a las simpáticas
universitarias"

Chile, c. 1932.

Una rubia muchachita
de Raulito se prendió
sonrojando su carita
un buen día ella le habló;
más Raulito que es muy serio
ni siquiera la miró,
y apenada la muchacha
antes de irse le cantó:

(Refrán)

Raulito, Raulito,
estoy loca por tu amor,
yo te quiero, Raulito,
yo te quiero con fervor.
Raulito, Raulito,
dime hacia donde vas,
pues te quiero, Raulito,
pero cuenta no te das.

II

Raulito que es muy serio
sin saber lo que es amor,
pasa frente de la chica
y suspira con pasión;
y la rubia muchachita
ya cansada de querer
cuando él pasa muy ufano
ella le canta otra vez:

(Refrán)

Alma de Gaucho

Tango criollo argentino

Letra de: Fouché.

Gènova, c.1932.

Va tutto solo, col cuor di ghiaccio,

via per la pampa, nel primo sol...:
 lontano porta chitarra e laccio,
 e dentro il petto il peso del suo duol!
 Sospira spesso, pensando ancora
 che fu crudele la delusion,
 e mentre guarda spuntar l'aurora
 gli torna al labbro un'eco di canzon
 (sic):

Sia nella gioia che nel dolore,
 nell'ira come nel folle ardor,
 alma di gaucho lo fa soffrir...
 Suo tetto è il cielo, sua patria il
 mondo
 che tra la pampa sta chiuso e il mar:
 nessun lo lega - nessun lo piega,
 nessuno puó vietargli di cantar !

Amor di gaucho cosi ferito,
 non si ressegna, cuiro infedel:
 quel ch'egli lancia per l'infinito
 non è soltanto in desolato appel!
 nel cupo canto gittato al vento
 c'è di vendetta ubn fier desir:
 e s'ei ritorna, pel tuo spavento,
 infida Nina, tu dovrai morir !

Sia nella gioia, ecc.

La Canción de los Cadetes

(marcha -canción)
 Letra de Roberto Retes B.
 Dedicado a los Cadetes Militares
 y Navales de Chile.
 Santiago de Chile, c. 1932.

Cual heraldo de ilusiones
 llega a nuestros corazones
 esa alegre y varonil clarinada
 anunciando las legiones
 fiel promesa de mañana
 tan bizarra y apuesta
 la juventud marcial
 y en sus labios el susurrar
 se oye un cantar.

(Coro)
 Avancemos camaradas
 al viento nuestro pendón

y en nuestra alma ilusionada
 su tenue visión.

muchachita de ojos bellos
 acompaña mi canción
 si un cadete te ha gustado
 ve en sus ojos la emoción.

Y se cuentan los amores
 de una linda provinciana
 con un bravo Capitán de la mañana
 ella tímida inocente
 él apuesto y arrogante;
 terminó sus estudios
 y su amor le entregó
 y siempre en toda formación
 se oye esta canción:
 (Coro)

Rubi

fox-trot
 Letra de Josefina Barbat R.
 Santiago de Chile, c.1932.

Dese aquella noche que besé
 tus labios dulces
 cual es la esencia mi amor
 en mi corazón sentí la sed
 de besarte otra vez con ardor...

(Estrillo)
 Rubi! ¡ mi dulce Rubi!
 tu boca es mi obsesión.
 !Deja que en ella beba
 la miel de tu ideal corazón!

!Rubi! ¡mi amada Rubi!
 Es un infierno vivir
 sin tus besos
 sean la vida de esta pasión sin fin...

Tanto que te imploro compasión
 para mi alma
 que se muere sin tu amor
 !Óyeme un momento esta canción
 en que te digo mi inmenso dolor!.
 Estrillo.

Himno

Ciociano (bajo el seudónimo de Félix Potín)
Colombia, 1944.

A volar, a volar, a volar
formados en línea los blancos aviones
parecen palomas que tiemblan de amor
Si viene la guerra serán los halcones
que claven sus garras con saña y furor.

A volar, a volar, a volar
Alcemos el vuelo, qué importa la vida
morir hoy mañana lo mismo es morir
caer desde el cielo cual rama florida
es noble y glorioso luchar es vivir.

A volar, a volar, a volar
surcando la inmensa llanura del cielo
y viendo a lo lejos la tierra y el mar
las olas gigantes levantan el vuelo
y el ave de acero principia a cantar.
A volar, a volar, a volar.

Colombianita Mía

valse –criollo
Letra : Pasquale Epifanio Iannini
Bogotá, 1947.

Las muchachas colombianas,
todas llenas de pasión,
cuando bailan sus bambucos
nos roban el corazón.

(Estribillo)
Baila tus danzas ardientes,
flor de fuego y de pasión
yo soy todo para ti,
quiero estrecharte en mis brazos
y tenerte junto a mi.

II
Las muchachas colombianas,
son la luz de mi vivir,
a sus encantos de fuego
no se puede resistir.

Colombia querida,
me has robado el corazón,
por tus amores y embrujos
he perdido la razón.

Bibliografía

Fuentes Primarias

- Fondo César A. Ciociano (FCAC). Archivo físico de documentos personales, correspondencia, certificados de derecho de autor y partituras originales (1.268 folios). Conservatorio del Tolima, (Ibagué) . Oficina de Investigación. Fondos Documentales. Consultado entre junio de 2013 y junio de 2015.
- Musicoteca y Archivo del Conservatorio del Tolima (Ibagué). Consultado sobre documentos oficiales de la institución entre 1939 y 1953. partituras originales de arreglos corales del Compositor César A. Ciociano.
- Archivo Familiar Carolina Gutiérrez Ciociano. fotografías y documentos personales de César A. Ciociano. (39 archivos). suministrados por medio digital.
- Comunicación personal Familias Castaño, González, Gutiérrez (Ibagué, Bogotá). Correspondencia electrónica entre Yesid y Luz Ángela Castaño; Margarita González y Carolina Gutiérrez, sobre recuerdos de César A. Ciociano en Ibagué.

Fuentes hemerográficas

- El Derecho. periódico Ibagué. 20 de abril 1949
- El Mundo, Ibagué. 1937- 1942
- Tribuna Gaitanista. Ibagué, 1942-1951
- El Imparcial. Ibagué. 1937
- La Opinión. Ibagué. 1950-1951
- El Tiempo Sección Archivo / otros.

Bases de Datos y websites.

- Sobre la Nave Rex <http://www.histarmar.com.ar/LineasPaxaSA/83-Italia-II.htm>.
- Biblioteca Nazionale di Firenze : Archivo de composiciones de César A. Ciociano http://opac.bncf.firenze.sbn.it/opac/controller.jsp;jsessionid=DA464373E33C33B6CBEB0AD8DEC91D22?action=search_byautorefilter&query_filterterm=categoria%3Ams&query_querystring_1=CUBV043145&query_fieldname_1=vidtutti
- Sobre Osvaldo Gatica Camogolino. <http://gaticaamengual.blogspot.com/2011/05/osvaldo-gatica-camogolino-y-el-fascismo.html>
- Sobre el compositor chileno Humberto Allende. 133 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>.
- <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.php>. En línea. Consultado: 12/12/2013.
- Sobre el compositor Michelle Ciociano. http://www.classiconline.com/composerbio/M._S._Ciociano/ consultado 5/09/2014.

Fuentes secundarias

Ames Zegarra, Marty. *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos*. Tesis de Historia. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2009.

Bauböck, Rainer y Thomas Faist. *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, Amsterdam: Amsterdam University Press- IMISCOE Research, 2010

Bermúdez, César Augusto. “Inserción de Colombia en las relaciones internacionales en el contexto de la segunda postguerra mundial”. En *Civilizar*, 10,19, Enero – junio. Medellín: 2010.

(consultado 25 de agosto de 2014)

<http://revistas.upb.edu.co/index.php/derecho/article/viewFile/1043/941>

Bermúdez, Egberto. *Historia de la Música en Santafé y Bogotá (1538 -1938)*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

_____, “Three centuries of Italian musical presence in Colombia 1540–1840”. En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015.

Bonilla, Manuel Antonio, “El autor de Huri” *Revista Aquelarre* no. 12, Segundo semestre. Ibagué: Universidad del Tolima, 2007. pp. 92-94.

Bracale, Adolfo. *Mis memorias*. Bogotá: Editorial ABC, 1900.

Borgna, Gianni. *Storia della canzone italiana*. Bari: Laterza, 1986.

Cámara de Landa, Enrique. “Escándalos y Condenas. El tango llega a Italia”. En *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Compilado por Ramón Pelinski. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

_____. “Hybridization in the Tango. Objects, Process and Considerations”. En *Songs of the Minotaur, Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Coordinado por Gerhard Steingress. Münster: Lit Verlag, 2002.

_____. “Italian tango From exoticism to cultural heritage”. En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015.

Cappelli, Vittorio. Anna Maria Splendiani [trad.]. “Entre ‘Macondo’ y Barranquilla. Los italianos en la Colombia Caribeña. De finales del Siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial”. En *Memoria & Sociedad* - Vol. 10, no. 20 Enero – Junio. Bogotá: Universidad Javeriana, 2006.

Caroso, Fabritio. *Courtly Dance of Renaise. A new translations and edition of the Nobilità di dame (1600)*. Traducido por Julia Sutton. New York: Dover Publication, 1995.

Cashman, David W. *Musicology and cruiscology: formal musical performance on cruise ships 2003-2011*. Lismore: Southern Cross University, 2012.

Cetrangolo, Annibale Enrico. *Opera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*. Tesis Doctoral de Musicología. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.

Cicco del Valle, Ana María. “Aspectos Histórico-Geográficos de la Emigración Italiana”. En *Contribuciones Científicas GÆA*, Vol 23, pp. 61-67. Génova: Universidad de Génova. 2011.

Charlton, David, Ed. *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge: Cambridge

University Press, 2003.

Cortés, Jaime. *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Bogotá. 1882-1910*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998.

_____. *Emilio Murillo Gruta Simbólica y nacionalismo musical*. Bogotá: Revista Credencial, 1999.

_____. *La Música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Cuartas Coymat, Álvaro. *El Conde de Gabriac en Ibagué*. Ibagué: Alcaldía de Ibagué, 2013.

D'Acierno, Pellegrino. Ed, *The italian american heritage: A companion to literature and arts*. New York: Garland Publishing, 1999

De Gabriac, Cte. *Promenade a Travers L'Amérique du Sud. Nouvelle Grenade, Équateur, Pérou, Brésil*. Paris: Michel Lévy Frères Libraire Éditeurs, 1868.

De Nicola, Sergio. "Ricordando il poeta Pasquale Epifanio Iannini" En *Maratea- pagine di storia e 'storie'*. 1998. (Consultado 12 de febrero de 2014). <http://www.calderano.it/Testi/Sergio/35.htm>.

Dell'Ara, Mario. *Editori di musica a Torino e in Piemonte. Vol 2*. Piemonte: Centro Studi Piemontesi, 1999.

Duque, Ellie Anne. *La cultura Musical en Colombia, Siglos XXI y XX*. Gran Enciclopedia de Colombia, Vol. 6, Arte. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993.

_____. "El estudio de la música. Instituciones musicales". En *Historia de la Música en Santafe y Bogotá. 1538 -1938*, ed Egberto Bermúdez. Bogotá: Fundación de Música. 2000.

Ferrara, Patrizia. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). L'histoire, l'archivio, l'inventario*. Rome: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archive, 2004.

Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Editado por Francisco Cruces y otros. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

_____ y Lee Marshal. *Music and copyright*. Edinburg: University Press Edinburg, 2004.

Galindo, Humberto. *Mujeres protagonistas en la Música del Tolima*. Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2009.

Gallo, Luis Álvaro, ed. *Personajes extranjeros llegados a Colombia*. Bogotá, 2011.

Gil, Fernando. "Congresos Nacionales de la Música 1936-1937". En *Revista Música, Cultura y Pensamiento* vol 1, no. 1. Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2009.

Girelli, Elisabetta. *Beauty and the beast: italianness in British Cinema*. Bristol: Intellect Books,

2009.

Greenblatt, Stephen; Zupanov, Ines G.; Meyer –Kalkus, Reinhard; Heinke, Paul; Nyíri, Pál y Friederike Pannewick. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

González, Juan Pablo. “Postwar Italian popular music and the New World: The Chilean perspective (1950–1970)”. En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015.

Groppa, Carlos G. *The Tango in the United States: A History*. North Carolina: McFarland, 2003.

Grosch, Nils. *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2015.

Guerra Vilaboy, Sergio. *Etapas y procesos en la historia de América Latina*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1997.

Iannini, Anna. *Pasquale Epifanio Iannini*. Cosenza: Fasano Editore, 1990.

Jaramillo, Carlos Eduardo. *Ibagué, conflictos políticos de 1930 al 9 de abril*. Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1983.

Kennedy, Michael y Joyce Bourne. s.v. “Enrico Toselli”. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 1996. Encyclopedia.com. (consultado 12 de enero de 2015).

Lloréns, José A. *Latin American Music Review*. Texas: University of Texas, 1987.

Natali, Giulio. “Tullo Massarani Literato, políglota, político y artista italiano”, *Enciclopedia Italiana*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/tullo-massarani>.

Magraw, Roger. *France 1800-1914: A Social History*. New York: Taylor & Francis, 2002

Manzanni, Guido. “Cesare Cantú Historiador, literato y político italiano fundador del Archivo Histórico Lombardo”. *Enciclopedia Italiana (sitio web)*. (Consultado 14 de septiembre de 2014) <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-cantu>

Mazzoletti, Adriano. *Il Jazz In Italia. Dalle Origini al Dopoguerra*. Torino: Laterza, 1983.

_____. *Il Jazz in Italia: Dalle Origini alle Grandi Orchestra*. Torino: EDT, 2004.

Mesa, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de “músico profesional” en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. “La música en Latinoamérica”. En *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura Latinoamericana*. Vol 4. Cap. 1. Coordinado por Mercedes de Vega. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Missaglia, Carlo. “L’almanacco del ‘900. La musica”. En *Revista Life in Naples (sitio web)* 2010. (Consultado 4 de agosto de 2014) http://issuu.com/lifeinnaples/docs/life_in_naples

- Moroni, Marco. *Emigranti, dollari e organetti* Ancona: Affinità Elettive, 2004.
- Pagano, César, “Un siglo de fiesta en Bogotá”. *Revista Aquelarre* no. 12, Segundo semestre. Ibagué: Universidad del Tolima, 2007. pp.127-138
- Pardo, Carlos Orlando. *Historia de una hazaña*. Ibagué: Pijao Editores, 1997.
- _____. *Músicos del Tolima Siglo XX*. Ibagué: Editorial Pijao, 2002.
- Pelinski, Ramón. “Tango Nómade. una metáfora de la globalización”. En *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Compilado por Teresita Lencina, Omar Garcia Brunelli, Ricardo Salton. Buenos Aires: Centro Feca, 2009.
- Perdomo, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1963.
- _____. *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Bavaria S.A., 1979.
- Rendón Marín, Héctor. *De liras a cuerdas. Historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Restrepo, Daniel. “Contraste entre dos músicos que representan la formación académica y la condición popular de la música en Medellín a finales del Siglo XIX y XX”. En *Virajes: Revista de Antropología y Sociología* No. 9, Enero - Diciembre, 2007.
http://virajes.ucaldas.edu.co/downloads/Virajes9_12.pdf
- Rondón, Guillermo. *Ramón Cardona García: Del romanticismo de campo a la armonía ciudadana*. Manizales. Universidad de Caldas, 2005.
- Sánchez, Sergio. “Bunde tolimense, ¿ritmo o mito?”. En *Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 2, no. 2. Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2010.
- Santamaría, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930 – 1950*. Medellín: Editorial Javeriana, 2014.
- Serra, Ilaria. “Italian Tango” *Between Buenos Aires and Paolo Conte*. Florida: Atlantic University, 2013.
- Sixirei Paredes, Carlos. *La Violencia en Colombia (1990-2002) Antecedentes y Desarrollo histórico*. Madrid: Universidad de Vigo, 2011.
- Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. Toronto: Dover Publications, 2014.
- Scott, Derek. *Sounds of the Metropolis. The 10th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Taruskin, Richard. *Music in the early twentieth Century: The Oxford History of Western music*. Vol. 4. New York: Oxford Press, 2005).

Tieber, Claus y Anna K. Windisch. Ed. *The Sounds of Silent Films. New perspectives on history, theory and practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Torres López, Rondy. “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica : La Rossi-D'Achiardi en Bogotá”. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (sitio web)* n° 26. pp. 161-200. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2012. (consultado 18 de julio 18, 2015). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/tras-huellas-armoniosas-compania-lirica.pdf>

Toso, Fiorenzo. *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali: Il Novecento*. Génova: Le Mani, 2009.

Tovar, Bernardo. *Diversión, Devoción y Deseo. Historia de las fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*. Medellín: La Carreta Editores, 2010.

Tucker, Joshua. *Gentleman troubadours and Andean Pop Star: Huayno Music Media Work and Ethic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago, 2013.

Vega Salvatierra, Zoila Elena. *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2006.

Velásquez, Nicanor, “Homenaje del Espinal a los maestros Emiliano Lucena y Eleuterio Lozano”. En *Revista Aquelarre* no. 12, Segundo semestre. Ibagué: Universidad del Tolima, 2007. pp. 57-68.

Villegas, Héctor. *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*. Ibagué: Contraloría General del Departamento, 1962.

Vizcaino Gutiérrez, Milciades. *Universidad y medios masivos. Del estado de bienestar al Mercado*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 2006.

Watt, Henry J. *The foundations of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.

Zabecki, David T. (Ed). *World War II in Europe. An Encyclopedia*. New York: Routledge, 2015.

Índice Onomástico

| | | | |
|---|-----------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|
| Adelmo Machio | 16 | Emilio Nissolino..... | 22 |
| Adolfo Bracale..... | 15, 19, 25 | Enrico Toselli | 37, 109, 140 |
| Adolfo Mejía | 20, 94, 97, 128 | Enrique Campos “El Chilote” | 42 |
| Alberto Castilla ..12, 16, 17, 18, 19, 20, 50, 54, 60, 62, 87, 89, 126, 127, 128 | | Enrique Madriguera..... | 39 |
| Aldo Cresci..... | 28 | Eugene D’Albert..... | 24 |
| Alexis de Gabriac..... | 14, 16,139 | Eugenio Luisia | 15 |
| Alfonso Borrot..... | 58, 59, 79, 117 | Fanny González..... | 12, 60 |
| Alfredo Squarcetta .. 12, 15, 18, 19, 20, 21, 47, 54, 62, 63, 129, 130 | | Félix Potin..... | 91 |
| Álvaro Bacilieri | 19 | Fernand Carubin..... | 69 |
| Amalia Duque..... | 51, 89, 126 | Filippini | 30, 120, 124 |
| Amilcar Catani..... | 16 | Floro Croce | 22 |
| Amina Melendro..... | 47, 129 | Fortunato Caruso..... | 22 |
| Anacleto Francini Marradi..... | 82, 110 | Francisco Canaro..... | 42, 46, 78, 86, 87, 119, 120 |
| André Charles Lecocq | 33 | Francisco Di Doménico | 19 |
| Andre Lemaire | 24 | Francisco Eloy Alvareda..... | 42, 80, 121, 132 |
| Andrés Rocha Álvarez..... | 56, 129 | Franco Pezzullo | 22 |
| Antonio Bazzini | 37 | G.Sagaria | 31 |
| Antonio María Valencia..... | 19, 20, 57 | Gabriel Vieco | 52 |
| Antonio Tattoli..... | 22 | Gaulet..... | 33 |
| Antonio Testoni | 22 | George Goltermann | 33 |
| Armando Di Piramo..... | 27, 28 | Gigi “Milton” Ferracioli | 39 |
| Arturo Malenchini | 16 | Gino Filipinni..... | 83 |
| Attilio Margutti | 25, 31, 67, 83, 104, 105, 120 | Giovani Verga..... | 37 |
| Augusto Azzali | 15, 16 | Giovanni Gorni..... | 22 |
| Baldassiare Gagliano..... | 22 | Giuseppe Gagliano | 21, 22, 97, 98, 129 |
| Benedetto Marcello..... | 22 | Guillermo Espinosa | 47, 56 |
| Boitarelli..... | 30 | Guillermo Quevedo Zornoza | 17, 20, 48 |
| Camilo Boito..... | 37 | Guillermo Uribe Holgín..... | 19 |
| Camilo del Pezzo..... | 22 | Guiseppe Bonfiglio..... | 25 |
| Carla de Marcello | 22 | Gustavo Santos..... | 18, 19, 20 |
| Carlos Gardel | 49 | Henry Pagnini | 28, 29 |
| Carlos Jose de la Riestra ‘Charlo’..... | 86 | Humberto Ghiotti | 110 |
| Carlos Maldonado..... | 78, 79, 117, 132 | Jaime Jaramillo | 50 |
| Cenaro Veiga..... | 39, 45, 86, 87, 117, 121 | Jazz Sinfonia Ferracioli | 87 |
| Cesare Cantú..... | 36, 37, 140 | Jesús Bermúdez Silva..... | 20, 52, 97 |
| Clara Saldicco..... | 21 | Joachino (Nino) Bonavolontá..... | 21 |
| Conti | 15, 16, 58, 111, 128 | Joaquín Piñeros Corpas | 20, 57 |
| D’Achiardi | 15, 21 | José Marimi | 16 |
| Demetrio Haralambis..... | 20 | Josefina Acosta de Varón | 53 |
| Dueto Garzón y Collazos..... | 48 | Josefina Barbat | 42, 44, 122 |
| E. Bellini..... | 16 | Jules Loeb | 24 |
| Edgardo Scaranari..... | 29 | Julien Cesaer..... | 37, 38, 109 |
| Edoardo Viani..... | 76, 117 | León Duysens..... | 24, 69 |
| Eitore Cavalli..... | 22 | Leonor Buenaventura | 96, 129, 130 |
| Elio Solimini | 21 | Leonor Buenaventura de Valencia | 53 |
| Emilio Murillo | 18, 19, 94, 95, 96, 118, 129, 138 | Lino Mollineli | 22 |
| | | Ljerka de Cavalli | 22 |
| | | Lombardi | 15 |

| | | | |
|--------------------------------------|-------------------|----------------------------|--------------------------|
| Los Castilians..... | 79, 86 | Pilar Arcos..... | 39, 45, 79, 86, 117, 119 |
| Los Castilians'..... | 39 | Potito Simone..... | 28, 30 |
| Louis Ganne..... | 33 | Puccini..... | 30, 33 |
| Luigi Frassolati..... | 22 | Quarto Testa..... | 21, 22 |
| Luigi Santamaría..... | 22 | Remo Giancola..... | 21 |
| Luis Dueñas Perilla..... | 59 | Renato Cattani..... | 22 |
| Mancini..... | 15 | Richard Strauss..... | 24 |
| Margherita Nicosia..... | 21 | Roberto Retes..... | 42, 86, 120, 123 |
| María Amalia del Vecchio..... | 23, 25, 47 | Rolando Bolognesi..... | 22 |
| Mario Capello..... | 25 | Romano Santi..... | 22 |
| Mario Prati..... | 22 | Rudolfina de Gagliano..... | 22 |
| Maurice Maréchal..... | 24 | Salvatore Ciociano..... | 25, 47, 57, 104 |
| Maurice Perrin..... | 24 | Sicard..... | 16 |
| Michelle Ciociano..... | 23, 137 | Soffritti..... | 35, 45, 73, 104, 112 |
| Mozart..... | 33 | Soffritti's Jazz Band..... | 34 |
| Nino Bonavolonta..... | 21, 22, 97 | Sollecito Vito..... | 22 |
| Oreste Dovici..... | 19 | Sportell..... | 29 |
| Oreste Sindici..... | 13, 15, 16, 129 | Spud Murphy..... | 29 |
| Orfeo Ricciarini..... | 22 | Temístocles Vargas..... | 16 |
| Oscar Buenaventura..... | 53, 89, 127 | Tomasso Sgambatti..... | 76 |
| Oscar Faccio..... | 22 | Tulia S. de Páramo..... | 17 |
| Oswaldo Pedro Gatica Camogolino..... | 44, 80, 121 | Tullo Massarani..... | 36, 37, 140 |
| Ottorino Respighi..... | 24 | Turi Marino..... | 19 |
| Pablo Casals..... | 71, 109 | Umberto Giordano..... | 29 |
| Pasquale Epifanio Iannini..... | 57, 128, 139, 140 | Venanzio Brunetti..... | 19 |
| Pedro Figueredo..... | 128 | Verdi..... | 37 |
| Pedro Humberto Allende..... | 41 | Violeta Imperio..... | 39, 42, 78, 117, 118 |
| Philippe Caubert..... | 24 | Xavier Lereux..... | 24 |
| Pietro Biava..... | 19 | Zdenko Fibish..... | 33 |
| Pietro Mascagni..... | 19, 38, 71, 108 | | |