UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Católica Argentina

Suárez Urtubey, Pola

La musicografía después de Caseros (I)

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Nº 6, 1985

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Suárez Utubey, Pola. "La músicografía después de Caseros (I)" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 6 (1985). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=musicografia-despues-caseros-1 [Fecha de consulta:.....]

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS (I)

Los escritos sobre la historia de la música - Primeras biografías musicales Estética musical - Historia de la ópera - Las monografías

1. — Si la musicografía argentina anterior a 1852 lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país, después de Caseros cobra autonomía. Además, comienza en la misma medida en que progresa, a estructurarse. La musicografía comienza desde la década del 50 en adelante a ser obra de profesionales. Y en ello tiene mucho que ver la presencia del inmigrante, del músico radicado en el país, que trae no solamente su cultura y su formación especializada sino un criterio de profesionalismo que no encontramos, salvo la excepción de Cruz Cordero, en la dilettantesca producción musicográfica de la primera mitad del siglo.

El presente trabajo, así como el que se editará en el número siguiente de esta revista, está destinado a registrar y evaluar los escritos relacionados con la música de especulación superior, la música académica, aquella que se adhire a la práctica varias veces secular de la gran creación musical europea.

Según el criterio seguido en esta investigación, se avanza de lo general a lo especializado. En este primer capítulo se incluyen los temas de carácter más literario. En el siguiente los más especializados. En casi todos los casos, son artículos más o menos breves. Por tanto, resulta imposible —y de muy relativa utilidad, además— pretender hacer el inventario total de dicho material, que procede de revistas o diarios. En cambio es nuestra intención ofrecer un monto global con los aportes más interesantes, explicarlos, someterlos a análisis, juzgarlos según su momento y evaluar su proyección.

LOS ESCRITOS SOBRE HISTORIA DE LA MUSICA

2. — Lugar fundamental en las publicaciones especializadas del siglo pasado ocupa la Historia de la Música. De la música europea, naturalmente. Un público ansioso por participar en cuanta manifestación de índole musical se cumpliera en Buenos Aires, debía empezar por conocer la secular historia de este arte, sus géneros, sus escuelas, sus grandes

creadores. Están ausentes aún, en los primerísimos escritos, que situamos en la década de 1830, inquietudes respecto de la técnica musical o de estética muy profunda. Se carece asimismo de una bibliografía extranjera especializada que permita al cronista una información mayor. Pero sin duda, cumplen su objetivo.

Con anterioridad a 1852 encontramos tempranas referencias a la historia de la música en el semanario *La Moda*. En efecto, las *Cartas sobre la música* (por *E*...), que erróneamente Williams atribuye a Alberdi y son en cambio de Demetrio Rodríguez Peña, versan sobre tal material. Así, mientras la primera de ellas, publicada en el nº 1 (p. 4, 18 nov. 1837) se refiere a los propósitos de la sección, en la Carta siguiente (nº 3, p. 4, 2 dic. 1837) el autor comienza a trazar su *Historia de la música en Italia*. La tercera carta (20 de enero de 1838) se titula *Historia de la música secular y eclesiástica en Italia* y en ella habla de Palestrina, Zarlino, Artusi, Rinuccini, Peri y Monteverdi. Por fin en la cuarta Carta (nº 14, p. 3, 17 febr. 1838) continúa el tema anterior e introduce los nombres de Carissimi y Stradella.

No hay que olvidar que ya en 1832 Alberdi anticipaba en *El espíritu de la música al alcance de todo el mundo* buena información sobre el tema.

En 1869, Nicolás Granada, que ejercerá la crítica musical, publica junto con Luis J. Bernasconi el semanario *La Lira*. El primer número aparece el 7 de febrero de ese año.

Pues bien, en el tercer número de esta publicación, que puede ser consultada en sus veintiuna ediciones en la biblioteca de la Universidad de La Plata, inicia Granada una serie de artículos con el título de *Breve estudio sobre la historia de la música*.

El tema se prolonga en los siguientes números de *La Lira* de Buenos Aires: año 1, nº 3, pp. 22-23, febr. 1869; año 1 nº 4, pp. 31-32, febr. 1869; año 1, nº 5, p. 40, marzo 1869; año 1, nº 6, pp. 47-48, marzo 1869; año 1, nº 7, p. 55, marzo 1869; año 1, nq 8, pp. 62-63, marzo 1869.

Vicente Gesualdo, en su *Historia de la Música Argentina* (Bs. As., Ed. Beta, 1961, 2 volúmenes), nos informa que Nicolás Granada fue poeta, periodista, dramaturgo y soldado. También, dice, fue uno de los primeros críticos musicales argentinos. Añade este historiador que también fue "músico y compositor, siendo sus instrumentos favoritos el piano y la guitarra". Su casa parece haber sido frecuentada por Vianna da Mota, Dalmiro Costa y Julián Aguirre.

Pero, haya recibido Granada una enseñanza técnica instrumental y compositiva o haya sido un buen aficionado, lo cierto es que su *Breve estudio*... resulta efectivo instrumento de información, seguramente, en aquel año de 1869, año de gran actividad musical en la ciudad.

En varias oportunidades, dentro de su relativamente larga existencia, *La Gaceta musical* ofrece series de artículos sobre historia de la mú-

sica. Este semanario había sido fundado y dirigido durante varios años por el crítico Julio Núñez. El primer número es del domingo 3 de mayo de 1874 y el último del que se tiene noticia, del 18 de diciembre de 1887. Con ella alcanzará el periodismo musical de la época extraordinaria jerarquía, así como una continuidad inédita en estas publicaciones.

Los primeros de esta revista sobre la materia que ahora nos ocupa aparecen en 1875, y llevan la firma de Gabriel Diez. Se trata de un pianista y compositor español radicado en Buenos Aires en 1870. Un profesional de la música, por tanto, que se dedicó a la enseñanza en la Escuela de Música de la Provincia (1875) y en el conservatorio fundado por Juan Gutiérrez (1880). Al margen de su actividad docente y de compositor, Diez tomó la pluma en algunas ocasiones.

En el citado año 1875 publica *La Gaceta musical* su serie de artículos bajo el título de *Origen de la música hasta nuestros días*, los cuales llegan al número seis. (año 2, nº 8, p. 58, 27 jun. 1875; nº 9, p. 66, 4 jul. 1875; nº 10, pp. 73-74, 11 jul. 1875; nº 11, pp. 81-82, 18 jul. 1875; nº 13, pp. 97-98, 1º ago. 1875; nº 14, pp. 105-106, 8 ago. 1875).

Gabriel Diez inicia sus trabajos con una definición sobre la música: *"es el arte de combinar los sonidos y el tiempo, de una manera agradable al oído"*. He aquí toda una *definición* del autor. Concepción hedonista del arte, (pertenece a Juan Jacobo Rousseau) y fruto del pensamiento racionalista, para quien las artes son formas inferiores de conocimiento.

Es cierto que Diez puede haberla tomado por muy generalizada y haberla aceptado sin mayor reflexión. Pero también en ese caso, *define* al autor. Ya en 1875 ningún especialista musical con la suficiente dosis de conciencia crítica tiene derecho a permanecer estéticamente en el siglo XVIII.

El segundo conjunto de artículos sobre el tema aparece en el año 1878. En el nº 17 (5ª época, año V, domingo 25 de agosto, pp. 130-131) leemos lo siguiente con el título de *Interesantísima publicación*: "Con el título "Instrucción para el pueblo", empezaremos a publicar en el número siguiente un interesantísimo trabajo sobre la Historia de la Música, que podemos asegurar desde ahora, es la obra más completa de ese género que hasta hoy haya visto la luz pública en esta ciudad".

En efecto, en el número siguiente (nº 18, domingo 1º de setiembre de 1878) se inicia la serie, muy amplia y ambiciosa, según puede apreciarse en el Sumario que la precede. No llevan firma. Están escritos en estilo claro y conciso. Es escasa la adjetivación que, recargada, aún se sigue encontrando a comienzos del siglo siguiente. Naturalmente, muchos de los conocimientos han sido superados por la ciencia moderna. En tal sentido vale la pena leer el fragmento en que atribuye a Egipto el origen de instrumentos que hoy sabemos fueron creación de pueblos dominados durante la época del Imperio Nuevo. Pero tal circunstancia no podría ser de ninguna manera un reparo. Todos los trabajos de tipo his-

tórico, estético, teórico y técnico incluídos en este capítulo y el siguiente denotan su relatividad histórica. Y esa es la razón por la cual importa menos transcribirlos, pues en nada podrían enriquecer, como documentación, a la musicología de hoy.

En cambio, al ubicar estos primeros artículos de *La Gaceta musical* dentro de la literatura musicográfica de la época, resultan de inestimable valor, con el añadido de que su estilo literario refleja vigor intelectual en su autor (o autores). Superior sin duda a los escritos de Diez, esta nueva serie se extiende a lo largo de siete números, desde el nº 18 del 1º de setiembre al nº 14 (pp. 185-186) del 13 de octubre de 1878.

De muy inferior nivel son los que publica la misma revista al año siguiente, en 1879. Otra vez la *Historia de la Música* como título de una serie de escritos, de redacción anónima. Se trata de siete artículos, el primero de ellos del 1º de junio y el último del 7 de septiembre de 1879. El primer párrafo ya es ejemplo de esa literatura chabacana que tantas veces se ha cebado con la música, mucho más que con otras artes. Veamos.

> *Introducción* — Uno de los trabajos que nos parecen más lógicos, atendido el objeto de nuestra tarea filarmónico-literaria, es echar de vez en cuando una ojeada a la historia de la música. Los lectores de la "Gaceta Musical" no han de recibir con desagrado un ligero bosquejo del origen, desarrollo y adelantos del arte bello que revela lo más íntimo, lo más recóndito del corazón y que da también una forma, bien que una forma aérea, a las más intraducibles agitaciones del alma.

Por fin, en 1884, siempre en *La Gaceta musical* encontramos una larga serie de notas de Julio Nombela, tomadas, según se aclara, de su *Manual de Música.* Una recorrida por los dieciséis artículos que dedica al tema con el título de *Noticias histórico-musicales* revela en este autor familiaridad con el asunto, al cual expone con sencillez, sin el menor asomo de esa literatura trascendentalista que caracteriza a la serie comentada anteriormente.

La otra publicación de nivel similar a *La Gaceta musical* es *El Mundo artístico,* que figura como "órgano de la Sociedad del Cuarteto" en sus primeros 57 números. En el número 58 aparece como "órgano de los intereses artísticos". La dirige Federico Guillermo Hartmann, crítico musical y editor alemán, nacido en Bonn hacia 1845. Se establece en Buenos Aires (Gesualdo: *Historia...*, vol II, p. 741) hacia 1870 y en 1872 figura ya como dueño de un almacén de música.

Hartmann, en calidad de director, mantuvo *El Mundo artístico* entre los años 1881 y 1889. Si fue, junto con *La Gaceta...* la manifestación más empinada de periodismo musical de su siglo, y aún superior a otras de la primera década del siglo siguiente, hay una diferencia bastante notable entre ambas. *El Mundo artístico* es más europeizante, mira mucho más hacia la realidad musical de afuera que *La Gaceta...* Hay más colaboradores extranjeros en aquélla.

En los números 82 y 83 del 19 y 26 de noviembre de 1882, *El Mundo artístico* ofrece un trabajo sobre *Origen de la música vocal*, ejemplar como reflejo de la concepción positivista dominante en aquélla época.

Sobre *Los grandes compositores franceses* escribe en la revista *Bibelot* del 15 de agosto de 1904 (año II, nº 31), Alberto Williams. Estaba facultado para hacerlo, sin duda. Por entonces tenía ya cuarenta años, una sólida formación musical y una brillante trayectoria como director de orquesta y pedagogo así como en su fundamental tarea, la composición. Williams había sido pensionado en 1872 por el gobierno nacional para continuar sus estudios en Europa. En el Conservatorio Nacional de París trabajó armonía con Durand; contrapunto y composición con Guiraud. Además había sido alumno particular de César Franck. Conocía por tanto, por vinculación directa, por absoluta vía vivencial, la música francesa. Podía Williams haber escrito un meduloso artículo sobre Berlioz, Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Franck y Massenet.

No pudo hacerlo, sin embargo. Williams ha escrito mucho pero, con excepción de sus trabajos puramente teóricos, donde estaba limitado, por la materia misma, a manejarse dentro de la terminología técnica habitual, el resto muestra un estilo farragoso y oscuro. Este sólo juicio, referido a César Franck, puede valer como ejemplo. En el citado artículo escribe que Franck es el *"iniciador de la nueva generación francesa, a la cual ha puesto al borde de lo desconocido en frente a la región misteriosa de lo inexplorado"*.

PRIMERAS BIOGRAFIAS DE MUSICOS

3. — La biografía se afirma como género literario en el país con Juan María Gutiérrez. Esto explica por tanto que sólo en la década de 1870 empiecen a escribirse las primeras biografías de músicos argentinos. Es cierto. Se trata sólo de breves artículos, donde se ponen de manifiesto ciertos datos salientes de la vida del autor y nómina de obras. No hay trabajos monográficos de alguna extensión y habrá que esperar muchas décadas para encontrar libros donde se estudie la vida y obra de un compositor nacional.

Señalemos de paso, que el surgimiento de monografías importantes sobre obra y vida de compositores europeos, es relativamente reciente. Los primeros trabajos conocidos son de fines del 1700 y de la centuria siguiente, siglo este último, el XIX, en el que marcará su método, de manera indeleble en el campo de la crítica biográfica, Carlos Agustín Sainte-Beuve.

En Buenos Aires empezamos por encontrar biografías de músicos europeos. *El Mundo artístico* del mes de enero 1882 (nº 36) ofrece una biografía de Franz Liszt, ejemplo de literatura romántica típica en esos

años. De todos modos, ya desde su primer número esta publicación inicia su serie de artículos biográficos. En efecto, el 1º de mayo de 1881 (nº 1) se publican noticias biográficas de Pietro Melani, violinista italiano que había nacido en Salerno, en 1854. Fue profesor de violín en el conservatorio de Nápoles y llega a Buenos Aires justamente en 1881, razón por la cual lo saluda y presenta *El Mundo artístico*. Permaneció en el país hasta su muerte, en 1900. Formó parte del conjunto de la Sociedad del Cuarteto, dirigido por él, y actuó asimismo de manera intensa como director de orquesta.

En entregas posteriores del mismo año inaugural de 1881, *El Mundo artístico* publicó biografías sobre Saint-Saëns acompañadas por comentarios de sus obras. Bajo el título genérico de *El artista y su obra* desfilaron Bizet, Chopin, Verdi, Liszt y tantos otros.

Alberto Williams nos provee de la primera serie de biografías de músicos argentinos. Con el título de *Estética Musical y conciertos sinfónicos* presenta a los primeros compositores de Buenos Aires, algunos de los cuales reuniría más de cuarenta años después en la *Antología de compositores argentinos* de la Academia Nacional de Bellas Artes, como *Los precursores.*[1]

En *La Biblioteca,* publicación de la Biblioteca Nacional en los años gloriosos de Paul Groussac, escribe Williams sobre Salustiano Zavalía, Juan Pedro Esnaola, Juan Baustista Alberdi, Amancio Alcorta, etc.

Pionero en tantos campos, también lo es Williams en sus modestas biografías de músicos de *La Biblioteca.*

De una mayor precisión en cuanto al dato biográfico, pero aún carente de una remota intención por ofrecer un estudio analítico de la obra de los autores, resultan las biografías que José André publica en *Música,* revista por él fundada y que dirige durante la breve vida de esta publicación. La misma aparece durante todo el año 1906 y del 1º de enero al 1º de junio de 1907. Su redactor, al lado de André, es Mariano Barrenechea. Colaboran asimismo otros músicos, periodistas, poetas, escritores argentinos y extranjeros.

En el número 13 de la revista *Música* expresa André su deseo, ya demorado en varios números, de iniciar la publicación de biografías de músicos argentinos *"que habiendo nacido en nuestro país han querido dedicar a su patria su actividad artística"*. Recalca que únicamente ellos, y no los argentinos radicados en Europa, figurarán como precursores en la historia futura del arte argentino, *"si alguna vez lo hay"*. (*Música,* Buenos Aires, nº 13, pp. 194-195, jul. de 1906).

---

[1] **ALBERTO WILLIAMS, *Antología de compositores argentinos,* Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941, cuaderno I, Los precursores.**

André por entonces cuenta veinticinco años. Puede perdonársele ese criterio selectivo tan sospechoso. Se advierte la agresividad de quien tal vez sienta demorar sus triunfos; el resentimiento contra quienes, radicados en Europa, tienen el mismo derecho de figurar en una historia del arte argentino. Tres años después, en 1909, José André obtiene en el Conservatorio de Música de Buenos Aires el gran premio Europa. En la tradicional Schola Cantorum asiste a las clases de d'Indy, Gastoué, Saint Regnier y Albert Roussel. Sin duda, el contacto europeo le habrían de dar la apertura y generosidad que parecen debilitadas en 1906.

Las biografías de André son las siguientes:

Arturo Berutti, nº 14, p. 213, jul. 1906.
Constantino Gaito, nº 17, p. 273, sept. 1906.
Eduardo García Mansilla, nº 18, p. 273, sept. 1906.
Héctor Panizza, nos. 19 y 20, pp. 292, oct. 1906.
Antonio Restano, nºs. 21 y 22, p. 325, nov. 1906.
Alberto Williams, nºs. 23 y 24, p. 357, dic. 1906.
Justino Clerice, 1907.

Falta agregar la primera biografía, la del nº 13 (pp. 194-195) con que inicia André la serie. Está dedicada a su maestro Julián Aguirre. Valga esta biografía como ejemplo.

> *Julián Aguirre* — El distinguido maestro con el que iniciamos nuestra galería de compositores argentinos nació en Buenos Aires en 1869. Cursó sus estudios en el Conservatorio Real de Madrid obteniendo los primeros premios de piano en 1886 y de armonía y contrapunto en 1877, bajo la dirección de Karl Bleck. Es miembro fundador de la Comisión de Bellas Artes, Profesor y secretario, desde su fundación, del Conservatorio de Buenos Aires, a su lado se han formado una pléyade de jóvenes pianistas, como ser las señoritas Consuelo Besalú, Enriqueta Mills, Beatriz Nicholson, Dalmira Pizarro, Josefina Roca, señores Ernesto Drangosch, Faustino Alsina Castellanos y muchos otros ventajosamente conocidos en nuestro mundo musical.
> Además de los Aires Nacionales ha producido gran número de obras para piano entre las que sobresale la característica Danse de Belkiss y las deliciosas Intimas, una serie de romanzas para canto, una sonata para piano y violín, una balada y un Nocturno, para violín, ejecutados recientemente con mucho éxito. Entre sus numerosas producciones inéditas, figuran varias obras sinfónicas.

Como puede advertirse, no parece éste el estilo de un joven de veinticinco años. Anodino, con lugares comunes y muy escasa imaginación como escritor. Quedan en pie, y sin duda muy valiosos para la historia de la música argentina, los datos que aporta. El detalle de las obras es mucho menos preciso de lo que se desearía. Vale asimismo por la situación, casi precursora, tras Williams, que asume en la biografía musical.

ESTETICA MUSICAL

4. — Naturalmente, son muy abundantes los escritos sobre el tema. Tantos, que antes que un inventario, ya realizado en el caso de algunas publicaciones como *La Gaceta musical* o el diario *La Nación* [2], preferimos una selección de textos.

En la segunda mitad del siglo pasado, los trabajos sobre estética musical, es decir las distintas consideraciones sobre "lo bello" musical están en manos tanto de profesionales de la música (aunque en menor grado) como de los literatos de la hora aficionados a la música o que, siempre a nivel "dilettantesco", ejercieron la crítica musical.

La lectura de buen número de ellos nos lleva al convencimiento de que las causas de esa aparente anarquía que reina en nuestra musicografía finisecular en torno del problema, es que se encuentran tres concepciones estéticas en pugna. Aun cuando sólo en pocos casos los autores son conscientes de su propia ubicación. A menudo, y ocurre aún actualmente, una medianía intelectual o carencia de interés por actualizarse, llevan a algunos musicógrafos a embarcarse, inconscientemente, en concepciones totalmente perimidas.

Y ocurre algo más en los escritos sobre estética musical que aquí analizamos: a veces en un solo autor, a través del mismo trabajo, están chocándose concepciones opuestas.

Por una parte, se mantiene, muy tardíamente, el espíritu hedonista del Iluminismo. En su famoso ensayo publicado en 1747 con el título de *Les beaux arts reduits à un même principe* (y ese principio es la imitación de la naturaleza), escribe Batteux que así como la poesía es el lenguaje del espíritu, la música es el lenguaje del corazón. El corazón es el reino de la música, la cual debe ser bella y agradable. La definición roussoniana de la música es suficientemente explícita. La poética de la simplicidad galante, del fácil sentimentalismo, el gusto por la melodía armonizada sin demasiadas complicaciones, marca la concepción iluminista, hedónica, de la música .

Por otra parte, la estética romántica sigue en auge. Si en buena parte del pensamiento iluminista la música tiene una función recreativa y utilitaria; si la música instrumental fue para Kant como un juego de sensaciones agradables o como un abstracto arabesco (Rousseau) que no dice nada a nuestra razón, que no tiene un contenido intelectual, moral, educativo; que no tiene poder sino sobre nuestros sentidos y que es un arte asemántica, en el Romanticismo las cosas cambian fundamentalmente. La música es, sí, un arte asemántica (desde el punto de vista con-

---

[2] *Artes y Letras en "La Nación" de Buenos Aires, 1870-1899*, BADAL, Fondo Nacional de las Artes, Compilaciones especiales, Nos. 32/35; y POLA SUAREZ URTUBEY, *La música en revistas argentinas*, BADAL, Ibíd., compilación Nº 38, 1970.

ceptual, pues tiene otro tipo de semanticidad), pero dicha caracerística la coloca infinitamente mucho más alto como lenguaje comunicante. La música para el romántico no tiene necesidad de expresar lo que el lenguaje común. Ella recoge la Realidad (así, con mayúscula), la esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. Es un lenguaje privilegiado porque representa el más directo contacto con la Divinidad, "dispone de una materia prima que ya está de por sí colmada de espíritu celeste", según dirá, primero entre otros, Wackenroder. La música es el lenguaje originario de los sentimientos. La capacidad y potencia expresiva de la música no es sólo un fruto del desarrollo histórico, sino un hecho originario que la civilización sólo ha perfeccionado. Existe una afinidad secreta, electiva, entre el sonido y el sentimiento.

El positivismo da un rudo golpe a esta estética. Y otra vez, un nuevo cambio. Aparece Herbart (*Introducción a la filosofía*) para afirmar que el arte es *forma* y no más *expresión*, y algo de ese formalismo recoge Hanslick (*De lo bello en la música*) para demostrar que la música es pura forma y que, en cuanto a belleza, no tiene finalidad alguna. Kant lo apoya desde su distancia. El contenido de la música no son los sentimientos, como querían los románticos. Son sólo *ideas musicales*, es algo de naturaleza específicamente musical, lo cual no debe entenderse (como el positivismo extremo) como belleza puramente acústica o como simetría proporcional. Así supera Hanslick, al afirmar la espiritualidad del fenómeno, la estética formalística de Herbart, para quien la forma musical consistía únicamente en relaciones acústicas verificables matemáticamente.

Para Hanslick las formas que los sonidos producen no son vacíos, sino llenos; no son simples contornos de un vacío, sino espíritu que se plasma interiormente. El contenido espiritual viene por tanto postulado como exigencia. Así logra llegar a explicar un concepto de la belleza autónoma puramente musical, aunque no negada de espiritualidad.

Pues bien, veamos cómo en los escritos seleccionados para representar la musicografía estética en la Argentina de fines del siglo pasado, aquéllas concepciones se enfrentan.

En 1872 Miguel Cané, el autor de *Juvenilia*, el hijo de aquel superromántico reivindicador de Bellini, publica un artículo titulado *Música*, que posteriormente recoge en sus *Ensayos*, junto con algunas críticas musicales y otros escritos de índole diversa.

Extraemos sólo algunos fragmentos:

.....

El arte, pues, no puede ser uniforme en el mundo moderno y es una de las causas porque va perdiéndose; nos queda la música y sobre todo la música dramática, la que traduce las pasiones humanas.
Es a la única manifestación que el criterio del positivismo moderno permite ser bella por sí misma; lo utilitario penetra en todas partes como el

éter de los antiguos (...) A la música sola le es dado brillar libre del ergotismo académico y de la enseñanza escolástica; ella sólo puede entrar en el alma y depositar allí el sentimiento de la belleza sin que turbe su límpida impresión la grosera materia.
Se ha levantado últimamente un hombre en Europa que ha querido reivindicar todos los derechos de la música; ella no necesita, para hablar al espíritu, de las palabras que usan los hombres; su misiön es más elevada y su perfeccionamiento consiste en su completa independencia; el día que tal género de combinación armónica comunique al espíritu tal emoción, o que una melodía de cierto carácter signifique algo determinado, la música estará próxima a su perfección; Wagner ha sido burlado por los áticos parisienses.
El Creador ha roto el molde en que forjó el genio de Miguel Angel, Fidias, Rafael y Zeuxis; ojalá que Meyerbeer, Gounod, Donizetti y Bellini, sean los precursores de otra raza de gigantes.
Nada nos queda ya; hasta en las simpatías y los íntimos y misteriosos amores entra el cálculo, ¡oh, viva eterna y bella la música, que simboliza todas las aspiraciones ideales de los que adoran la belleza divina! - 1872.

(Cané, *Ensayos*, Bs. As., Sopena, 1940, pp. 21-22).

Concepto romántico, entonces, en Cané, aunque afiliado al idealismo de Hegel, en cuyo sistema de las artes la música ocupa el penúltimo puesto de la perfección. Es más próxima, más apta para manifestar el Espíritu humano que la arquitectura, la escultura y la pintura. Y lo es por la naturaleza del material con el cual elabora. Por el sonido, que es éter, que tan pronto *es*, desaparece; porque se autoaniquila; porque es de naturaleza similar a la del espíritu. En cambio no es para Hegel la más perfecta porque no expresa conceptos; sólo movimiento del alma, movimiento de las pasiones. La poesía se manifiesta a través del sonido, pero tiene una perfección insuperable por su conceptualidad. Tal Hegel. No otra cosa encontramos en Miguel Cané (h.).

Calixto Oyuela nos deja en 1883 su concepción estética de la música. Este poeta y ensayista, tuvo mucho que ver con el desarrollo de nuestro arte en Buenos Aires. Era pianista y ejercía la crítica musical. Había estudiado piano con Pelegrin Baltazar. Asimismo, se lo conoce como flautista aficionado. Desde 1886, crítico musical de *La Prensa*.

Pues bien, en *El Mundo artístico* del 20 de mayo de 1883 (nº 108, pp. 20-21) publica un ensayo de estética musical con el título de *La Música - Ligeras consideraciones*.

Dícese comúnmente —escribe Oyuela— que es la música el idioma universal. Y esto, como la generalidad de los dichos vulgares, tiene, si bien se examina, algo de falso y algo de verdadero. En efecto, la música es la más universal y comprensible de las artes bellas, por cuanto se encamina directa y exclusivamente a conmover los afectos, y lo realiza más poderosamente que ninguna de sus hermanas; pero no por ello se ha de deducir que todo el mundo es capaz de sentirla, ni apto para juzgarla.
Prescindiendo de las diferencias radicales de raza, merced a las cuales disparamos, como del infierno, de la música china, al par que los chinos se quedan fríos al oír la nuestra (cosa que no nos debe traer muy inquie-

tos que digamos), no puede revocarse a duda que, dentro de nuestra raza y nuestro gusto, son tantos y tales los diversos modos de sentir y comprender ese arte sublime, que se hace difícil convencerse de que sea uno solo o de que nosotros formemos parte de una misma familia.

.....

De no expresar nada la música con precisión y fijeza, nacen a un tiempo su sublimidad, su mayor encanto y la variedad infinita con que afecta los corazones sensibles. Así, nada más delicado, nada más atrayente que esa dulce vaguedad que la música derrama en nuestra alma, poniéndose en íntima y secretísima consonancia con los afectos, recuerdos, anhelos y pasiones que en ella palpitan y se confunde. Como no hay ideas en ella, ni puede haberlas, por más que digan los que están empeñados en la nefanda tarea de hacer al arte esclavo de la ciencia o la filosofía, todos sus efluvios convergen al corazón, y le penetran y embriagan con virtud incomparablemente más poderosa y eficaz que las demás artes, sin excluir la poesía. Por eso, la música que no llega a lo íntimo del alma, que carece de la frescura, espontaneidad y sentimiento necesarios para conmoverla y entusiasmarla, así encierre y reúna las más hondas y portentosas combinaciones armónicas, no será más que vano ruido, trabajo matemático, no artístico, destinado a fastidiar al oyente sincero, y a perecer con la última vibración producida por las ondas aéreas. Cada cual, pues, recibe de un mismo trozo de música, impresiones diversas, y a veces contrarias, como son contrarias o diversas su índole, su organización, el estado de ánimo, el sitio en que se encuentra, los pensamientos que le ocupan o los afectos que le conmueven.
De manera que, si la música es un lenguaje que todos entienden (...) fuerza es convenir en que cada uno lo entiende a su modo; lo cual quiere decir que por virtud misteriosa, la música contiene en las siete notas de la escala tantos idiomas diferentes, cuantos individuos pisan sobre la faz de la tierra.

.....

Hay diversas concepciones en choque en este escrito de Oyuela. Es evidente por una parte la faz hedonística. Por otra, y muy marcada, la romántica, mística y metafísica. La música es una "dulce vaguedad" que se pone "en íntima consonancia con los efectos, recuerdos, anhelos y pasiones que en ella palpitan y se confunden". En su jerarquía de las artes, supera la etapa hegeliana. La música es más perfecta que la poesía. Lo dice claramente. Hay además un abierto ataque a los modernos postulados del formalismo positivista. "No hay ideas en ella". Le molesta, sin duda, que haya "ideas musicales", pues le quitarían, a su juicio, espontaneidad y sentimiento. A los que quieren darle autonomía a la música, liberarla de su cargazón folletinesca, Oyuela acusa de querer convertirla en esclava de la ciencia o la filosofía. En realidad es coherente dentro de la concepción en la cual se mueve, aunque no de manera total. Llama la atención, en efecto, que no se abrace sin reservas al pensamiento de que la música es un idioma universal. Es parte de la metafísica romántica. Lo que ocurre es que no en vano en 1883 en que escribe Oyuela Occidente está "descubriendo" a pasos agigantados nuevos mundos culturales que responden a otros sistemas diferentes de los de Occidente, y sin duda tan válidos en sus diversidades como éste.

En la edición del domingo 17 de enero de 1886 (año 13, nº 3) de *La Gaceta musical* aparece un interesante artículo bajo el seudónimo de Ariel. El título de su trabajo, *Poemas sinfónicos — Música descriptiva* promueve, como es de imaginar, proposiciones y actitudes en quien aborda un tema tan abierto a la discusión en la segunda mitad del siglo como es ése.

No cae en la cuenta el autor de que al hablar de *poema sinfónico* y de *música descriptiva* como sinónimos está alterando el natural proceso histórico. La música descriptiva es una *actitud*, una postura estética por parte del autor y tiene una larga antigüedad. Por lo menos ya desde los siglos XVI y XVII se formula la sociedad racionalista e iluminista el problema del arte como imitación de la naturaleza. Naturaleza y razón son imperativos categóricos. Y los músicos desde entonces han hecho intentos de *música descriptiva* para demostrar frente al racionalismo cartesiano que si las artes son formas inferiores de conocimiento, al menos la música no tiene por qué ser la última de todas. En cambio el poema sinfónico es un género de composición musical que surge como tal en el siglo XIX. Recurre, eso sí, a las posibilidades descriptivas (de la naturaleza, de situaciones, de sentimientos) que según la estética romántica posee la música .

Lo que se propone demostrar *Ariel* en su artículo es que falsamente se atribuye a Wagner la paternidad del poema sinfónico. Por ahí andamos bien. Pero en cambio le echa toda la culpa a Saint-Saëns, que viene a resultar así el chivo emisario del debatido problema.

Pero al margen del error, interesa la concepción de este autor frente a las posibilidades de la música. Es evidente que ya está funcionando la idea postromántica, aunque a medias, de que la música es impotente para traducir sentimientos o pasiones. Al menos, que no ha sido la expresión la propiedad inmanente de la música, como diría en el siglo siguiente Stravinsky.

Después de ridiculizar a un poema sinfónico abundante en fragores bélicos, generales, gritos de los heridos, cañones y nuevos gritos, Ariel escribe:

> Desde luego el poema sinfónico es incomprensible sin programa que explique el propósito de su autor. La *Danse Macabre, Phaeton, La Rouet d'Onfale* y hasta el mismísimo *Deluge* sin el programa explicativo, son composiciones bellísimas —no hay que dudarlo— pero que nada describen. Y el oyente mejor intencionado jamás acertará con la idea que se ha propuesto desarrollar Sain-Saens y permanecerá vagando en el limbo de las conjeturas, perdido sin norte ni guía en aquel mar de ideas melódicas.
>
> Es pues indispensable el programa para que un nuevo hilo de Ariadna, venga a orientar al oyente a través de aquel confuso laberinto musical. Es la música, la menos expresiva de las artes, por más que su lenguaje sea aquél que hable más directamente al alma. Esta es una verdad incontestable. La música tiene o puede tener un colorido dado, ya triste, ya alegre, ya tumultuoso o apasionada, ya lánguida, desfalleciente o

fúnebre; pero es indudable que aún en ese mismo colorido entra por mucho el estado de ánimo del oyente. La música puede describir ritmos; por ejemplo, el acompasado galope de un caballo, la marcha de una locomotora, el rápido girar de una rueda (...) pero aún estos mismos *hechos* si no se anuncian antes por medio de un título adecuado, con dificultad serán percibidos.

.....

Y sigue. Pero no interesa más por ahora. La lección de Hanslick comienza a ser aprendida.

De la serie de tres críticas que escribe en *La Nación* Paul Groussac en 1886 sobre *Lohengrin* [3] interesa la segunda, del 29 de setiembre (cols. 1-2). En realidad, es una joya para nuestro tema por cuanto el escrito es en sí mismo un ataque contra los adherentes a la estética romántica y toma posición muy franca a favor de las últimas concepciones formalistas de cuño positivista. Es bien sabido que Groussac representa en nuestro país el crítico más representativo de la escuela crítica francesa de Sainte-Beuve y, en menor medida, de su sucesor Hipólito Taine. Llegado al país en 1866, comienza a brillar alrededor de 1870 en el ambiente intelectual de Buenos Aires. Después de algunas actividades en Tucumán, donde ya aborda la crítica musical, retorna a Buenos Aires. Esa actividad, aún incipiente en la provincia, comienza a afirmarse a partir de 1884 y se hará intensa y gravitante en su paso, en 1886, por el diario *La Nación* que lo cuenta durante todo ese año como crítico de música y teatro. Veamos una parte de su artículo.

LOHENGRIN II

Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta.

Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y sólo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica o protestante del siglo XVI, en los *Hugonotes*, pues el mismo *Coral* de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el *Guillermo Tell*, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de Méjico. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música a ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo

[3] Tenemos en preparación un libro sobre los escritos musicales de Groussac, recogidos de diversos diarios de Buenos Aires.

mayor y el menor. No puede negarse que éste tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola *frase;* pero creo que el tono menor puede asemejarse por sus efectos, al que produce cualquier manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado de dolor es el resultado de una depresión del organismo; ahora bien, el tono menor que no es sino una disminución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de *mi bemol* sería religioso, el de *sol mayor,* guerrero, etc.

.....

La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído; estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizadores sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: ésta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad, que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y ésta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¡Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a *la* lengua misma, a esa transcripción *exacta* de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera es la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida; ¿creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás.

.....

He aquí a Groussac íntegro, el historiador, el polemista, el científico, el artista y el crítico profesional. Groussac empieza por atacar a los críticos que se adhieren a la estética romántica. Eso es arqueología. El ingenio vibrante, la ironía acerada, su juicio es directo, seguro. Su ataque (contra Blaze de Bury, con muchos discípulos en el Plata) es certero, mucho más cruel porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

No hay sin duda necesidad de aclarar su posición. Es el más convecido representante en estas latitudes de la estética musical formalista propuesta por Hanslick. No se manifiesta sin embargo Groussac como un simple repetidor de las últimas novedades europeas. Está convencido, sin duda. Por otra parte, es de inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Ni antes ni después (y durante varias décadas) se ha vuelto a hablar de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Paul Groussac en los últimos años del siglo pasado. Y siempre con ese estilo perfecto suyo, que lleva al lector a las más profundas especulaciones con un lenguaje fluido, elegante, carente de esa solemnidad que atacó como uno de los mayores males de la intelectualidad argentina.

LA HISTORIA DE LA OPERA EN BUENOS AIRES

5. — Cuatro décadas de historiografía musical fragmentaria fructifican en 1905 en la *Historia de la Opera en Buenos Aires - Origen del canto y la música - Las primeras compañías y los primeros cantantes* de Mariano G. Bosch. El libro aparece impreso en Buenos Aires (Imprenta El Comercio), y contiene 256 páginas. El autor había nacido en Buenos Aires el 9 de mayo de 1865. Hacia fin de siglo ya se lo ve militar en el periodismo. Tras la muerte de Enrique Frexas, prestigioso crítico musical del diario *La Nación*, Bosch lo sucede en esas funciones.

El aporte de este escritor a la historia cultural de Buenos Aires se concreta en varios libros: *Teatro antiguo de Buenos Aires, Historia del Teatro en Buenos Aires*, y entre otros, el que ahora nos ocupa.

En nada altera el valor de este trabajo los posibles errores de información que desde 1905 a ahora se han podido encontrar. *"La historia de las ciencias* —escribió Russell— *no es sino la historia de la eliminación progresiva del error y de su reemplazo por otro error, pero cada vez más próximo a la verdad"*. Cada nuevo trabajo puede —y debe— ser un paso más en la búsqueda del conocimiento, pero este nuevo paso no invalida a aquél. Y mucho menos cuando ha sido el primero. Tal es la ubicación de la historia de Bosch.

El autor, que a su muerte dejó un impresionante archivo, con piezas teatrales raras, únicas, revisó viejos papeles en archivos públicos y privados y colecciones de periódicos y confrontó antecedentes y datos para

dar a luz su trabajo. La *Historia* lírica de Bosch se hunde en las primeras manifestaciones del canto teatral (tonadillas españolas, cancioncillas ligeras...) en los últimos años de la Colonia. A partir de entonces, pero especialmente desde la década de 1820, toda la vída lírica porteña cobra forma, verdadera vida, en este primer trabajo de aliento histórico continuado. Todo aquello que nos pudieron dar el anónimo inglés *"Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825"*[4] y todas las evocaciones de Wilde o Calzadilla y tantos otros, no son sino prefiguraciones del trabajo de reconstrucción histórica de Mariano Bosch.

Pese al estilo desordenado, es posible seguir el orden de las temporadas musicales porteñas hasta el año 1854. Es evidente que justamente en momentos en que la actividad de ópera entra en Buenos Aires en su momento de gran esplendor con la creación del viejo Colón y con varias salas en funcionamiento y otras tantas compañías extranjeras, Bosch pierde fuerzas. Y es lógico. Demasiado para una sola persona que debe empezar prácticamente de la nada.

La *Historia* que Bosch propone no es una simple sucesión de hechos. Esa vida lírica de la ciudad aparece condicionada por el medio social y económico. Así por ejemplo, explica las razones por las cuales fue modesta la temporada de 1856.

> La época era muy desfavorable —escribe—; el tiempo excesivamente frío, tan es así que la mayor parte de las mañanas amanecían las aguas congeladas en las vasijas y recipientes, extrayéndose cristales de una pulgada de espesor; a la salida del teatro la temperatura era por cierto muy cruel.
> Se empedabran entonces la mayor parte de las calles; otras se removían con motivo de la colocación de las cañerías del gas, que había de inaugurarse un año después. Las lluvias contínuas no sólo impedían las representaciones en las noches que se producían, sino que también las dificultaban en las sucesivas a causa del fangal que ocasionaban. Para los que vivían lejos del teatro aquello constituía una verdadera dificultad. Una empresa de carruajes de alquiler, la primera que se estableció en el país con ese objeto, fue tal vez hecha en combinación con los empresarios teatrales... (pp. 220-221).
>
> .....

Y en otros momentos:

> Desde entonces y hasta el 14 de julio de 1853 que terminó la guerra, con la desaparición de las tropas de Lagos y Urquiza, la ciudad de Buenos Aires no pensó siquiera en diversiones. Como se sabe quedó separada del resto de la República. Durante 10 meses no hubo, pues, ópera en los teatros porteños. (p. 145).

En cuanto a las noticias específicas de su trabajo, corrige errores a la par que informa. Veamos.

---

[4] Este libro fue traducido al castellano con el título de *Un inglés. Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, con prólogo de Alejo B. González Garaño, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942.

Hasta el 23 de octubre [1852] —11ª función de la temporada— no hubo estrenos; sólo en este día subió a escena por primera vez *Giulietta e Romeo*, cuyo verdadero título es *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, con el siguiente reparto (...) Se sabe también que Buenos Aires había conocido la ópera de Zingarelli en 1826, pero de ella apenas un recuerdo vago tenían los viejos; el papel de Romeo, Bellini no lo escribió para un *sopranista* sino para voz de mujer (...) (p.143).

En efecto, *I capuletti e i Montecchi* de Bellini corrió durante décadas con el nombre de *Giuletta e Romeo*, a través de un *pastiche* que había reemplazado un acto de Bellini por otro de Vaccai, el nombre de cuya ópera pasa a reemplazar al de Bellini. Con posterioridad al libro de Bosch no se ha seguido trabajando en esa dirección. Otra vez, esfuerzos fragmentarios. Queda así el suyo como esfuerzo solitario. Todos más tarde lo han corregido. Nadie que haya escrito sobre el tema ha dejado de abrevar en él.

LAS MONOGRAFIAS

6. — La descripción especial de un tema de musica de cierta extensión, vale decir el libro o folleto monográfico, y al margen de los métodos y teorías que serán tratados en el número próximo, empiezan a aparecer tímida y esporádicamente en las últimas décadas del siglo.

En 1891 ve la luz una monografía sobre *Nicolás Paganini*. Su autor es José R. Pini (Buenos Aires, Imprenta El Sud). En 1904 encontramos otra sumamente interesante. Su autor es Félix Ortiz y San Pelayo, a quien volveremos a encontrar en el capítulo próximo en relación con sus *Apuntes de la teoría del solfeo*. En los largos años en que este eminente español reside en Buenos Aires, es decir desde 1879 hasta su muerte en 1940, su formación musical como compositor, pedagogo y director de orquesta contribuye a enriquecer el medio, al cual aporta, todavía más, sus trabajos musicográficos.

Del año 1904 es su libro titulado *Pio* X *y la música sagrada* (Buenos Aires, Imp. de A. Monkes). Incluye 126 páginas, dedicadas todas ellas a comentar sobre la restauración de la música sagrada propuesta por Pio X en su famosa encíclica *Motu Proprio*. Según aclara el autor en el prólogo, los ocho primeros capítulos de su libro *"han sido escritos recientemente y publicados ya en el excelente periódico "La Voz de la Iglesia" y los restantes aparecieron en el mismo diario en el año 1897"*.

Vale la pena detenernos en el capítulo que habla de *La Iglesia, fomentadora de las artes*. Veamos.

.....

"La Iglesia —es el texto del *Motu Proprio* que se propone comentar— ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio

ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica, por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.
Sin embargo, como la música moderna es primordialmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno, que se admitan en la Iglesia, no contengan cosa ninguna profana, ni favorezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas".
¡Cuánta previsión encierran estos párrafos del *Motu Proprio* y cuánta verdad!

.....

La música moderna, es con efecto, principalmente profana, y por varias razones —habla en adelante el autor. Primeramente porque sus principales adelantos en el siglo XIX se los debe al teatro, pues ha sido la música dramática la que más se ha cultivado, siendo también la que con más facilidad produce dinero y fama; cosas muy codiciadas en todo tiempo, y más en la época moderna.
Además, porque corrompido el gusto musical por obras profanas puestas al exclusivo servicio del más repugnante sensualismo, ha dominado la profanidad artística en forma que ha conseguido ultrapasar los sagrados umbrales del tempo de Dios, llevada por espíritus de mediana o ninguna cultura musical y aún por cultísimos sacerdotes, que, desconocedores del teatro, por haber tenido la virtud de no pisarlo jamás, se han encariñado de melodías que abstractamente son insinuantes, agradables, bellas, pero que los fieles frecuentadores de los teatros saben mejor que el mismo ingenuo compositor (...)
Examinemos todas las obras que, por llevar el texto litúrgico se llaman religiosas, y pronto el desencanto correrá el velo de los más encariñados con ellas. Se me dirá que Beehoven, Weber, Mozart, antes; y después, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, etc., etc. han escrito preciosas obras músico-religiosas (...)
[Pero] la mayor parte de las obras musicales de los inmortales maestros citados que aparecen con texto religioso, no fueron escritas así por ellos; sino que, algún enamorado de sus bellas creaciones musicales se tomó el trabajo de aplicarles la letra (...)
Tienen también, algunas escritas por ellos, especialmente Misas; pero tampoco seré yo quien las proponga como modelos a imitarse.
(pp. 25-32)

.....

He aquí lo que se llama ser más papista que el Papa. Ortiz y San Pelayo somete a la vara más estricta a todas las grandes obras religiosas de la producción occidental. No las propone como modelos por imitarse. Aún más, si tuviera poderes, las prohibiría. Desvirtuando el texto del *Motu proprio* se afirma en su catonismo inquisitorial.

Por cierto que Ortiz y San Pelayo no es un caso aislado. Queriéndolo o no es un *ceciliano* manifiesto. Un representante cabal de los Cecilianos de Ratisbona para quienes "es imposible salvar para la Iglesia a Mozart, Haydn y Beethoven". Liszt, Bruckner y Reger supieron también algo de eso en carne propia ...

En 1908 nos encontramos con dos monografías. Una sobre *La Danza* de V. Darago. Su título completo es *La Danza y la Urbanidad, Historia de la danza, Teoría de los bailes usuales antiguos y modernos* (Buenos Aires, Est. Tipo-Litográfica A. Prina, 1908). En sus 234 páginas contiene en gran parte lecciones progresivas para el aprendizaje de la danza clásica.

La otra monografía de ese mismo año es la de Juan Alvarez sobre *Orígenes de la música argentina.* Esta publicación que consta de 113 páginas ilustradas, no lleva lugar de edición pero se abre con una dedicatoria al señor don Cornelio Casablanca, datada en Rosario, 25 de mayo de 1908. Incluye asimismo este folleto un apéndice musical de treinta páginas donde se estampan las siguientes obras: "Himno entrerriano", "El crudo tucumano", "Jaraví", "Canción araucana", "Canción patriótica" (E. de Luca), "Minuet Federal" y "El caramba". Al año siguiente, enero de 1909, el trabajo fue reeditado, sin el apéndice, por la *Revista de Derecho, Historia y Letras,* año XI, tomo XXXII, pp. 26 al 67.

En apariencia resulta difícil explicar la preocupación de este historiador, estadígrafo y jurista que nació en Gualeguaychú en 1878, por los problemas musicales. Sin embargo, tras no muy larga búsqueda, encontramos la razón. El *Ensayo sobre la historia de Santa Fe* (Buenos Aires, 1910) interesa por ser una verdadera historia de la conquista. Para lograr el material incluido en esa obra, el doctor Alvarez realizó algunos viajes por aquellos lugares donde el influjo de la colonización fue decisivo y llegó a recoger, según se dijo, "datos curiosos". En el inventario de estos "datos curiosos" se encontrarían tal vez nuevos ejemplares para su colección de quenas y otros instrumentos musicales, pero sobre todo informaciones y experiencias que determinaron en 1908 (dos años antes de aparecer la historia santafesina) la publicación de los *Orígenes de la música argentina,* considerado como un capítulo sobrante de las recopilaciones para aquella obra.

Hay una idea de fondo en *Orígenes* ... Alvarez estaba empeñado en buscar causas generales que influyeron necesariamente en el desarrollo histórico del país. Se propuso así buscarle una explicación al pasado mediante un análisis metódico, de nivel científico.

El momento era propicio. Hacia fines del siglo pasado el país comienza a vivir la segunda gran etapa de colonización sobre suelo argentino, ahora bajo la forma de inmigración. En efecto, a partir de 1870 cobra fuerte impulso el proceso inmigratorio, pero alcanzará su mayor saldo en el período 1904-1913, o sea en la época en que Alvarez empieza a publicar sus primeros trabajos.

Llega entonces Alvarez a afirmar lo siguiente: "Casi todo lo que hoy tenemos procede de Europa; y aún cuando proclamamos con acento de convicción que los inmigrantes se nos adaptan, es evidente que desde hace medio siglo la República viene cambiando sin cesar sus viejos hábitos para ofrecer aquí a los extranjeros cuanto tuvieron en su patria de

origen". Así se oponía, en consideraciones personales de Carlos Vega, al vivaz y próspero movimiento tradicionalista que estaba por entonces procurando recuperar las tradiciones locales avasalladas por la inmigración en masa.

La obra se divide en cuatro partes: I) Consideraciones generales; II) Influencia de la música de los conquistados; III) Influencia de la música de los conquistadores; IV) Influencia de la música de los esclavos africanos. Lo ilustran cuarenta y un ejemplos musicales, una viñeta y nueve fotografías, obtenidas en la colección del Museo de La Plata. En lo que se refiere a ejemplos musicales, resultan interesantes, aunque no de validez científico-musical, los cinco que figuran en las páginas 40-41, por cuanto se trata de pautaciones realizadas por el propio Alvarez de grabaciones realizadas por el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche de cantos de indios tobas, chorotis y chiriguanos del Gran Chaco.

No interesa por ahora entrar al análisis del contenido. No son materiales de primera mano ni interpretaciones fecundas para la etnomusicología o la folkmusicología. Por el contrario, contienen muchos errores de interpretación motivados por su carencia de información sobre el tema, al menos a nivel científico.

Vale en cambio por su carácter monográfico. Por el esfuerzo de su autor para aislar un tema como el de la música aborígen y folklórica argentina buscando orígenes y exégesis.

DRA. POLA SUÁREZ URTUBEY