

**REVISTA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**

**REVISTA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Año XVI - N° 16 - 2000



**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Dr. Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decana: Lic. Marta Lambertini

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Directora: Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

I.S.S.N.: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFD Buenos Aires
Tel (54-11) 4338-0740 - E.mail: iim@uca.edu.ar

SUMARIO

- 9 *A manera de prólogo, noticias de la Revista*
- 13 *Carmen García Muñoz: In Memoriam*
AZUCENA FRABOSCHI MILLÁN
- 17 *Cantos de La Rioja remanentes de culturas prehispánicas. Una nueva tesis a discutir*
ISABEL ARETZ
- 47 *Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en el Internet. La Piratería.*
MIGUEL ÁNGEL EMERY
- 63 *Washington Castro, Catálogo y notas*
ANA MARÍA MÓNDOLO
- 91 *La Orquesta del Profesorado Orquestal de Buenos Aires*
CECILIA CUERDA
- 113 *Connotaciones cosmovisionales del Gamelan de Indonesia en Buenos Aires*
ANA MARÍA LOCATELLI DE PÉRGAMO
- 131 *A modo de epílogo, noticias del Instituto*

A MANERA DE PRÓLOGO

NOTICIAS SOBRE LA REVISTA

Con esta revista continuamos, luego de un año de ausencia, una publicación iniciada hace ya veintitrés años, y que al fallecer la Dra. Carmen García Muñoz, en agosto de 1998, había alcanzado ya su número quince.

Quisimos que en esta publicación se rindiera el debido homenaje a quien durante más de dieciséis años dirigió este Instituto. Nos pareció que la persona más indicada para hacerlo era su gran amiga la Lic. Azucena Fraboschi Millán. Su aceptación y su "*In Memoriam*" corroboran nuestra elección.

Respecto a los artículos de fondo, digamos que los dos primeros son proyección de las actividades llevadas a cabo por nuestro Instituto durante este año 2000: las *Lecturas Musicológicas* y la Jornada sobre "*Música, Músicos y Derechos Intelectuales*". Sus autores, la Dra. Isabel Aretz y el Dr. Miguel Angel Emery, personalidades de prestigio y relevancia internacional honran con sus colaboraciones la edición de este número de la Revista.

La Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera enfoca esta nueva investigación sobre su Tesis Doctoral de 1967, con un *élan* vital que produce asombro y gran admiración. Su atrevimiento al proponer hipótesis habla de su juvenil y permanente actividad intelectual, de sus ganas de repensar las cosas y de su innata capacidad para asombrarse... y asombrarnos.

La ponencia del Dr. Miguel Angel Emery nos sumergirá en un mundo casi desconocido pero de conocimiento obligado. Su familiaridad y consubstanciación con las leyes, convenciones y sanciones que normalizan los derechos intelectuales, resultan no obstante su lenguaje técnico-específico, de una gran claridad. Todo está dicho con las justas palabras que solo poseen quienes dominan su materia.

Los restantes artículos pertenecen a miembros de nuestro Instituto.

La Lic. Ana María Mórdolo, colaboradora desde hace años con esta Revista, en la cual publicó ya varios catálogos, nos brinda ahora el de Washington Castro, con unas vivenciadas notas introductorias que ayudan a “contextualizar” al autor y a sus obras;

La Lic. Cecilia Cuerda presenta aquí la primera parte de su Tesina (1994), realizada para el Seminario de Musicología Histórica a cargo en ese entonces de la Dra. Carmen García Muñoz. Este trabajo reseña en forma pormenorizada las actividades realizadas por la Asociación del Profesorado Orquestal –A.P.O.– durante su larga y fecunda existencia.

En lo que respecta a nuestro artículo sobre “Connotaciones...” es oportuno señalar que introduce una temática hasta ahora ignorada en esta Revista: la música del lejano oriente. Lo hace a través de una de las agrupaciones instrumentales que, desde 1889, en su presentación en la Feria Internacional de París, fascinaron y siguieron fascinando a los músicos occidentales: el gamelan de Indonesia.

Un *Quien es...*, que permita saber quienes escriben los artículos, cerrará los mismos.

Los lectores interesados en obtener más información acerca del I.I.M.C.V. podrán leer –en la p. 131– “*A Modo de Epílogo...*”

A. M. L. P.
Directora

*“La musicología es una ciencia
y la ciencia no se aprende: se contagia”¹*

LAURO AYESTARÁN

1. En carta a Carlos Vega (11/04/64).

AZUCENA ADELINA FRABOSCHI*

CARMEN GARCÍA MUÑOZ (+ 1998) - IN MEMORIA

El 12 de agosto de 1998 nos dejaba quien fuera Profesora Titular Ordinaria en las cátedras de Musicología e Historia de la Música Argentina (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA), Directora del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega” y representante argentina en la Bibliografía Musicológica Latinoamericana (BML), designada por la Asociación Argentina de Musicología, la Dra. Carmen García Muñoz.

Eminente musicóloga argentina, orientó sus investigaciones —que contaron con el apoyo de instituciones como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Subsecretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación y la Fundación Guggenheim— hacia la música colonial argentina e hispanoamericana. Se internó en los archivos de Lima, Sucre y Cuzco que fueron testigos, un día, otro y otro y siempre más, de la paciente, esforzada y tesonera labor de Carmen en busca de manuscritos que luego habría de identificar, catalogar y transcribir. Parte de ese trabajo fue material para su tesis de Doctorado: “Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano”, que en su defensa pública ante un calificado jurado —del que formó parte, entre otros, el maestro Roberto Caamaño— obtuvo la calificación “Sobresaliente. Summa cum laude”.

De sus investigaciones también se beneficiaron diversas agrupaciones (Conjunto Pro Música de Rosario; Coral Roger Wagner de Estados Unidos de Norteamérica; Cantoría del Buen Ayre; Grupo Musica Ficta; Conjunto Ars Musicalis, entre otras) que contaron con sus transcripciones de obras coloniales para audiciones en Buenos Aires, Rosario, México, Chile, Brasil, Italia, España, Inglaterra, Suiza y Francia.

La entrega de Carmen a su trabajo era apasionada e infatigable, como lo demuestran las numerosas publicaciones sobre la música argentina y sus músicos

(Carlos Vega, Julián Aguirre, Floro Ugarte, Roberto Caamaño, Luis Gianneo, Pedro Valenti Costa y Juan José Castro –por quien sentía particular admiración y afecto)–, ya sea artículos en revistas (*Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Ritmo, Ars, Polifonía, Ficta, Cuadernos de Música Colonial Americana, Revista Musical Chilena*), ya índices de compositores y catálogos de obras (*Historia General del Arte en la Argentina*, publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes), o bien material que acompaña a cassettes y discos compactos (*Música en las plazas del virreinato*, por el Conjunto Musica Ficta, Buenos Aires, 1988; *Il secolo d'oro del Nuovo Mondo*, del Ensemble Elyma, Italia, 1991, entre otros).

También contaron con su presencia Jornadas y Congresos nacionales e internacionales especializados, y la muerte la sorprendió mientras trabajaba con un equipo de investigadores en la sección argentina del *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, que editaría la Sociedad de Autores de España.

En 1997 había tomado parte del Cuarto Encuentro del ciclo “El patrimonio musical de la Iglesia” (Conferencia Episcopal Argentina), con un trabajo sobre la “Aproximación a una historia de la música religiosa en la Argentina”. En esta ocasión, y en la Celebración Eucarística que clausuró dicho encuentro, se reestrenó en la histórica Parroquia de San Ignacio la *Misa a 3 voces* de Juan Pedro Esnaola, transcrita por Carmen García Muñoz, quien también aportó el correspondiente comentario para el programa.

Precisamente el día de su cumpleaños, el 3 de marzo de 1998, hizo entrega de un trabajo de investigación sobre Esnaola -realizado con la colaboración de Guillermo Stamponi- para cuya realización había obtenido un subsidio de la Universidad. Y precisamente ese día, en una cena amical que compartimos con el Rector Emérito de la Universidad, Mons. Guillermo Blanco, y un pequeño grupo de colegas y amigos que deseábamos agasajarla, se ganó por ese trabajo el gracioso y muy festejado título de “bisnieta de Esnaola” conque la saludó Mons. Blanco.

Aunque la conocía de mucho tiempo atrás, tuve la dicha de ser su amiga a partir de nuestra participación en la Comisión que con motivo del 5º Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América se creara en la UCA. Compartimos luego nuestras primeras aventuras (y desventuras) computacionales: cursos,

máquinas que se descomponían, búsqueda de manuales... y risas y alegría, siempre. Carmen se vinculó en seguida al Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nóvoa”, de la Facultad de Filosofía y Letras, en el que yo trabajaba, y colaboró con tres de nuestras publicaciones (*El Espíritu de Grecia: los modelos de perfección; Isócrates: la formación ética del hombre político; La piedra angular*), juntamente con quien hoy es secretaria de dicha institución: Clara Stramiello de Bocchio. Pero Carmen fue, además, amiga del Instituto: con la generosa entrega de su tiempo, su apoyo a nuestras Jornadas, su ayuda en orientaciones bibliográficas, sugerencias..., y lo que ella llamaba “apoyo logístico”: siempre un paquetito para el escritorio de cada uno, para las celebraciones, para la vida cotidiana... Carmen participaba de nuestras reuniones festivas, pero también nos alentaba en nuestro trabajo con el ejemplo de su ineludible seriedad y constancia.

Enfermó por muy breves días, con humilde silencio, porque así había vivido siempre. Pero todos los días de su enfermedad, y a pesar de que casi no podíamos verla por las lógicas restricciones médicas, estábamos allí sus amigos y colegas. Algunas personas que compartían nuestra espera ante las puertas de la terapia intensiva me comentaron que estaban asombrados ante la actitud fiel de tantos amigos (y no parientes), los mismos un día tras otro, y añadieron que se habían sentido reconfortados por ello. Ése fue, creo yo, un último y generoso regalo de Carmen, para ellos y para nosotros. Yo sigo recibiendo de ella, aún ahora, el regalo de estas líneas.

* Profesora y Licenciada en Filosofía (UCA). Actualmente Profesora Titular Ordinario de Historia General de la Educación I, e Investigadora en el Instituto para la Integración del Saber (UCA). Ha publicado, entre otros títulos: de San Alberto Magno, *Oraciones sobre el Libro de las Sentencias de Pedro Lombardo*, trad. y notas (México: Tradición, 1980); *Crónica de la Universidad de París y de una huelga y sus motivos (1200-1231)* (Buenos Aires: Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nóvoa”, 1991).

ISABEL ARETZ*

**CANTOS DE LA RIOJA REMANENTES DE CULTURAS
PREHISPÁNICAS.
UNA NUEVA TESIS A DISCUTIR.**

INTRODUCCION

Es por invitación de mi querida amiga, la profesora licenciada Ana María Locatelli de Pérgamo, que he vuelto a desandar caminos transitados hace más de medio siglo, cuando completé investigaciones etnomusicológicas en éste, mi país, recorriendo sobre todo las provincias del Noroeste Argentino. Me llevaba entonces la misión encomendada por la Universidad Nacional de Tucumán, de recopilar la música correspondiente a la poesía anotada por el insigne maestro Juan Alfonso Carrizo. La idea había partido de él mismo y de dos ilustres tucumanos, el Dr. Ernesto Padilla, ex gobernador de la provincia de Tucumán, y el Dr. Alberto Rougés, rector de la Universidad.

Cumplida la misión en Tucumán y publicado el libro, decidimos continuar los trabajos en La Rioja. Yo había realizado un breve viaje en 1941 y continué investigaciones intensivas durante los años 1946, 1948 y 1952.

Al tener que ausentarme de Argentina a fines del '52, dediqué posteriormente en Venezuela todo el tiempo posible a continuar con la transcripción y estudio de la música recopilada en La Rioja. Finalmente plasmé ese estudio en un libro que constituiría mi tesis doctoral, defendida en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.¹ Mi tesis mereció ser publicada en Venezuela,

1. La Tesis fue defendida frente a un jurado integrado por el Dr. Guillermo Furlong S.J., el Dr. Juan Francisco Giacobbe y el Prof. Bruno C. Jacovella. Fue la primera Tesis en Musicología que se otorgó en la U.C.A. (y creemos que asimismo en nuestro país). Obtuvo la calificación de Summa cum laude.. N.D. Nota de la Dirección.

en 1978, con los auspicios de la OEA, el Consejo Nacional de la Cultura de ese país y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, que me cabía la honra de dirigir. El libro había merecido el premio Fondo Nacional de las Artes en 1967.

Mi tesis incluyó la transcripción musical de casi toda la música recopilada en grabaciones y apuntes –635 piezas– con un estudio de las necesarias *Noticias Históricas*. Una primera parte, referida a la Investigación Folklórica, se centró en la música y las costumbres, los instrumentos musicales, los textos cantados y las danzas. La segunda parte contiene la *Música Recopilada*, clasificada en *Especies líricas* –se incluyen canciones profanas de ejecución colectiva, canciones profanas de ejecución individual, canciones religiosas populares, cantos y rondas infantiles y marchas– y se completa con un estudio de *Especies coreográficas*, que incluye danzas criollas vivaces en uso, danzas criollas vivaces en desuso, danzas graves vivas, danzas de parejas sueltas en conjunto y danzas de parejas tomadas.

Al final, en el *Post Scriptum*, me referí a la posible planificación de una resiembra del folklore. Y no dije sólo de la música, porque ya desde 1947 Ramón Rivera y yo habíamos iniciado el estudio de *la música en la cultura*, dejando de circunscribirnos exclusivamente a la música. Y en razón de que lo tradicional en los pueblos no es sólo pasatiempo o diversión como toda música popular ciudadana, sino que tiene una función que debe estudiarse (con independencia del aceptado o discutido funcionalismo antropológico). Y dije al final del libro:

Esta publicación debe representar el primer paso para poner a andar nuevamente un valioso aspecto de la cultura tradicional: el de la música de La Rioja.

(ARETZ, 1978:603)

Mi libro –publicado en Venezuela– tuvo desde luego poca difusión en Argentina. Hace cuatro años, a mi regreso al país, la Dirección de Cultura de dicha provincia me propuso dictar un curso para profesores y maestros, el cual se llevó a efecto durante el año 1998. En La Rioja pude desarrollar el trabajo tal como lo concebíamos mi esposo y yo en Venezuela. Abordé así el estudio integral del folklore, que fue realizado en el campo por veinte equipos formados por los asistentes al curso (debo decir que al mismo asistieron 200 inscriptos, en tanto no

hubo cupo para 100 más que estaban interesados). Esto prueba que el pueblo de tierra adentro está consustanciado con su cultura.

Con las monografías entregadas sobre diferentes tópicos pude estructurar un libro que envié a las autoridades culturales provinciales para una revisión final de los jefes de grupo según indicaciones mías. Además antes de mi regreso del último viaje a La Rioja, dejé inclusive apalabrada su publicación.

Este libro consta de tres capítulos dedicados a los estudios de la cultura material, social y espiritual de los lugares investigados. La música tiene en el mismo poca cabida, porque el pueblo redujo la ejecución de su música tradicional a las ocasiones más íntimas y al carnaval. En las oficiales priva la música popular comercial, en tanto lo tradicional suele reducirse a un remedo de lo que ofrecen los CD comerciales o la radio y la televisión, donde se ejecuta un pseudo folklore, palabra que también perdió su hondo sentido y ortografía tradicionales, si nos ajustamos a lo decidido por la Academia de la Lengua Española.

Terminado mi compromiso con La Rioja, me propuse profundizar el estudio de la música prehispánica de Argentina y de América Latina, la gran ausente en todas las historias de la música, porque desde la llamada Conquista, y a pesar de haberse logrado la independencia política, seguimos siendo —al menos musicalmente— dependientes de España y de Europa. Nuestros musicólogos han puesto en Argentina mayor énfasis en el estudio de la música de las misiones posthispánicas y los etnomusicólogos en el folklore musical, olvidándose que las plantas nacen de sus raíces.

Y es que los estudiosos nos hemos formado dentro de la tradición musicológica europea, propia de nuestros maestros que en su gran parte se formaron en escuelas europeas (italianas, generalmente). A los musicólogos nos tocó abrir caminos. Y Carlos Vega fue el primero cuando viajó al Perú. Por mi parte, en Venezuela emprendí el estudio de las culturas prehispánicas vivientes: las aborígenes selváticas a través de los trabajos antropológicos y de las investigaciones *in situ* realizadas por nosotros y por nuestros discípulos en el INIDEF. Este trabajo lo proyecté en un libro publicado en 1991.² Luego, desde mi regreso a la

2. Ver Bibliografía: Aretz, 1991

Argentina dediqué parte de mi tiempo al estudio de las altas culturas mesoamericanas y andinas, y muy especialmente a su música, a través de los análisis de instrumentos arqueológicos, y finalmente, estudié lo que pervive en la tradición oral.

La investigación de las fuentes tradicionales reviste fundamental importancia para el estudio etnomusicológico de los países andinos y especialmente del NOA, donde logré formar colecciones musicales en años muy anteriores, cuando aún me afanaba por visitar lugares de difícil acceso.

La falta de carreteras, puentes para cruzar los ríos, el no disponer de un vehículo adecuado ni de la electricidad que requería el equipo de grabación, sumado al uso de equipos pesados y a malos discos de cartón –los únicos que estaban a nuestra disposición en los tiempos de la guerra europea– todo ello hizo muy difícil la investigación.

Los informantes de 70 años o más eran para mí los preferidos pues de ellos obtenía las mejores piezas musicales tradicionales, que ahora con mi experiencia acumulada en tantos años, se han constituido en documentos invaluable para desentrañar raíces. Es a esos documentos a los que quiero referirme, como breve anticipo a un libro que preparo.

En el caso de La Rioja, lo mismo que de las restantes provincias del NOA, he podido aislar cantos y toques que fueron conservados por la tradición oral desde tiempos prehispánicos.

Estoy haciendo así el estudio de las grandes culturas que poblaron nuestro NOA en tiempos anteriores, inclusive antes de Cristo, llegando luego hasta la época de la expansión incaica, que precedió a la invasión española

A continuación ofrezco ejemplos de la música y secuencias breves de esas culturas. Tentativamente les adjudico los cantos de acuerdo con sus características esenciales, tomando en cuenta los datos históricos que poseemos.

Todo esto me abrió un mundo para mí desconocido, que pienso puede constituir un aporte a nuestras historias de la música y muy especialmente al conocimiento de las altas culturas de Argentina.

INTRODUCCIÓN A LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DEL NOA

De acuerdo con el arqueólogo antropólogo Dick Edgar Ibarra Grasso,³ desde el 3000 a.C. pueblos originarios de Indonesia, que trajeron una primera edad del bronce, arribaron a Ecuador y expandieron su cultura por Perú, Bolivia, Chile y el NOA. Se desarrolló entonces una fina escultura en piedra, una cerámica zoo y antropomorfa y trabajos en cobre y bronce de alta calidad, aparte de las joyas de oro e instrumentos musicales, algunos forrados en oro, como se aprecia en los Museos de oro de Bogotá y de Quito.

Sucesivas migraciones de profesionales (arquitectos, escultores, pintores, y ceramistas entre otros) emprendieron la edificación, dotación y desarrollo de grandes centros culturales, tanto en Mesoamérica como en el Perú (mucho de los cuales están siendo reconstruidos en nuestros días para una próxima atracción turística), así desde tiempos anteriores a Cristo se sucedieron reinos y culturas tan avanzadas como las europeas de entonces, pero diferentes. Estas fueron en su mayor parte destruidas por los llamados descubridores, para apropiarse del oro, perlas y otras riquezas. Y a los más comprensivos misioneros les preocupaba la implantación de la religión de Cristo.

Para nosotros, la música entonces existente, muertos los músicos, ha sido considerada gracias a la exhumación de instrumentos musicales que han sido muy bien estudiados en México y en Perú. Falta ahora profundizar trabajos en Bolivia y Argentina, donde las culturas han sido hasta ahora establecidas sobre todo a través de la cerámica, los tejidos y la metalurgia. A nosotros nos toca ahora penetrar en la música en relación con las culturas reconocidas. Pero faltan aún investigaciones arqueológicas exhaustivas en Bolivia y Argentina. La tradición oral viene en nuestro auxilio cuando existen recopilaciones grabadas, transcritas y analizadas, como es el caso que nos ocupa.

Para penetrar en la historia de la música prehispánica del NOA —y en este caso de la provincia de La Rioja en particular— hay que considerar los

3. Para esta exposición he recurrido a las obras de nuestro tesorero arqueólogo-investigador Dr. Edgar Dick Ibarra Grasso, quien ha dedicado su vida a la profundización de estos estudios que dan fundamento al conocimiento de nuestra primera historia como americanos. Y me he servido también del libro de Delia Etchegoinberry, *Presencias del Pasado* en el que ofrece documentos para nuestro trabajo.

diferentes ciclos culturales que hicieron sus aportes al desarrollo de la cultura. Estos son:

- 1) La cultura Sauces-Condorhuasi que se sitúa del 500 a.C. al 900 d.C.;
- 2) La cultura Draconiana (o Jaguariana) o de la Aguada, que va del 200 al 900 d.C.;
- 3) La cultura Diaguita-Calchaquí que se conoce desde el 1000 d.C. y que sufrió la dominación Incaica hacia el año 1470 y
- 4) La cultura Inca, cuyo comienzo el Prof. Ibarra Grasso sitúa posiblemente en 1386. Esta combatió a las culturas existentes, pero muy pronto sufrió la invasión española.

La Cultura Sauces – Condorhuasi

Esta es la cultura más importante del período temprano de lo que sería el noroeste de nuestro país. Estuvo asimilada primero al Reino de Tucma en Bolivia y luego penetró a nuestro territorio por los Andes bolivianos a través de la región pedemontañosa de Jujuy y Salta.

Esta cultura introdujo una cerámica zooantropomorfa de artistas –en la que se destacan piezas policromas de fondo rojo– a la que se le dio el nombre de Condorhuasi. También realizó una fina escultura en piedra, así como trabajos en bronce. En su cerámica se destacan figuras humanas que se asemejan a las encontradas en Tlatilco, México. Allí, a su vez, se encontraron vasos escultóricos tipo condorhuasi y también algunas máscaras.

Es interesante destacar que esta cultura se vincula con el complejo chacosantiagueño, con el valle de Humahuaca y con el atacameño del Norte de Chile, y que, además, recibió influencias de Tiahuanaco.

En lo que es hoy nuestra Argentina, los hallazgos antes mencionados aparecieron junto a restos de camélidos que se sitúan a 225 años a.C. En las excavaciones realizadas se hallaron campanas de metal, silbatos de piedra excelentes y máscaras de oro.

Por nuestra parte, pensamos que los cantos tritónicos propios de los aborígenes anteriores a esta cultura pudieron haber tenido un principio de desarrollo en esta cultura; y que más tarde los diaguitas-calchaquíes deben haberlos llevado a su máxima expresión con las bagualas que perviven hasta hoy.

A continuación vamos a observar la melódica de una baguala que grabé en 1948. El canto sube por las notas de la tríada y vuelve a descender, luego ataca a la octava y agrega una nota más a la tríada. Pero el canto todavía no está estructurado. El texto –casi incomprensible para nosotros– debió reemplazar a otro expresado, en su propia lengua.

Ejemplo N° 1. Baguala⁴

Informante: Vicente Cano, 68 años.

Lugar: La Rioja (Mazán, Arauco)

Recolector: Isabel Aretz



4. Cabe consignar que en su *Lectura Musicológica*, la Dra. Aretz hizo escuchar las grabaciones con las que ejemplificó su disertación. N.D.

Lo que interesa es ver el paso de la tritonía libre aborígen a una tritonía más desarrollada, que pudo ser establecida por la cultura Condorhuasi. Luego los diaguitas desarrollaron la especie que ellos practicaron con exclusividad y que pervive.

Esta cultura Condorhuasi también pudo traer la pentatonía de Bolivia, pues la tradición conservó toques y cantos de factura simple que no se corresponden con la posterior música incaica.

La cultura Draconiana (Jaguariana) o de la Aguada.

La cultura draconiana, desarrollada entre los años 150 y el 1000 d.C., heredó rasgos condorhuasi, superpuestos a rasgos paracas, nazcas y recuay, del Perú, tanto en su cerámica pintada como en sus tejidos bordados. Muestra máscaras felínicas derivadas del culto al jaguar, que llegó del Asia junto con los caballeros Tigre. Esta fue una cultura agraria, que tenía sus caballeros acorazados con sus chalecos *escaupil* y máscaras felínicas que les dieron superioridad militar para dominar a las culturas anteriores.

Los jaguarianos levantaron pequeñas pirámides, templos, poblados y cementerios, y edificaron viviendas hechas de piedra o de adobes, algunas conservadas hasta hoy. La cultura draconiana fue la más adelantada de la época, y la más original, como dijera Ibarra Grasso.

En materia musical han permanecido en la tradición oral –sobre todo de La Rioja y Catamarca– unos cantos que se acompañan con caja y a veces se entonan solos, los cuales me atrevo a asignar a esa cultura. El hecho de que cada melodía se desarrolle sobre notas exclusivas, me recordó que en las culturas peruanas, con las cuales ésta muestra rasgos semejantes, aparece la misma variedad de sonidos en las notas que se obtienen en los instrumentos que han sido desenterrados. Tal es el caso de los instrumentos nazca. No se trata de que las notas de las anatas se correspondan una por una con las de nuestros cantos, sino de que cada flauta posee una afinación particular, que no se corresponde con escalas europeas.

Aquí debo agregar que Carlos Vega incluyó en su libro de 1944 dos

melodías recogidas por él en La Rioja, las que dio como posibles integrantes de un “Cancionero Riojano” en tanto dijo

producen un efecto muy particular, sin analogía con nada de lo conocido⁵

y ofreció un mapa extendiendo el cancionero a San Juan y Catamarca, de acuerdo con cantos recogidos por mi en mi primer visita –1939/40.

Por entonces, yo no tenía conocimientos sobre las culturas prehispánicas del área y solamente distinguí la música por sus características intrínsecas: tritonía, tetratonía, pentatonía, hibridación etc. Hoy puedo decir que algunos cantos que grabé o anoté en San Juan, La Rioja, Catamarca y también en Tucumán, que calificué como “bagualas con elementos extraños” pertenecen también a este cancionero, el cual, atendiendo a su amplia difusión, prefiero llamar andino en lugar de riojano (el mismo se extiende hasta Bolivia).

En la página siguiente incluyo un cuadro con los sonidos que abarcan los cantos recopilados en La Rioja, y algunas transcripciones de piezas grabadas en la provincia. Para mi, lo más importante, hoy, es haber podido ubicar este cancionero temporal y culturalmente; en tanto el mismo no fue reconocido, y por lo tanto no fue explotado, por ejecutantes comerciales... A mi juicio es el más importante del noroeste por su gran variedad melódica.

Vemos en este cuadro los distintos grados que corresponden a diferentes cantos que he recopilado en La Rioja –poseo otro complementario de Catamarca. Como se ve, esta es la única especie musical argentina que no se ajusta a una escala determinada.

La primera Vidalita que transcribo se exhibe sobre una escala pentatónica. Como se puede apreciar, las frases musicales se ajustan a los versos de la copla y del estribillo que los corta uno por uno.

Los versos octosilábicos de la copla insumen cuatro pies binarios para el compás capital y dos o uno para el caudal; mientras que el estribillo, que es pentasilábico, lleva tres pies en el compás capital y en el caudal, de

5. Vega, 1944:211

VIDALITA ANDINA

LA RIOJA



acuerdo con el sistema de frases de Carlos Vega que yo sigo para los análisis musicales (aunque no su uso cifrado de compás). Su sistema permite ver las estructuras.

Ejemplo N° 2. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Chilecito, Damián)

Recolector: Isabel Aretz

♩ = 72

Pa san do un rio con a gua

Mazo
Palo

(640)

Yo ya me voy d'ir

ex po nien do la vi da

va mos si ti has d'ir etc

Pasando un río con agua

Yo ya me voy d'ir

exponiendo la vida

Vamos si ti has d'ir



La copla es cortada en cada verso por un estribillo

Otra vidalita andina del mismo ejecutante se desplaza sobre una escala hexatónica. Sería una escala mayor europea si tuviese la sensible; pero ésta falta siempre en la música prehispánica. Hace poco tiempo que descubrí que la sensible con su función conclusiva, yendo a la tónica, nunca aparece tampoco en las melodías tradicionales posthispánicas: ni en las canciones, ni en las danzas argentinas. Revisando transcripciones de mis libros, creo que encontré solamente dos excepciones. En cambio, el giro sensible-tónica es común en las canciones religiosas.

El mismo ejecutante de la Vidalita anterior, Andrés Flores nos dijo:

“Yo soy rama de los troncos
de los troncos que se acabaron”

y luego agregó:

“yo tengo setenta carnavales”⁶

En la Vidalita del ejemplo N° 3, como en las siguientes se puede observar el uso de la “e” paragógica. El ejemplo N° 4, del mismo ejecutante, se desarrolla sobre grados diferentes de los ejemplos anteriores. Es decir, lo mismo que ocurría con los toques de las anatas nazca, cada melodía se ejecuta sobre grados exclusivos.

La grabación de esta vidalita para esta Lectura musicológica requirió casi una reconstrucción; la nueva transcripción muestra diferencias mínimas con la antigua.

6. Por carnavales cuentan los años muchos campesinos.

Ejemplo N° 3. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito)

Recolector: Isabel Aretz

♩ = 63

The musical score consists of seven staves. The first staff is a vocal line in G major with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 63. The second staff is a guitar accompaniment line. The third staff is a vocal line with a measure rest of 642 measures. The fourth staff is a guitar accompaniment line. The fifth and sixth staves are vocal and guitar lines respectively. The seventh staff is a guitar line with a measure rest of 642 measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a 'T' marking.

**Bienhaiga mi compañero
tan de poca caridade**

*Ya soy tuyo
que hi d'hacer*

**y oyéndome estar cantando
mozo venga ayudarme**

*Ya soy tuyo
que hi d'hacer*

**Echen coplas compañeros
no se atengan al cajero**

*Ya soy tuyo
q'hi d'hacer*

etc.

A single line of musical notation in G major with a treble clef. It shows a sequence of notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4. A 'T' marking is placed above the G4 note.

La copla es cortada, cada dos versos, por dos de estribillo.

Ejemplo N° 4. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz



De buena gana hí llegado

sí, ay vidita

fui llamado de Torrez

y ay, vidalita

llorando y palomita

Yo no pensabe llegare

sí, ay vidita

buena voluntad yo he llegado

y ay vidalita.

llorando y palomita.



Cada verso de la copla está cortado por uno de estribillo y luego por dos.

Un cuarto ejemplo (sin grabación) permite apreciar la variedad de las melodías que entonaba Andrés Flores. La tónica es el “la”, transcrita la melodía a nuestro tono de Fa. Vega proponía transcribir todas las melodías a esta tonalidad para facilitar las comparaciones.

Ejemplo N° 5. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

80

(646)

le ca... tra... ba... ni... de...
 (646) ... no... de... no...
 ... de... de...
 So... he... de...
 Me... do... de...
 ... de...
 ... de...
 So... de...

**Todos los que cantan bien
 cantan de puertas adentro**

*Yo no la 'hi de hallare
 Solito he'i de andar*

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

**Yo como canto male
 canto serenos afuera.**

*Yo no la 'hi de hallare
 Solito he'i de andar.*

La copla es cortada cada dos versos
 por dos de estribillo.

En este canto se aprecia el uso de la
 “e” paragógica en bien, hallare, male.

Ya cuando se iba, Flores cantó “la despedida”, “como la echan los marineros”, dijo.

Ejemplo N° 6. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

The image shows a musical score for a song. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked as '60 aprox'. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of lyrics. The second system contains the remaining four lines of lyrics. There are some markings like '(644)' and 'ff' in the score.

Se ñe ñe due ños de ca sa
(644) voy a e char la des pe di da
si no me que rien me
que rien co más
voy a e char la des pe di da
co mo e chan los ma ri ne ros
que no no que ra inchu
que rer no más

**Señores dueños de casa
Voy a echar la despedida**

*sino me quieren me
quieren no más*

Voy a echar la despedida

Como echan los marineros
*quiera o no quiera me hai
querer nomás*

**Con el sombrero en la
mano**

diciendo adiós caballero

*Quiera o no quiera
me hai queré nomás.*

La tónica del canto se quedó en el centro de las notas utilizadas. La tesitura es más amplia que en los cantos anteriores. Como se ve, esta melodía se desarrolla sobre una escala más amplia, con cromatismos.

Ahora conviene apreciar a otros cantores. A continuación, se trata del canto de una mujer de Chilecito. Aquí aparece nuestra sensible como nota de paso, pero no se usa para concluir la composición. En la vieja grabación el texto no se percibe bien.

Ejemplo N° 7. Vidalita Andina

Informante: Sabina Herrera

Lugar: La Rioja (Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

The musical score for 'Vidalita Andina' is presented on six staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves show a more complex texture with multiple voices or instruments, including some triplets and a 'etc.' marking. The fourth staff continues this texture with various rhythmic patterns and accents. The fifth staff features a series of rhythmic figures with accents and repeat signs. The sixth staff is a single melodic line in treble clef, similar to the first staff.

La cultura diaguita-calchaquí

Esta cultura se conoce a partir del 1000 d.C. o poco antes. La misma fue decadente en algunos aspectos con respecto a la draconiana, especialmente en su cerámica.

Los diaguitas fabricaron urnas llamadas belén, que son cántaros para agua y chicha. Tuvieron una agricultura con irrigación bien desarrollada. Levantaron fortalezas para su defensa y armaron ranchos cuadrangulares de piedra y de quincha. Los hombres usaban túnica andina. Desarrollaron la cestería y la metalurgia. Desarrollaron la cestería y la metalurgia. Las mujeres usaban prendedores, aros y placas.

Criaban llamas. Viajaban en literas. El jefe era guaca sagrada. Eran polígamos. Tenían ídolos y el jaguar o felino y la serpiente seguían siendo animales míticos, como en las culturas anteriores.



Jóvenes cantores de Vidalita - Carnavales en Aimogasta. Arauco. La Rioja.
Foto. Isabel Aretz.

Poseían variados instrumentos musicales, como flautas, ocarinas, silbatos, cornetas, pincullos, campanas ovaes y cascabeles que fueron desenterrados en distintos lugares.

Vocalmente desarrollaron la Baguala, cuyo antecedente ubicamos en la cultura Condorhuasi, en tanto una música tritónica de factura más primitiva, aparece entre los cantos aborígenes en toda Sudamérica.

Actualmente, la Baguala se canta especialmente durante el carnaval. Con ellas perviven muchas costumbres, como la marcación del ganado y el floreo, el encuentro de comadres y compadres con la colocación de coronas de quesillo, y los festejos en general, en todo diferentes de los carnavales acostumbrados en las ciudades. Originalmente se trataba del culto al Mallku, espíritu de la montaña, que forma parte de la fiesta.

El pase a la Baguala

Ejemplo N° 8. Vidalita Andina

Informante: Héctor Quinteros

Lugar: La Rioja (Anjullón)

Recolector: Isabel Aretz

Musical notation for 'Ejemplo N° 8. Vidalita Andina'. The score is written on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A '(225)' is written below the second staff. A 'D.C.' marking is present at the end of the fifth staff.

Yo recién vengo llegando

Se ha d'entrado el sol

Pregunto y quiero saber

De noche vengo

Y al alba me voy.

Del amor ya se ha privado

Se ha d'entrado el sol

Para dejar de querer

De noche vengo

Y al alba me voy.

Yo no se como otros hallan

Se ha d'entrado el sol

Remedio para el desvelo

De noche vengo

Y al alba me voy.

Yo para curar los míos

Se ha d'entrado el sol

Preciso tus ojos negros

De noche vengo

Y al alba me voy.

El pase de la Vidalita andina a la tritonía de la Baguala –o viceversa– se siente en algunas melodías tetratónicas. En la Vidalita del ejemplo N° 8, vemos que la tercera y la cuarta frases son típicas de una baguala. En cambio, la primera, segunda y última frases, son típicas de la música andina que hemos venido presentando.

En la vidalita que sigue se agrega un si bemol a la triada fa-la-do. Las frases 1ª, 2ª y 4ª son típicas de Baguala. La 3ª frase es de Vidalita por el agregado del Sib.

Ejemplo N° 9. Vidalita Andina

Informante: Rosa Aguillar de Alama

Lugar: La Rioja (Sanagasta)

Recolector: Isabel Aretz

Lento

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lento'. The melody consists of several phrases with lyrics underneath. The lyrics are: 'El árbol para el invierno', 'Yo - - - ya me voy', 'También las hojas derrama', and 'vamos si se ha d'ir'. There are some musical notations like a double bar line with repeat dots and a star symbol. A circled number '(53)' is placed to the left of the second line of music.

El árbol para el invierno

Yo - - - ya me voy

(53) También las hojas derrama

vamos si se ha d'ir

El árbol para el invierno

Yo ya me voy

También las hojas derrama

Y vamos si se ha d'ir

Así se acaban los gustos

Yo ya me voy

De la noche a la mañana

Y a vamos si se ha d'ir



La Baguala

La baguala diaguaita, siempre tritónica, y generalmente en pies binarios (al menos en La Rioja) suele agregar abundantes adornos entre algunas notas, a las que denominan *kenko*. Estos consisten en arrastres de la voz, apoyaturas, agregados, glisados y uso de notas en falsete, además de una manera de expresión particular, algo llorisqueada.

La tritonía, como ya dijimos, existe entre infinitos pueblos aborígenes que llegan a nuestros días en el “corazón de los aborígenes de América”, lo mismo que la bitonía y la insistencia del recitativo sobre un sonido, pero la forma de cantar la Baguala, acompañada por la caja o *huancara*, como la llaman en La Rioja (cuyo parche inferior lleva una chirlera o *huastana*) había de constituirse en una expresión musical distintiva de diferentes pueblos norteños de alta cultura.

Las grabaciones realizadas por diferentes estudiosos en todo el NOA, nos permiten hoy comenzar a diferenciar estilos de cantos tritónicos, seguramente desarrollados por culturas afines.

Estoy intentando una clasificación de la Baguala de diferentes provincias sobre la base de pautaciones de colegas y mías, que ya nos permiten distinguir algunos grupos de cantos que pudieron corresponder a otros tantos ayllus calchaquíes, hoy bien diferenciados a través de sus rasgos culturales.

A continuación dos Bagualas típicas grabadas en La Rioja. La primera de Alpasinche transcurre en pies rítmicos binarios, lo cual es característico en los cantos de esta provincia.

Ejemplo N° 10. Baguala “Anteanoche Soñé un Sueño...”

Informante: Pelagio B. Luna y Eduvigez Díaz

Lugar: La Rioja (Alpasinche)

Recolector: Isabel Aretz

Unidad

The musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line in G-clef with lyrics: "An tea no che so ñeun sue ño". The second staff is a piano accompaniment line in G-clef with lyrics: "ca si mi réi do ja já". The third staff is a piano accompaniment line in C-clef with a key signature change to one sharp (F#) and lyrics: "(281) can to y no pue do llo rar". The fourth staff is a vocal line in G-clef with lyrics: "To das las". The fifth staff is a piano accompaniment line in G-clef with lyrics: "di cien do que no se na da". The sixth staff is a piano accompaniment line in C-clef with a key signature change to one sharp (F#) and lyrics: "sien to soy l'ay de de - jar". The seventh staff is a vocal line in G-clef with lyrics: "Pa ra qué sa brán de cir - - -". The eighth staff is a piano accompaniment line in G-clef with lyrics: "de es taa gua nohei be ber". The ninth staff is a piano accompaniment line in C-clef with a key signature change to one sharp (F#) and lyrics: "Sien toy no va a llo rar".

An tea no che so ñeun sue ño

ca si mi réi do ja já

(281) can to y no pue do llo rar

To das las

di cien do que no se na da

sien to soy l'ay de de - jar

Pa ra qué sa brán de cir - - -

de es taa gua nohei be ber

Sien toy no va a llo rar

La segunda la entonó Hector Quinteros, en Castro Barros. El primer verso dice: *Yo no sé porqué señores...* Cada verso de la copla está cortado por el estribillo. El primero y el tercero, por un verso; el segundo y el cuarto por dos. Y al final se agrega un mote de dos frases.

Ejemplo N° 11. Baguala

Informante: Héctor C. Quinteros (26 años)

Lugar: La Rioja (Anjullón, Castro Barros)

Recolector: Isabel Aretz

♩ - 96

(228)

Yo no sé porqué señores
Mi negra no es de aquí
Yo no puedo cantar fuerte
De aquellos pagos
Y Chauispiguari.
Yo mismo me desconozco
Mi negra no es de aquí
Ya se acerca mi muerte
De aquellos pagos
Y Chauispiguari
 Amuschina
 La tonada

Ahora estoy realizando un estudio comparativo de las melodías recopiladas, que quizás nos lleve a reconocer los modelos originales de donde surgieron otros cantos.

No he considerado aquí los textos que ahora son siempre en español. En lo que se refiere a los estribillos, como digo en otro lugar, ellos forman parte también de la versificación quichua prehispánica, como pude constatarlo, hace muchos años, durante mi trabajo en el Perú, ocasión en la que recogí también poesías con su correspondiente traducción.

En un libro que Rodolfo Holzmann dedicó al estudio de los indios q'ero del Perú (indios quechua que viven en un área totalmente apartada y que han conservado sus tradiciones autóctonas), muchos de los textos muestran estribillos, como los nuestros en español. También Juan Alfonso Carrizo anotó en su cancionero de Jujuy, numerosas coplas en quechua que llevan estribillos.

En lo que se refiere al contenido de los textos, estos suelen relacionarse con la vida diaria. *Llaman mamachay pama* a la mujer y a ella dirigen muchas coplas –los jóvenes buscan compañera durante el carnaval.

Durante la época expansiva del incanato en el NOA, los diaguitas fueron dominados por los Incas, pero estos no tuvieron tiempo de cambiar su cultura, y sus cantos perviven hasta hoy.

Toda la música que presentamos hasta ahora suele designarse actualmente en La Rioja con el nombre de vidala, nombre que unifica las diferentes especies musicales que estamos viendo, en tanto llevan textos comunes de copla y estribillo. La más difundida vidala también ocupa un lugar importante en el folklore de La Rioja.

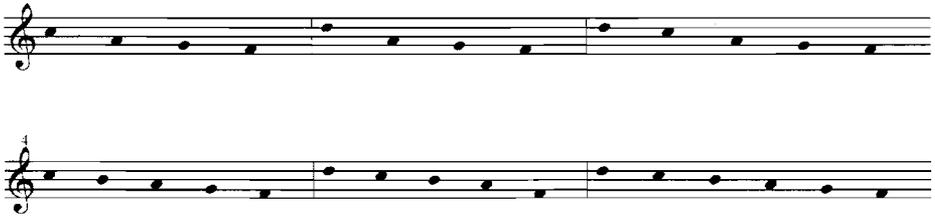
LA VIDALA

Tal como lo hiciera Carlos Vega, reservo este nombre para la especie criollizada probablemente en Santiago del Estero, pero que en La Rioja nos muestra claramente sus antecedentes prehispánicos.

En el siguiente cuadro que vemos ahora, he anotado las notas sobre las

que se explayan las vidalas riojanas. Como se ve, varían de entonación lo mismo que las vidalitas andinas. Es decir, que tienen evidentemente, los mismos antecedentes.

Vidalas riojanas



La vidala pudo tener su origen en el Perú, que, como vimos, estaba ligado con la Argentina. Luego se mestizó y criollizó al ser acompañada con la guitarra.

Las dos vidalas pautadas muestran la antigua afinación y diferente forma correspondiendo al texto. Como se ve, ambas incluyen una cuarta aumentada, que aparece en afinaciones del Perú prehispánico y que llegó del Asia.

Ejemplo N° 12. Vidala

Informante: Julián Cáceres Freyre

Lugar: La Rioja (Aimogasta,
Arauco)

Recolector: Isabel Aretz

Alleg^{ro}

(389)

Para llegar a tu casa

*Todos todos
y hablaron de mí
en varias partes
y también aquí.*

Puse una estrella de guía

*Todos todos
y hablaron de mí
en varias partes
y también aquí*

...

Los versos de la copla son
cortados por un estribillo de
cuatro versos.

Ejemplo N° 13. Vidala

Informante: Corro callejero

Lugar: La Rioja (Aminga, Castro Barros)

Recolector: Isabel Aretz

Alleg^{ro} ^{to}

Caja etc.

(75)

T T

D.C.

Yo de arriba m'hi venido

La flor la flor

Porque allá no soy querido

Me voy me voy

PALABRAS FINALES

Como hemos podido apreciar en mi tesis de La Rioja, y también en mi libro sobre Tucumán, aparecen en ellas documentos valiosos que constituyen remanentes de culturas prehispánicas, pero por entonces yo no los podía ubicar cronológicamente. Sin embargo, en mi libro "Folklore Musical Argentino", publicado en 1952, poco antes de viajar a Venezuela, anticipé que las bagualas y las vidalitas que había grabado en La Rioja, eran restos de melodías prehispánicas. Después descubrí numerosas Vidalitas en Catamarca pero no pude ubicarlas culturalmente.

Hoy, los investigadores profesionales estamos frente a la necesidad de descubrir nuestras auténticas raíces, para avanzar desde ellas en la resiembra de

nuestras tradiciones, opacadas por los medios comerciales de difusión, y por la nueva tendencia de aceptar una globalización que nos viene también impuesta. Esta tiende a descaracterizarnos cada vez más como argentinos y dueños que somos de una Nación grande, que tiene suficientes antecedentes culturales como para brillar con luz propia.

Creo que es urgente que amplíemos el horizonte de los estudios etnomusicológicos a nuestra América, y sobre todo a la América precolombina, porque no somos una isla. Necesitamos conocer nuestras raíces y nuestras conexiones con el resto de América. A mi regreso a Argentina, veo que no se ha avanzado sobre la gran plataforma que nos ha dejado Carlos Vega, y que seguimos pendientes de Europa y de la América posthispánicas. Por mi parte, pongo a disposición de jóvenes etnomusicólogos mis colecciones de América, mis apuntes y mis libros, para que continúen con los estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- Aretz, Isabel, 1946, *Música Tradicional Argentina*, Tucumán, Argentina, Univ. Nac. de Tucumán, p. 743, Il. Ej. Mus.
- , 1952, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 271 p. Il. Ej. Mus.
- , 1978, *Música Tradicional de La Rioja*, Venezuela, Biblioteca INIDEF-OEA-CONAC, 1978, 612 p. IIs. Ej. Mus.
- , 1991, *Música de los Aborígenes de Venezuela*, Caracas, Fundef-Conac, 370 p., Il. Ej. Mus. Contiene un Cassette.
- , 2000, “Panorama musical del Noroeste argentino”, en Armando R. Bazán, *La Cultura del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Ed. pag. Il.
- Etchegoyen, Delia, 1999, *Presencias del Pasado*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 134 p.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, 1994, *Sudamérica Indígena*, Buenos Aires, Ed. Tipográfica Editora Argentina, 715 p. Il.

Vega, Carlos, 1944, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 361 p. Il. Ej. Mus.



* La Dra. Isabel Aretz obtuvo su Doctorado en Música en nuestra Facultad en 1967 con una Tesis sobre La Música de la Rioja que obtuvo la mención “Summa Cum Laude”. En 1971 fundó en Caracas el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, de vasta proyección continental. En 1996 se radica nuevamente en nuestro país donde recibirá el Premio a la Personalidad Emérita de la República Argentina y muchas otras distinciones que se añaden a las múltiples que ya había recibido en nuestro país y en el extranjero. Su labor como etnomusicóloga se explaya en cientos de publicaciones y 10 libros fundamentales para la disciplina en América y Argentina. Como compositora su obra no alcanzó todavía la proyección debida.

DR. MIGUEL ANGEL EMERY*

LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES Y LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS. LA INDUSTRIA FONOGRÁFICA EN INTERNET. LA PIRATERÍA”.¹

En primer término deseo agradecer a la Lic. Locatelli de Pέργamo el estar sentado aquí, en este ámbito realmente universitario. Se ha dicho que he sido muchos años Profesor de la Universidad de Buenos Aires y realmente ambiciono para la Universidad de Buenos Aires esta atmósfera universitaria que se vive y se respira y que se encuentra en esta comunicación que se puede tener con todos ustedes en este ámbito maravilloso. Así que mi espíritu de profesor universitario se siente reconfortado de estar y de sentirme en este ámbito y envidioso de lo que Uds. gozan en esta Facultad de la Música en la Universidad Católica.

Además, si bien en mi profesión soy fundamentalmente un comercialista, fui un comercialista que alguna vez fue contratado por la industria de la música y esto se hizo quizás la parte más atractiva de mi profesión y a través de vivir la música he aprendido a amarla y a respetarla, entonces otro motivo para sentirme muy honrado de estar acá con ustedes.

LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES

El tema que me han dado es muy amplio, y con las promesas que hicieron mis generosos colegas, la Dra. Huerta y el Dr. Harvey de todas las cosas que iba a hablar, realmente no voy a hablar de todas esas cosas sino de algunas de ellas, porque si hablara de todas ellas no nos iríamos hasta muy tarde. Por mí encantado, pero ustedes no lo resistirían.

1. Trabajo presentado en la Jornada sobre “Música, Músicos y Derechos Intelectuales” el 8/08/00. Desgrabación corregida por el Dr. Emery N. D.

Voy a volar un poco sobre las partes fundamentales de los temas y voy a usar esta vieja conferencia nada más que como una guía para que no se me quede nada, y empezar hablando precisamente de los derechos intelectuales de los intérpretes.

Hay obras que no necesitan intérprete. La escultura, algunas obras de la literatura, no necesitan intérprete. El teatro, la ópera, las obras dramático-musicales y las obras musicales, necesitan forzosamente un intérprete para llegar al conocimiento del público, sino quedan en esa escritura que Uds. conocen y que yo ignoro.

Los derechos intelectuales de los intérpretes no nacen en su actuación en vivo, en la actuación en vivo el intérprete es un usuario de la obra del compositor. El derecho intelectual del intérprete nace a partir de la fijación de su obra, por eso es que aparece tarde en la legislación mundial. Recién en 1960 se tiene un reconocimiento universal de que los intérpretes son acreedores a una protección mínima. Esto, para nosotros los argentinos, casi es, como lo dijo muy bien el Dr. Harvey, una rareza. Porque nuestros preclaros legisladores de 1933 protegieron al intérprete dándole un nivel que inclusive es, en muchos lugares, y precisamente en los derechos morales, muy superior al que se ha conseguido en su reconocimiento recién en 1996. Nos puede llamar la atención tener tal legislación –los uruguayos también tienen una legislación que se inspiró mucho en nuestra ley de 1933, y también fue pionera en el reconocimiento. Se ha dado que en tantas cosas estamos atrás de todo el mundo, que ser legislativamente generosos con nuestros intérpretes nos da un cierto orgullo.

¿Cuáles son esos derechos mínimos del intérprete? –El derecho mínimo del intérprete es oponerse a la fijación de su interpretación sobre una base material. Es decir, si el no autoriza que su interpretación se fije, tiene derecho a oponerse. Una vez que la interpretación fue fijada, si se hizo sin su autorización va a tener el derecho a oponerse a que esa interpretación fijada sin su autorización sea a su vez transmitida por radio o por televisión. Cuando se hace con su autorización, la ley, respetando un poco la prioridad que tiene el autor sobre la obra, le da al intérprete un derecho menor que el que le da al autor. El autor tiene derecho absoluto a autorizar o prohibir la ejecución pública de su obra, lo que hace a través de Sadaic.

Si SADAIC no autoriza la ejecución de la obra, ésta no se ejecuta. El

intérprete no, el intérprete solamente puede aspirar a obtener una remuneración equitativa cuando su obra, ya fijada, es difundida a través de todos estos medios (teatros, restaurantes, *boites*, veladas danzantes, estadios, radios, televisión). Es decir, la música enlatada —como bien dijo Edwin— que nosotros escuchamos y que se difunde, eso le da al intérprete un derecho a una remuneración equitativa. Este derecho también en la Argentina está muy acotado y reglamentado.

Pero esto fue ya más tarde, recién en el año 1974, cuando (reglamentando una convención que la Argentina no había ratificado hasta ese momento, la Convención de Roma) un decreto les dio la facultad de cobrar esta remuneración en forma colectiva a través de la Asociación Argentina de Intérpretes, lo cual hace en forma conjunta con los productores de fonogramas, que son parte del segundo tema de nuestra conversación.

Hay varias teorías de porqué el intérprete tiene derecho, o cuál es la teoría que respalda los derechos intelectuales del intérprete. Hay quien dice que el intérprete es cocreador de la obra. La verdad es que esto no tiene mucho sustento. El intérprete, si bien puede ser muy creativo, no es autor. Las creaciones del intérprete que han merecido protección por el derecho de autor no son las interpretaciones que hace de obras preexistentes sino son las creaciones o recreaciones de sus personajes. El pionero en esto fue Charles Chaplin, es decir el personaje “Charlot” que mereció reconocimiento como una obra de autor. Después fueron los colmillos del drácula de Bela Lugosi, que también le reconocieron que este Drácula que él creó solamente Lugosi lo podía interpretar con esa forma, reconocimiento que logró en los Tribunales.

En la Argentina tenemos un caso jurisprudencial muy interesante que es el de Minguito. Minguito extrajo su personaje de una obra de Chiappe, que era un sainete. Y había un personaje arrabalero al que Juan Carlos Altavista le dio las características de las pantuflas, la forma de hablar, etc. Posteriormente hizo de ese personaje una verdadera creación. Los herederos de Juan Carlos Chiappe demandaron a Minguito diciéndole que él se había apoderado de una creación del autor. La jueza Esteves Brasa, que fue la que falló en este caso, dijo con mucho acierto que el personaje que él había tomado de la obra era un personaje orillero y arrabalero normal, pero que Altavista había hecho una verdadera creación o recreación de su personaje y que esa creación merecía una protección autónoma y distinta y que por lo tanto él no se había apropiado de nada sino que había creado algo sobre una materia prima que no había definido la creación que él había hecho.

Entonces, es en estos casos solamente cuando podemos decir que el intérprete es un creador. En realidad el intérprete da su impronta recreativa, todo intérprete crea o recrea una obra preexistente. Y a raíz de ello, una vez que esa creación es fijada nacen estos derechos mínimos del intérprete que son: el derecho a que no sea fijada la interpretación, a que la interpretación no se trasmita sin su autorización y los derechos morales.

Los derechos morales del intérprete

La ley argentina tiene una formulación amplia, dice que el intérprete tiene el derecho a oponerse a toda difusión de su interpretación que pueda considerarse contraria a su interés artístico (que es una frase muy amplia). Es decir, lo que es contrario al interés artístico deja un amplio margen para que la jurisprudencia encuentre formas de proteger a los intérpretes que se agravan de formas no aceptables de utilización de su interpretación.

En 1996 fue una lucha, y tengo el particular orgullo de decirlo, fue un logro de la delegación argentina obtener el reconocimiento de los derechos morales de los intérpretes.

Recibimos, en el grupo latinoamericano de los delegados que estábamos en la Convención de Ginebra, en 1996, la presencia de E.E.U.U., que nos quiso decir, “miren señores, E.E.U.U. va a aceptar la actualización del Convenio de Berna y la actualización del convenio de Roma, y entre las cosas que no vamos a aceptar son los derechos morales de los intérpretes”. Y la delegación argentina dijo que no, que eso nos parecía injusto y que no veíamos el motivo de esa oposición, desde que el derecho norteamericano aceptaba derechos mínimos, no dentro de su ley de derecho de autor *–copyright law–* sino por los derechos de personalidad, que iban a veces, más allá de un mínimo convencional. Se llegó con ellos a una fórmula que dice que, con independencia de los derechos patrimoniales del artista, intérprete o ejecutante y después de que haya cedido esos derechos, el artista conserva, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones sonoras, el derecho a reivindicar ser identificado como artista, intérprete o ejecutante, lo cual no es mucho porque no hay productor fonográfico que no diga quien es el intérprete de su obra, sobre todo si el intérprete arrastra las ventas.

Hay una excepción al derecho cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizar la interpretación o ejecución, que es el caso de los videos clips,

que son muy cortos; las obras musicales que se utilizan en televisión, donde hay una obra musical y no se dice quienes son ni los autores ni los intérpretes. Se concede además el derecho a oponerse a cualquier reformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones que cause perjuicio a su reputación. Esto es mucho más restringido y acotado que la ley argentina, que sanciona lo mismo cuando traiga perjuicio para sus intereses artísticos.

Dentro del tiempo otorgado a este tema –que da para una materia de curso– creo que es lo elemental que hay que decir sobre los derechos de los intérpretes.

Los productores de fonogramas

Sobre el derecho de los reproductores fonográficos ya anticipó algo Edwin Harvey. Digamos, al fotógrafo se le reconoce una propiedad intelectual sobre su fotografía porque el fotógrafo fija una imagen; al productor cinematográfico se le reconoce un derecho intelectual sobre la película cinematográfica porque fija imágenes sincronizadas con sonidos; al productor fonográfico se le reconoce un derecho intelectual sobre las producciones fonográficas porque fija sonidos.

Todos ustedes son músicos, supongo que la mayoría de ustedes han estado en una sala de grabación, entonces ustedes conocen perfectamente la forma en que se graban todos los sonidos de una obra que se va a destinar a la comercialización. Se hace en una forma muy parecida a como se hace un film cinematográfico, lo que pasa es que no se fijan imágenes sino sonidos. Digamos, los músicos ejecutan, el director y los propios músicos interrelacionan, hablan, “*sacáme los vientos,... ponéme cuerdas,... esto si,... esto no...*” y si el intérprete en este momento equivocó una nota, “*tocála de nuevo,... dale más fuerte,... ponéle mas bajo,... ponélo más alto...*”. Ustedes saben mucho más de esto que yo, por eso no tengo que decirles que no hay mayor diferencia entre lo que es la fijación del sonido y lo que es la fijación de las imágenes, y que por de pronto, considero que es un proceso mucho más artístico el de editar un sonido (y es mucho más difícil) que el de fijar una imagen en una fotografía y que por lo tanto no hay motivo para que las dos no tengan un nivel de protección semejante.

Esto no fue así universalmente reconocido, lo es en la Ley 11723. En la

Convención de Roma se le reconocen unos derechos mínimos, inferiores a los de los productores cinematográficos, pero este derecho mínimo pasa por oponerse a la reproducción. Ese sí es un derecho exclusivo. El creador del sonido grabado tiene el derecho de oponerse a que ese sonido grabado sea copiado, y este es el tema que sirve de introducción a la piratería. Por otro lado, el segundo derecho mínimo que se le concede en la Convención de Roma es el mismo que al intérprete, es decir, a participar en la remuneración equitativa cada vez que el fonograma sea reproducido en forma pública en los teatros, en los estadios, en los restaurantes, en las boites, radios, etc. (viene la enumeración de todos los lugares donde se puede tocar música).

No es necesario reconocerle un derecho intelectual a los productores fonográficos para otorgar este derecho, porque el justificativo también lo pueden encontrar en el enriquecimiento sin causa. Crear un fonograma es una inversión grande, se contrata al artista, se le pagan regalías, etc.. La industria del entretenimiento que utiliza la música se apoya sobre la industria fonográfica y utiliza su esfuerzo y su inversión. Es decir, por el lado del derecho intelectual o por el lado del enriquecimiento sin causa, ahí convergieron las dos vertientes y por ello se reconoció ese derecho mínimo de la convención de Roma.

En cuanto a la ley argentina 11723, como de costumbre, está adelante de la Convención de 1960, porque nuestra ley no es ley de derecho de autor, es una ley de propiedad intelectual. La ley dice simplemente que el productor fonográfico es titular de la propiedad intelectual sobre su fonograma y le concedió, junto con el autor, un derecho que no es frecuente en la legislación comparada en materia de derecho de autor, le dio un derecho a disponer. Esta palabra *disponer* no viene tanto del derecho de autor sino del derecho civil. Es el artículo del Código Civil que habla del derecho del propietario de disponer del *ius utendi, fruendi et abutendi*.

Entonces, esta posibilidad de disponer, que *recepta* nuestra ley, hace que nuestra ley vieja sea moderna y que nos permita aplicarla a los supuestos de Internet con una flexibilidad que no tienen otras leyes que no están basadas en el concepto de “propiedad intelectual”.

Sobre los derechos de comunicación al público de los productores de fonogramas baste decir que se afirmaron conjuntamente con los derechos de los intérpretes; con el dictado del decreto 1671/74; que en algún momento se cues-

tionó la constitucionalidad del decreto, afirmando que los productores fonográficos tenían un derecho conexo, que no era un derecho de propiedad intelectual, etc..

Después de alguna jurisprudencia contradictoria en la Cámara, se llegó a la Corte, y la Corte, en dos fallos unánimes, dijo que no había otra manera de interpretar la Ley 11723 que no fuera de consuno con las normas internacionales, inclusive utilizó mas o menos el mismo razonamiento que yo hago con Uds., porque nombró a la convención de Washington y dijo, si en la Convención se Washington estamos diciendo que los fotógrafos son autores, y que los productores cinematográficos son autores, como no le vamos a dar el mismo derecho a los productores fonográficos, que hacen mas o menos lo mismo. No lo dice con estas palabras, evidentemente estoy tratando de utilizar un sentido coloquial, pero este es el sentido claro del fallo de la Corte del 23 de febrero de 1995 en el caso Mangiaute.

Como bien dijo el Dr. Harvey, hay cosas de las que podemos estar orgullosos los argentinos. De estas cosas que podemos estar orgullosos es que nuestro sistema de propiedad intelectual está basado en una ley sabia. Como dijo el Dr. Harvey, hemos ido por Latinoamérica trabajando juntos para sembrar leyes de derecho de autor, y hay circunstancias y países donde una moderna Ley de Derecho de Autor es más o menos como tener un auto de fórmula uno, pero en un pantano. Entonces el auto no va a correr. En la Argentina no fue un pantano, fue una tierra como nuestra pampa, fértil y generosa.

A la Ley 11.723 se le adosaron las instituciones de las Sociedades de Gestión colectiva y del Fondo Nacional de las Artes, con las funciones que los que me han precedido también en el uso de la palabra han relatado, formándose, junto con la jurisprudencia un medio donde el derecho de autor se ejerce y se cobra.

La industria fonográfica en Internet. La piratería

Entre las cosas que me piden es que hable un poco de piratería. Entonces vamos a dividir un poco la piratería entre la piratería del mundo real y la piratería del mundo virtual.

La piratería del mundo real está contemplada en una reforma que la Ley 23.741, introdujo en el art. 72 de la Ley 11.723 reglamentando la Convención de Fonogramas (Ginebra 1971).

En 1971 la gran preocupación de la comunidad cultural era la facilidad de reproducción de los fonogramas que traía el cassette. Se reunieron los Estados en Ginebra para afirmar que: la piratería es dañina para los autores, porque el pirata no le paga el derecho a las sociedades autorales; es dañina para los intérpretes, porque impide que la compañía le pague su regalía al intérprete; es dañina para los fiscos, porque los piratas no pagan IVA ni Ganancias.

Esto nos trae una verdadera preocupación y como la Convención de Roma ha tenido alguna resistencia (no ha avanzado como tenía que avanzar) se sancionó un derecho mínimo de los productores fonográficos que los Estados les reconocen a los productores fonográficos; o un derecho conexo, o un derecho de autor, eso es cuestión de cada Estado, pero en definitiva ya sea que los proteja por un medio o por el otro, tienen que dictar sanciones penales que combatan la piratería fonográfica.

El Convenio de Fonogramas es una Convención de aquéllas de tipo programático. Los Estados que adhirieron se comprometieron a reformar su ley incorporando esas sanciones penales. Y efectivamente así sucedió con la ley argentina 23.741. En el mensaje de la Senadora Rivas Aramayo, que fue quien la presentó al Congreso, expresó que se está reglamentando esa Convención a la que el país había adherido. La Ley se elaboró tomando en cuenta casi todas aquellas conductas que se pueden considerar punibles dentro de la piratería fonográfica. La primera es la clásica "*El que con fin de lucro reprodujo un fonograma sin autorización por escrito de su productor*". En un primer análisis aparece una obsolescencia en la ley, porque dice que es "pirata" el que con fin de lucro reproduce. ¿Porqué? Porque en 1971, y cuando se adoptó el requisito del fin de lucro, se entendió que siempre que alguien pirateaba algo para vender el fin de lucro estaba ahí, y que entonces no había porque sancionar penalmente a quien sin fin de lucro reprodujera un fonograma.

El legislador argentino de 1933 fue mucho más previsor que los legisladores internacionales del 71, porque para configurar infracciones a las obras no hay necesidad de fin de lucro. Y ya vamos a ver que la piratería en el Internet

muchas veces se hace sin fin de lucro. Existen cientos de sitios que sin fin de lucro intercambian canciones –el Napster es un caso que vamos a ver si me queda un poco de tiempo.²

“El que con fin de lucro reproduzca un fonograma sin autorización por escrito”. Acá viene una segunda cosa que es muy interesante, el decir que lo tiene que hacer sin autorización por escrito. La convención de fonogramas de Ginebra del '71 no habla nada de *“sin autorización por escrito”*, es una creación de mi colega el Dr. Villalba. Y esto tiene por efecto producir una inversión de la prueba. Autoriza decirle al pirata: “Señor, a Ud. lo hemos tomado con un fonograma reproducido ilícitamente. Muéstreme la autorización que tiene para reproducir el fonograma. Si Ud. es un productor fonográfico legítimo se le pedirá la autorización. Si no tiene la autorización o un contrato de licencia con quien hizo ese fonograma con la compañía que lo hizo, o con los artistas que lo hicieron por primera vez, si no tiene la autorización de los autores, si no tiene la licencia de quien por primera vez grabó este fonograma, se presume que el pirata debe probar que es él quien tenía la autorización. Y no se agrega al acusador la carga de demostrar que no la tenía.

Algún caso jurisprudencial se dió que un pirata fonográfico había reproducido sin autorización un disco de un conocido conjunto español. Se trataba de fonogramas extranjeros, reproducidos obviamente, en forma ilícita; pero cuando el pirata fue llamado a declarar produjo un contrato que había sido firmado en Nueva York con un presunto licenciante de esa obra. La compañía americana era inexistente y jamás tuvo licencia de la compañía española ni posibilidad de sub-licenciar. El contrato era falso y eso ayudó a demostrar que el no se había comportado como un verdadero licenciado porque, en primer lugar, nunca había registrado el contrato y en segundo lugar jamás había girado una regalía al presunto licenciado. Entonces se destruyó la presunción de autorización por escrito. Porque ya ven como, por más que sean previsoras las leyes, la imaginación del delincuente siempre va un pasito más adelante.

La ley se refiere al “Licenciado del Productor”. El productor fonográfico es aquella persona o personas que por primera vez producen un sonido mediante

2. El Dr. Emery acotó en ese momento “Así como los MP3 comprimen los archivos yo he hecho un buen trabajo al comprimir la conferencia”.

la fijación original de los sonidos de una ejecución. Ese es el productor fonográfico. Los demás son los licenciados, es decir, derecho-habientes. Entonces la ley protege tanto a los productores fonográficos originales como a los licenciados.

En el apartado b) la ley avanzó sobre su tiempo porque les reconoció a los productores fonográficos, explícitamente, que el alquiler de discos era ilícito y un ilícito sancionable para la ley.

La Dra. Huerta habló del Convenio de Berna. No creo que se hayan mencionado antes los convenios TRIP'S o los convenios ADPIC. Vale la pena conversar un poquito de ellos, porque realmente es interesante.

Una de las irrupciones que van a causar una profunda crisis en el sistema del derecho de autor franco-germánico, es la irrupción de nuevos objetos protegidos por el derecho de autor, que son el *Software* y la Base de datos.

El *Software* y la Base de datos se basan en dos premisas que no se dan en el derecho de autor de la tradición latina. Es decir, el *Software* normalmente es obra de una persona colectiva, persona jurídica, no de una persona física. Esa obra es generalmente una obra colectiva donde existen derechos morales a los que los colaboradores han renunciado. No se ejercen estos derechos morales porque evidentemente es un conjunto de personas el que concurre para crear esta obra. Si el *Software* tenía que estar o no protegido por el derecho de autor fue una discusión que duró diez años a nivel internacional.

Pero un día los Estados Unidos dijeron "*debe estar protegido por el Copyright*", porque advirtieron que, como bien lo explicó la Dra. Huerta, de la misma manera que no hay una patente universal, hay un derecho de autor universal. Si alguien quiere proteger su patente va a tener que ir país por país dentro del año que da la Convención de París para protegerla. Pero, por el solo hecho de haber creado una obra musical el creador es dueño de su obra musical en los 140 países del mundo signatarios del Convenio de Berna.

E.E.U.U. advirtió que por el solo hecho de crear un *Software* este iba a protegido en 140 países del mundo y afirmó en su ley que es una obra literaria porque está escrita, punto. Se archivó prácticamente la Convención Universal, se levantó a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual [OMPI] y cuando tuvo todo esto listo se pensó que Berna es un acuerdo de

caballeros, se trata de un elevado número de Estados que declaman que van a proteger el derecho de autor, y le van a otorgar a cada autor el mismo derecho que gozan los autores nacionales en su propia ley, pero si no lo hacen, nadie les puede pedir cuentas, ya que no existe un sistema efectivo de dirimir las cuestiones a que pueda dar lugar la no aplicación efectiva del Convenio de Berna entre sus signatarios.

Entonces, en la Ronda Uruguay de la Organización Mundial del Comercio aparecen los acuerdos sobre propiedad intelectual del Comercio, que en castellano son los ADPIC y en inglés los TRIP'S.

Estos acuerdos dicen que todos los países se obligan a observar los derechos mínimos de los arts. 1 a 21 del Acuerdo de Berna y los derechos mínimos del Convenio de Roma. Se agregan, así como para redondear, dos o tres nuevos conceptos y derechos, como, por ejemplo, que el derecho de autor no protege las ideas, sino que protege el resultado concreto de las ideas, cosa que era más vieja que el mundo, pero que por primera vez aparece en un texto legislativo internacional. Aparecen algunos derechos nuevos, como el derecho de alquiler –y no para todas las categorías, sino para los productores de fonogramas, los productores de *software* y para la industria cinematográfica– cuando el alquiler de los soportes fuera dañino para la industria.

La novedad, realmente, es que obliga a todos los países del mundo a incluir en su enumeración de objetos protegidos el *software* y la base de datos. A diferencia de lo que pasa con el Convenio de Roma, el Convenio TRIP'S es un convenio de comerciantes que habilita, si alguien no cumple con los derechos mínimos, a no comprarle cuero o no comprarle caños sin costura, o a no comprar cualquier otro producto del infractor. Con lo cual, no solamente el *software* está protegido en todos los países del mundo sino que además los que no lo protegen pueden ser objeto de efectivas sanciones comerciales.

Si bien en patentes tenemos problemas, vamos a decir que en materia de derechos de autor, gracias a Dios no, porque nosotros tenemos un efectivo sistema dentro de lo que son los sistemas de protección de la Propiedad Intelectual. El derecho de alquiler, que aparece por primera vez en 1994, la ley argentina prácticamente lo contenía implícito desde 1933. Porque el autor que podía disponer de su obra, puede disponer del alquiler y no solo esas tres categorías, sino cualquier autor, como ser autores de los libros.

No sé porque jamás las organizaciones libreras han utilizado este derecho. Será porque el alquiler de libros no producía el mismo efecto dañino que el alquiler de discos, a partir de que los discos que se alquilaban se copiaban en cassette. De todas maneras el alquiler está en nuestra ley, y a partir de la Ley 23741 que es bastante posterior, es también punible penalmente para el alquiler de discos.

El art. 72 bis de la ley 11.723 también expresa: *“El que reproduzca copias no autorizadas por encargo de terceros mediante un precio”*. Esto se debe a que alguna jurisprudencia dijo que el que copiaba por un precio era un “artesano”. En la Revista *Segundamano* se encontraban muchos que hacían esto. Algún Tribunal sostuvo que hacían lo mismo que el que operaba una fotocopiadora, y que por lo tanto no eran sancionables. El que reproduce en una fotocopiadora puede copiar muchas cosas que no están protegidas por el derecho de autor como balances, papeles privados, cartas, fotografías, documentos, etc.. Pero el que reproduce la música siempre sabe que estaba haciéndolo con un fin delictivo, para aprovecharse de la obra musical y del fonograma de la interpretación.

Otro tema, bastante interesante, se refiere a la *“Probatio Diabolica”* en materia de piratería; cuando se sanciona “al que vende”. Al pirata hay que “pescarlo” vendiendo, y eso es muy difícil. El art. 72 bis de la ley 11.723 sanciona al que vende, pero también al que almacena o exhibe copias ilícitas y no puede acreditar su origen mediante una factura que lo vincule comercialmente con un productor legítimo.

Otro inciso se inspira directamente en el Convenio de Fonogramas *“el que importe copias ilegales con miras a su distribución...”*

En materia procesal el art. 72 bis es un poco como precursor de los ADPIC que contienen muchas medidas preliminares, dispone que si son sociedades de gestión colectiva las que piden las medidas, (como SADAIC) se autoriza a pedir el secuestro tanto en el fuero penal como en el fuero comercial, sin prestar caución previa.

Entiendo que la figura del art. 72 bis de la Ley 11723 ha sido una de las más adecuadas para combatir la piratería, tiene mucha más profundidad que otras normas de legislación comparada.

Tiene un gran inconveniente, sus disposiciones deberían extenderse a la película cinematográfica. En 1971 se aprueba un Convenio y doce años después sus disposiciones son obsoletas, porque ya la tecnología había creado el mismo problema para el *cassette* audiovisual y más tarde para el *diskete* de los programas de computación. Hoy, el art. 72 bis es limitado porque sólo protege al fonograma.

Las redes de comunicación en Internet han traído, como bien lo decía el Dr. Harvey, una revolución. Internet se creó para hacer intercambio de información técnica, en general sus reglas eran para gente que sin ánimo de lucro intercambiaba información. Hasta aquí todo muy bien. La primera industria que sufre el impacto de este intercambio es –a raíz de la evolución tecnológica que se produce dentro de la propia Internet– la industria de la producción fonográfica.

La cosa empieza inocentemente. Pequeñas bandas que no tenían aceptación o que no conseguían la grabación fonográfica (hoy se abarató mucho la grabación digital o la posibilidad de grabar) ponían sus ejecuciones en Internet para que cualquiera pudiera escucharlos, si se tomaban el trabajo para irse popularizando. Amazon.com, que es uno de los Sitios de Internet más importantes en materia de ventas, quiso alguna vez promover la venta de los discos a través de una difusión en Internet. Lo que se encontró fue que las ventas que promovía no se multiplicaron.

¿Quiénes tenían tiempo para sentarse, bajar la canción, reproducirla en el disco rígido? Los estudiantes. Entonces ellos se quedaban tres o cuatro horas y obtenían una reproducción muy aceptable de calidad digital de la canción que Amazon quería sacar. Este público, que es el público más importante de los éxitos (los *Hits*) de la industria musical, prácticamente no compraba.

La defensa que existía contra la reproducción en Internet era el tiempo que costaba bajar las canciones. Pero el tiempo que costaba para bajarlas se comprimió con los archivos MP3, que son un sistema de compresión de los archivos que permite bajar la canción casi en tiempo real. Como si fuera poco, la industria inmediatamente inventó una especie de walkman del MP3 que se llamaba “RIO”. Con lo cual los chicos bajaban sus canciones al RIO, se ponían los pantalones y salían a correr por la universidad. Entonces, evidentemente, la cosa se puso realmente preocupante. La ley reaccionó con paso corto.

¿Porqué? Porque la gran revolución que trae Internet es que ha derribado las fronteras. Globalización en Internet significa que no hay fronteras. Las leyes son territoriales. Vincular el ilícito con el país donde se comete puede ser un tema de derecho internacional privado de gran complejidad.

Hoy tenía que preparar otro trabajo y estaba estudiando jurisprudencia aislada. ¿Hasta dónde ha podido llegar la ley? La ley ha llegado aplicando las mismas viejas leyes, que les he comentado, al ámbito interactivo y ha funcionado. En los E.E.U.U. se dijo, hay que aplicar el “*Copyright Act*” a los “*infringements*”,³ y se han cerrado prácticamente 2000 sitios piratas –pero habrán quedado abiertos otros muchos.

En Francia se invocó el derecho del autor. La SACEM –que es la sociedad francesa de gestión colectiva– adujo efectivamente que un sitio causaba la reproducción. La defensa del operador del sitio fue bastante común: “Yo solamente almaceno”, “yo no se lo que me cargan”, “yo no conozco lo que hacen los que visitan el sitio”, “es una copia privada, y la copia privada está permitida”.

Los Tribunales dijeron que se estaba infringiendo el derecho de reproducción. Y además usted está haciendo una forma de comunicación al público que es derecho exclusivo del autor.

En la Argentina hay un aspecto de la ley 11.723 que es bastante original y que hay que mantenerlo dentro de su futura reforma. La ley que no concede ninguna limitación al derecho de autor en materia de copia privada..

En la mayoría de las leyes de los países, una copia para el consumo privado es lícita. La ley argentina, adelantada a su tiempo en casi todo, en esto también, ya que no permite limitaciones al derecho exclusivo de reproducción del autor.

Los sitios comunes de MP3, los sitios piratas, son fácilmente demandables. Lo que ustedes han leído últimamente es el tema del Napster. El Napster es muy interesante. El Napster no es un sitio que ofrezca grabaciones, sino que es un sitio que ofrece un motor de búsqueda que lleva al navegante a los sitios donde esas

3. Contravención, infracción, falta. (N.D.)

grabaciones están. Y además tiene un *Top Ten* que le dice a Ud. que es lo que más se busca. A través de ese sitio, el que lo visita busca la canción que quiere y las direcciones de los sitios que están conectados, que son todos sitios piratas, ahí sale la canción.

En la Nación leí una cosa muy interesante. Alguien empezó a vender camisetas que decían Napster, y entonces Napster inició un juicio por la infracción a su propiedad intelectual, porque se utilizaba para el *merchandising* la marca de fábrica. Es decir, ellos son muy comunitarios con la música de otros, pero no son nada comunitarios con el nombre de su empresa. La propiedad intelectual de Napster debe ser respetada, aunque Napster se dedique a violar la propiedad intelectual ajena. Como el comunista de las dos gallinas, el viejo cuento del chileno que cuando le explicaban como era el comunismo le dijeron: “*Si hay dos casas, una es para vos – Bien. Si hay dos caballos, uno es para vos – Bien. Si hay dos gallinas... – No, si hay dos gallinas la mía es mía*”. Porque él tenía sus gallinas.

Bueno, acá le pasó lo mismo a los accionistas del Napster, es decir, la propiedad intelectual mía no la toquen, pero la de los demás, yo comunitariamente la reparto.

La última novedad que hay en el Napster es que el Juez no aceptó esta postura, entendió que esto era una infracción a la ley de Copyright y decretó preventivamente el cierre de este sitio, que es un sitio comercial cuyas acciones cotizan en Bolsa. (*injunction*).

El Tribunal de Alzada les otorgó un *repreive* o sea una extensión del plazo para que no se cierre, mientras se escuchan los argumentos de la apelación. Es decir, una especie de efecto suspensivo al recurso de apelación.

Como última anécdota de este tema, también nosotros tuvimos *Napster* criollo. La Nación publicó un día una noticia diciendo “El Disco estalla en el aire”. Pergolini anunciaba su comunitaria y generosa donación de todas las obras que ustedes puedan encontrar a través de este mismo sistema de motor de búsqueda con el Top Ten y demás.

La industria fonográfica actuó junto con SADAIC y expresó que las obras que se estaban utilizando son las obras de sus socios o las obras de la Sociedad

representada por SADAIC y este sitio es realmente nocivo a los compositores. SADAIC, con espíritu solidario y generoso, acompañó a los productores porque el sitio dañaba por igual a autores, compositores, artistas y productores.

Se mandaron dos cartas documento. Salió primero la de la industria, y Pergolini contestó con su habitual desenfado diciendo: les voy a hacer un juicio por difamación. Pero cuando llegó la carta de SADAIC ya no le gustó tanto. Porque se puede ser Robin Hood robando a Warner o a Sony, pero ser Robin Hood robando a compositores, no está nada bien. Sin llegar a juicio, el servicio del buscador se suspendió y no se presta más en el sitio de Pergolini.

Ello refuerza mi opinión de que en nuestro país hay un sistema de derecho, que ese sistema de derecho es efectivo, y que basta amenazar o ponerlo en ejecución para que, como en este caso, dé resultado proteger a los titulares de propiedad intelectual.

Gracias.



*El doctor Miguel Ángel Emery es actualmente Consultor de la Organización Internacional de Propiedad Intelectual (O.M.P.I.), Profesor de Derecho Comercial de la Universidad de Buenos Aires, de Derechos Intelectuales en la Universidad de Palermo y Abogado del Estudio G. Breuer (*Patentes y Marcas*). Autor, entre otros títulos, del libro *Propiedad Intelectual, Ley 11723*, editado por Astrea, y redactor de comentarios sobre propiedad intelectual en “El Derecho”, publicación periódica de la Universidad Católica Argentina.

ANA MARÍA MONDOLO*

WASHINGTON CASTRO¹ UN REPRESENTANTE DE LA GENERACIÓN DEL CENTENARIO (13-07-1909)

*A Noemí Antonia Gil, por el amor y la paciencia
con que colabora en la difusión de la labor de
su esposo.*

Próximo a cumplir 92 años de edad, Washington Castro fue testigo y participe del desarrollo de la música académica argentina del siglo XX. Nació en el período en que, de la mano de los *Primeros Profesionales*² y de la *Generación del '80*, nuestro arte comenzaba a ocupar un lugar propio. Los creadores cultivaban con solvencia todos los géneros sobre la base de una sólida formación de corte europea. A la par que adherían a las tendencias universalistas tradicionales, consolidaban el nacionalismo inaugurado hacia mediados del siglo XIX por los compositores de la etapa de *Transición*. Maestros e instrumentistas de nivel internacional creaban escuela. Luego de la inauguración del Teatro Colón (1908), comenzaron a surgir lentamente un buen número de organismos e instituciones que terminaron por desplazar una actividad musical que se nutría, en forma masiva, de artistas contratados en el extranjero.

Es bien sabido que Washington Castro nació en el seno de una familia de músicos.³ Recordemos que su padre, Juan José, acababa de dejar un puesto de violonchelista en el Teatro Comedia de zarzuelas para convertirse en luthier. Sus hermanos, José María y Juan José, comenzaban a abrirse camino como violonchelista y violinista, respectivamente, en teatros dedicados al género chico y en cines donde la música resultaba imprescindible, dado que era la época de las películas mudas.

1. Este artículo constituye un aporte parcial de un trabajo mayor que iniciamos en 1990 con Washington Castro.

2. Ver Notas Finales "A", p. 87.

3. Ver Notas Finales "B", p. 89.

Curiosamente, Washington Castro no tuvo una educación formal. Si bien desde muy pequeño sintió una especial predilección por el violonchelo, no fue sino hasta los 9 años de edad que su padre comenzó a impartirle lecciones mediante un método que escribía personalmente con ese fin. Un año y medio más tarde prosiguió los estudios bajo la guía de su hermano, José María.

Cuando en 1920 Juan José viajó a París para ingresar a la Schola Cantorum, el padre tuvo la idea de trasladarse a la Ciudad Luz con la meta de probar fortuna como luthier y posibilitar el perfeccionamiento de su hijo menor en violonchelo. Así fue como Washington accedió, por espacio de un año y medio (1923-1924), a tomar clases particulares con Maurice Maréchal.⁴ Pero su estancia en Francia se eclipsó por problemas de salud de su progenitor y por falta de medios económicos suficientes como para poder sobrevivir allí.

Forzado a regresar, en Buenos Aires siguió recibiendo los consejos de su hermano en instrumento hasta que, en 1926, se convirtió en discípulo de Alberto Schiuma.⁵ Por esa época también comenzó su labor como integrante de conjuntos que actuaban –“a la hora del té”– en confiterías como la Richmond, Ideal, La Perla del Once, o en iglesias como la del Socorro para los casamientos. También integró el organismo de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), pero este puesto no era rentado. Su primer trabajo estable lo tuvo en el cine Princesa de la calle Suipacha (1928).

1929 marcó un hito en la historia de la música argentina. Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi, José María y Juan José Castro crearon el Grupo Renovación y desde su seno provocaron un cambio en el rumbo planteado por el bloque numeroso y compacto de la generación del '80. Estos habían sido los responsables de conducir, durante un cuarto de siglo, el movimiento musical desde instituciones tales como la Asociación Wagneriana (1912), la Sociedad Nacional de Música (1915) y el Conservatorio Nacional (1924), entre otras. Respondían a las enseñanzas de la Schola Cantorum parisina, la impronta de Debussy, el elemento formal germánico o el influjo operístico italiano (principalmente Puccini). Como ya dijimos, a

4. Aquí rectificamos el aserto del artículo Mondolo, A. M.: “Castro, Washington” publicado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (SGAE, 1999. Volumen 3), en el que el editor cambió Maurice Maréchal por Maurice Ravel.

5. Ver Notas Finales “C”, p. 89.

estas técnicas las trataron de amalgamar con un nacionalismo ideológicamente fuerte, que alcanzó manifestaciones musicales de singular importancia. El Grupo Renovación, integrado por compositores que, además, fueron excelentes instrumentistas y directores, se enfocó más en el “hacer música” en vivo, que en el enseñar o dirigir instituciones. No conformaban un grupo homogéneo como el anterior, ya que cada uno conservó una marcada individualidad. Si para la generación del ‘80 los modelos fueron Franck, Debussy, Puccini o Strauss, para la del ‘90 lo fueron Stravinsky, Ravel, Honegger, Schoenberg y Bartok.

El Grupo Renovación tenía como meta estimular la superación artística de cada uno de sus miembros a través del intercambio de conocimientos, el análisis crítico de partituras propias y de creadores extranjeros contemporáneos, y la difusión en conciertos y ediciones de sus obras.

Fue la época del deslumbramiento con la música de avanzada. Los ejecutantes se ofrecían desinteresadamente a participar en los conciertos del Grupo. Yo intervine como violonchelista e inclusive participaba en las reuniones y analizaba obras.⁶

Por placer y por necesidad, Washington Castro se estaba convirtiendo en un excelente lector a primera vista, capaz de interpretar desde una página de “música ligera” hasta una obra de vanguardia. Eran momentos en los cuales debía compatibilizar sus necesidades económicas con las artísticas. Por eso cuando perdió su puesto en el Princesa por el advenimiento del cine sonoro y surgió el auge de las radios, pasó a integrar la orquesta de cámara de Splendid que dirigía su hermano, José María (1930).

En 1935 se inauguró Radio El Mundo. Esta emisora contó con una de las mejores orquestas sinfónicas del país. La misma estuvo bajo la batuta de Juan José Castro. Washington ocupaba el primer atril.

Cuando se fundó Radio el Mundo el director artístico era Enrique Del Ponte.⁷ Gracias a él se creó una orquesta de primer orden. Pero duró 2 o 3 años, porque

6. Salvo indicación contraria, las citas de Washington Castro transcritas en el presente artículo pertenecen a entrevistas personales –anotadas o grabadas– que hemos mantenido a lo largo del tiempo con el compositor.

7. Hijo de Clementino del Ponte. Su hermana Margarita se casó con Julián Aguirre. De este matrimonio nació Raca, segunda esposa de Juan José Castro.

lo sacaron a Del Ponte y pusieron a uno que se dedicaba a la música populista [sic.] y no encontró nada mejor que disolver la orquesta. Como teníamos un contrato duradero, no nos podía sacar a la calle. Entonces dividió la orquesta en pequeños conjuntos que hacían jazz, tango, etc. A mí me tocó hacer boleros. Y yo estuve muy contento de hacerlo, porque así conocí géneros que de otra manera no hubiese conocido.

El 22 de agosto de 1937 la Asociación Argentina de Música de Cámara tributó un homenaje a Pablo Casals, quien había debutado en el Teatro Colón bajo la dirección de Juan José Castro (7-08-1937). El concierto estuvo consagrado a obras transcritas por Alberto Schiuma para un conjunto de violonchelos que organizó con sus alumnos. Este hecho fue de gran importancia para Washington, dado que siendo el discípulo dilecto de ese maestro, ocupó el rol de solista y fue el único que tuvo la posibilidad de tocar obras en dúo con el pianista Emilio Sánchez.

Le puedo decir una cosa, “esto con total vanidad y mucho orgullo”:
Alberto me preguntó que quería tocar y yo le dije *Élégie* de Fauré, que es una de mis piezas favoritas, la que he tocado más en mi vida. Después de que pasó ese concierto Juan José tuvo interés en preguntarle a Casals: “maestro usted escuchó a mi hermano. Tocó Fauré. Puede darme su opinión”. [Washington al contarnos esto se emocionaba hasta las lágrimas] Y Casals dijo: “mire, allá cerca de Barcelona, en donde vivo, hay una playa en la que paso los veranos. Tengo una casita, estudio y doy unas especies de cursos. Recibo a muchos violonchelistas que vienen de distintas partes del mundo, naturalmente muy elegidos. Les doy consejos y los hago tocar para mí. Si su hermano pudiera venir, yo lo recibiría con muchísimo gusto”.
Esto fue un honor muy grande para mí. Recuerdo que Casals observó: “Lo que él necesita ahora es realmente los consejos de un gran maestro”.

Pero Washington estaba pasando por un momento muy crítico de su vida. En 1933 se había casado con su prima hermana, Esther Castro. De este matrimonio nació una hija, Graciela Esther (1936-1939), que al año y medio de vida contrajo parálisis infantil. Además, España estaba atravesando por la Guerra Civil.

Yo no tenía mucha iniciativa en ese momento y carecía de medios económicos como para trasladarme a Europa.

Resignado a no viajar, continuó luchando por forjarse un futuro en la Argentina. Este país le tenía reservadas muchas oportunidades.

Creo que tocaba muy bien. Así lo decían los demás. He tocado, con orquesta, Haydn, Saint Saëns... He tocado mucho en dúo con alguna de mis esposas (no sé si sabe que tuve cuatro). Con la primera, Esther, y con mi tercera esposa, Alicia Ardoy, muy buena pianista [...] Después actué mucho con Fontenla y Caracciollo.

Con el correr de los meses, el éxito que había obtenido Alberto Schiuma con la audición en honor a Casals lo llevó a crear la Agrupación de Violoncelistas de Buenos Aires. Washington Castro participó en ella desde el momento de su concierto inaugural, el 8 de octubre de 1939. Seis años más tarde fundó el Cuarteto Haydn, que integró con Eduardo Acedo, Carlos Sampredo (violines) y Libero Guidi (viola). Simultáneamente formó parte del conjunto de veinticinco músicos de Radio Belgrano, donde, además, tuvo la oportunidad de debutar como director y adquirir cierta estabilidad en ese rol. Al crearse la Orquesta Sinfónica Municipal (21-12-1946; más tarde Filarmónica de Buenos Aires) se convirtió no sólo en el primer violonchelista, sino también en el director suplente de Lamberto Baldi. Fue en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, el 20 de febrero de 1947, donde dirigió su primer concierto sinfónico. Pero el momento de gloria lo encontró al dirigir el estreno de *La Historia del Soldado*, de Stravinsky, con coreografía de Margarita Wallmann, en el Teatro Gran Splendid (1-12-1948). Ese mismo año se había creado la Orquesta Sinfónica del Estado (hoy Sinfónica Nacional) y también tuvo la oportunidad de dirigirla.

No he estudiado dirección absolutamente con nadie. La he aprendido en la orquesta, que es una de las mejores maneras de aprenderla, si uno es capaz de aprender algo.

Tengo una admiración sin límites por mi hermano, Juan José. He tocado con otros directores famosos – Ansermet, que era extraordinario, Respighi, Casella... – Juan José no me ha dado ni una sola lección de dirección de orquesta, sino algunos consejos, inapreciables por cierto, valiosísimos (perdóneme si a veces me emociono)... Pero he tocado con él y puedo decir que le debo mi formación como director.

Mientras tanto, las experiencias adquiridas con el Grupo Renovación y, sobre todo, su contacto permanente con José María Castro lo fueron predisponiendo para la composición. Por consejo de estos músicos se decidió a tomar clases privadas con Honorio Siccardi.

Nunca estudié composición. Sólo tomé clases con Siccardi. Fueron clases muy particulares, porque él no seguía un método escolástico. Al contrario, daba tal vez demasiada libertad al alumno. Reconozco - confieso - que a veces he sentido... que hubiese necesitado que me apretaran más.

Washington Castro ingresó de manera efectiva al Grupo con sus dos primeras obras, que datan de 1941, la Obertura Festiva (retirada) y la Sonata para clarinete y piano (perdida). De esta época todavía se conserva la grabación del sello Odeón (78 rpm) de la Sonata para violonchelo y piano, interpretadas por el compositor y su esposa, Esther. Era una etapa de evidente adhesión al estilo neoclásico, ideal compartido con su hermano José María.

Cuando yo comencé a componer estaba muy apegado a José María, que ha compuesto en un estilo y carácter totalmente distinto al de Juan José. Por otra parte Juan José no estaba mucho en Buenos Aires. Viajaba continuamente. En fin, yo me encontraba muy cómodo con José María. Estaba constantemente con él. Así que me vi muy influenciado por esa transparencia, esa limpieza de escritura. Él le tenía una cierta alergia a las sonoridades masivas, incluso en la orquesta sinfónica. Yo admiraba de sus obras esa cosa de mucha calidad, de mucha transparencia, de mucha discreción.

En 1943 dejó el Grupo Renovación y más tarde se convirtió en Miembro Fundador de la Liga de Compositores de la Argentina (1947)

Su carrera de director seguía en ascenso. En 1950 recibió una Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires “al mejor director de orquesta argentino” de la temporada. Ese fue el año en que le tocó dirigir, en el Teatro Colón, el estreno de una de sus primeras obras sinfónicas, *El Concierto campestre, Suite según el cuadro de Giorgione* (1946). Con él inauguraba una línea de trabajo que jamás abandonó: traducir en sus composiciones elementos de orden plástico. Pintor por afición, dejó trascender en diversas partituras su gusto por las manifestaciones de esta disciplina artística. Los tres números que integran el concierto –“Matinal”, “Pastoral” y “Ronda”– fueron elaborados sobre la base de un tratamiento orquestal que resulta casi camarístico. Los diversos grupos instrumentales están trabajados con gran individualidad, adquiriendo especial relevancia las maderas. La obra guarda cierta analogía con una muy posterior, *Concierto de Ángeles* (1989). Su título responde a las sugerencias producidas por representaciones plásticas italianas

que datan del 1500 (ángeles músicos). La orquesta sinfónica, que también opera por grupos, se halla prácticamente privada de sus sonoridades más graves (escaso uso de trombones y contrabajos, ausencia de timbales) para producir un efecto de liviandad. Es una suite en siete partes en la que introdujo temas trovadorescos del siglo XIII.

En realidad no es una obrita religiosa como pudiera pensarse. Tiene algo de eso, pero no está concebida así. La obra responde a cuadros, especialmente de pintores italianos, que se encuentran en muchas iglesias. [...] El título está robado un poco a Hindemith. Pero aquello sí que es de una densidad tremenda. Yo he pretendido darle una cosa de pureza y de transparencia como podría ser la de un concierto de ángeles.

En 1956 fue contratado para organizar la creación de la Sinfónica Provincial de Santa Fe, organismo con el cual debutó el 15 de mayo de ese año y que estuvo a su cargo hasta 1963.

Era una labor pedagógica. Tuve que armar la orquesta con elementos de banda, algunos eran excelentísimos. Pero estaban acostumbrados a tocar a grito pelado. No se les podía pedir calidad. Yo tenía muchísimos años menos y estaba lleno de entusiasmo. Tenía una orquesta en mis manos. La creaba yo y, además, ellos me tomaron mucho cariño. Fue una época maravillosa. Con esta orquesta llegué a tocar todo lo que me dio en gana.

Para conmemorar el primer aniversario del citado organismo compuso la *Obertura Jubilosa* (1957), una de las obras que alcanzó mayor difusión en la Argentina. Sin embargo su estreno no tuvo lugar sino en 1959. Elaborada dentro del contexto de las formas tradicionales, su carácter festivo está realizado por una temática incisiva y una instrumentación brillante en la cual alcanzan gran relieve los metales. Prevalece la escritura de tipo homófona, trabajada sobre la base de una textura armónica tonal.

De este período también data su primera obra con temática religiosa, la cual atrae muy especialmente al autor. Comentarios Sinfónicos para la *Pasión de Nuestro Señor* (1956) se basa en un texto, inspirado en los Evangelios, que le encomendó a su pariente, Héctor Ganduglia. El mismo está a cargo de un recitante que narra momentos de la vida de Jesucristo sobre una orquestación destinada a comentar el drama.

En 1964 dejó Santa Fe y pasó a dirigir en forma estable la Orquesta Sinfónica de Córdoba. Continuó recibiendo invitaciones para actuar, sobre todo, en Tucumán y Mendoza. En esta última provincia presentó a concurso *Música Sinfónica para Juana de Arco* (1968) y ganó el premio de 1969. Castro se la dedicó al organismo de la Universidad Nacional de Cuyo, con quien la dio a conocer ese mismo año. La obra tiene un programa subjetivo y se presenta exenta de palabra. Sus partes –“Visión / Lucha”, “La oración secreta”, “Soledad”, “Canto fúnebre / Glorificación”– se desarrollan dentro de un lenguaje atonal en el que los diversos grupos instrumentales operan por contraste de sonoridades y matices, amalgamándose en sólo algunas oportunidades.

Esa heroína, francesa, siempre me emocionó mucho y me pareció un verdadero milagro de Dios, el que una humilde y simple campesina, inculta, viendo que una parte de su país estaba siendo invadida por las tropas inglesas, se levantara y preparara un ejército, aunque todo el mundo la trataba de loca, por su actitud tan insólita. Fortuna (1991: 54)

A la par de estas creaciones Washington Castro se aproximó a la música ciudadana. En abril de 1969 compuso tres *Tangos* para violonchelo y piano, que merecieron el Premio Fondo Nacional de las Artes, en 1973. El primero, que no lleva indicación metronómica de velocidad, se inicia con una breve introducción en la que se define el ritmo característico de la especie musical. El elemento melódico generador del discurso está a cargo del violonchelo. El piano cumple un trabajo de apoyo armónico que deriva de la línea melódica profusamente cromatizada. El segundo número de este ciclo está elaborado a partir de elementos rítmicos y melódicos del tango *El choclo* de Ángel Villoldo. La obra de Castro se inicia con el clásico giro ascendente del motivo popular, en la línea del violonchelo. Este y el piano discurren en la estilización y transformación del citado tema, el cual se define sobre el final de la partitura. Una introducción de tres compases a cargo del piano anticipa rítmicamente la célula generadora del último número de la serie. La primera parte, delimitada por una doble barra de repetición, expone el tema en el violonchelo. Un segundo tema cede paso a una sección de alternancia y desarrollo, en ambos instrumentos, de las ideas expuestas. La obra se cierra con un sector cadencial en el cual se superponen elementos de los dos temas principales.

A la par de sus otras actividades Washington Castro también se dedicó a la docencia ejercida a través de las universidades del Litoral, Córdoba, La Plata

y en los conservatorios Municipal “Manuel de Falla” y “Juan José Castro” de La Lucila. A las cátedras de Violonchelo y de Música de Cámara se sumó su actuación al frente de la orquesta de Cámara Juvenil “Teodoro Fuchs” de LRA Radio Nacional (1971-1976), que recordamos muy especialmente. Sin embargo, tiene una única partitura didáctica. *Paseo por la orquesta* (1991) está destinado a la comprensión y reconocimiento tímbrico sinfónico. La introducción y el final de la misma comprometen a la orquesta en su totalidad. Los instrumentos son exhibidos del agudo al grave sobre un pedal que otorga continuidad y unidad al discurso.

Entre 1977 y 1984 Washington Castro dirigió la Sinfónica de Mar del Plata y en 1988 la orquesta de Juventudes Musicales de la misma ciudad. Allí es donde reside actualmente para orgullo de quienes lo nombraron Ciudadano Ilustre en 1995 y le otorgaron premios como el “Neptuno”, Municipal “Alfonsina Storni” (1982), Pedro Luro (1981) y Unión del Comercio de la Industria y la Producción (UCIP). Este último estaba destinado a personas o entidades que efectúen aportes importantes a la cultura de Mar del Plata.

Desde 1979 es Académico de Número de la Academia Nacional de Buenos Aires. En París, le fue conferida la Medalla Vermeil de la Sociedad para el Estímulo del Progreso (1983). Por su trayectoria también le otorgaron el Gran Premio de la Sociedad de Autores y Compositores (SADAIC; 1990), el Premio Consagración de la Provincia de Buenos Aires (1991), el Premio de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina (1993), el Premio de la Orquesta de Cámara Ensamble Instrumental Argentino del Colegio Nacional de Buenos Aires (1993) y el Premio Konex de Platino (1999). En 1998 lo nombraron Profesor Honorario de la Universidad Nacional del Litoral.

En la actualidad Washington Castro no puede decidir cuál de sus actividades le resultó más gratificante.

Adoro el violonchelo, ya no lo toco, pero lo adoro. Me cuesta mucho oír chelistas, incluso grabaciones, porque me da muchísima nostalgia. No oigo ni siquiera mis propias grabaciones. [...] Naturalmente me han quedado las otras dos actividades, que yo diría que son absolutamente incomparables: componer y dirigir. Si me ofrecen un concierto para dirigir, yo me vuelvo loco de satisfacción. Si me encargan una obra, es casi mejor que recibir un premio.
[...]

Ahora, ya en la vejez, he vuelto un poco a clarificar la armonía, he abandonado

el afán por la disonancia y por la cosa agresiva en el ritmo. He vuelto a lo más simple, más sencillo. Uno siente un poco que ya ha dicho todo lo que quería decir y ahora es dueño de hacer lo que se le ocurre. Cuando uno es joven se cuida de lo que dirán, de cómo será juzgada la obra. Si esto tiene algún valor, si será una audacia o no lo será, de cómo lo recibirá el público, los músicos y el que la dirige. [...] Al igual que Falla, pienso que uno no es más que un instrumento. En toda obra de arte la cosa viene de arriba, de Dios. Uno se limita a ser un intermediario más o menos bueno con los medios que tiene a su alcance: su imaginación, sus condiciones para el oficio... No se hace más que recibir esa inspiración y escribir. Eso tiene un relativo mérito.

[...]

Mi música es atonal. Nunca he hecho el menor intento por el dodecafonismo, en el que no creo aunque haya ejemplos geniales. Y no he cultivado jamás el folclore. Ni una nota. He preferido en general la música de carácter dramático, de fuerza. El único folclore que he cultivado es el folclore ciudadano – el tango –, llamémosle así. Pero me he inspirado muchas veces en la pintura, porque yo adoro la pintura casi tanto como la música.

* * *

El siguiente catálogo de Washington Castro ha sido elaborado por géneros, según el siguiente orden: Orquesta, Orquesta con solistas, Orquesta con coro, Conjunto instrumental, Canciones, Piano, Clave, Violonchelo y obras retiradas del catálogo por el compositor. Las partituras que integran cada uno de los géneros han sido dispuestas, a su vez, en forma cronológica.

En cada caso se ha tratado de aportar la mayor cantidad de datos consignados hasta la fecha. La tarea no ha sido fácil. Hemos trabajado mucho junto a Washington Castro, a quien agradecemos muy especialmente su excelente disposición y los testimonios que continuamente nos proporciona a los fines de nuestro trabajo. Sin embargo, seguimos tras la búsqueda de muchas precisiones, dado que la labor realizada por el compositor ha sido mucha y

El curriculum que he redactado es un poco dudoso. Soy tan desordenado en esas cosas y le doy tan poca importancia... No he guardado programas ni nada. Si alguno no se ha preocupado de hacer eso, a veces alguna de mis esposas... Si alguna de ellas no se ha ocupado, yo no he guardado nada, ni críticas. Así que anda todo disperso. A veces no sé ni el año de una obra.

CATÁLOGO DE OBRAS

ORQUESTA:

El Concierto campestre, Suite según el cuadro de Giorgione.

Formación: 2.2(1).2.2 - 4.2.2.0 - timbal, 2 percusión, cuerdas. Fecha: 1946. Partes: 1. "Matinal"; 2. "Pastoral"; 3. "Ronda". Estreno: Buenos Aires, 13-08-1950, Teatro Colón. Director: W. Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Premio: Círculo de Críticos Musicales, 1950. Duración: 15'.

Obertura para niños.

Formación: 1.1.1.2(1) - 2.2.0.0 - timbal, 1 percusión, cuerdas. Fecha: 1951. Observaciones: sólo hemos podido consignar como ejecución más temprana la realizada en Buenos Aires, 23-10-1955, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, director: W. Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 8'.

Música para orquesta de cámara.

Formación: 1.1.1.1 - 1.0.0.0 - timbales, cuerdas. Fecha: 1951. Partes: 1. "Preludio"; 2. "Scherzando"; 3. "Pastoral"; 4. "Elegía". Estreno: Buenos Aires, 29-09-1958, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica Nacional, director: Juan José Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 17'.

Obertura Jubilosa.

Formación: 1.2.2.2 - 4.3.3.0 - timbal, 2 percusión, cuerdas. Fecha: 1957. Estreno: 1959. Archivo de partituras: Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe. Dedicatoria: Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe, en su primer aniversario. Duración: 9'.

Sinfonía breve, para orquesta de cuerdas.

Fecha: 1961. Partes: 1. "Allegro"; 2. "Andante desolato"; 3. "Lento, grave: Allegro molto marcato". Estreno: Buenos Aires, ?-09-1963, Teatro Coliseo. Amigos de la Música. Orquesta de Cámara Juvenil, director: Teodoro Fuchs. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 16'.

Tres piezas para orquesta.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbales, percusión - cuerdas. Fecha: 1962.

Estreno: Mendoza, 19-04-1968. Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, director: Washington Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Concierto para orquesta.

Formación: 1.1.1.1 - 4.2.3.1 - timbal, 2 percusión, cuerdas. Fecha: 1963. Estreno: Buenos Aires, 11-10-1964, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica Nacional, director: Washington Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 18'.

Tres piezas, para bronces y percusión.

Formación: 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, timbal, percusión (3). Fecha: 1965. Estreno: Buenos Aires, 1967. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 8'30''.

Música Sinfónica para Juana de Arco.

Formación: 2(1).2(1).3.2 - 4.3.3.1 - timbal, 4 percusión - cuerdas. Fecha: 1968. Partes: 1. "Visión - Lucha"; 2. "La oración secreta"; 3. "Soledad"; 4. "Canto fúnebre - Glorificación". Estreno: Mendoza, 1969, Universidad Nacional de Cuyo. Orquesta Sinfónica de la Universidad, director: Washington Castro. En Buenos Aires, 20-07-1970, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, director: W. Castro. Archivo de partituras: Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Premio: Universidad Nacional de Cuyo, 1969. Dedicatoria: Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Duración: 25'.

Tres piezas para cuerdas.

Fecha: 1970.

Coral y Tocata, para orquesta de cuerdas.

Fecha: 1970. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 10'.

Variaciones sobre un tema de Haendel.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, xilofón, 2 percusión - cuerdas. Fecha: 1970. Dedicatoria: Jorge Castro, su hermano menor. Observaciones: Revisión 1985. Duración: 16'.

Retablo de Notre Dame.

Formación: 1.1.1.1 - 2.0.0.0 - 2 percusión, celesta - cuerdas. Fecha: 1971. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 15'.

Tangos, para orquesta de cuerdas.

Fecha: 1972. Partes: 1. "Patético"; 2. "Rítmico"; 3. "Tango de las Violas"; 4. "Dramático". Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 13'.

Divertimento 1982.

Formación: 2(1).2.1.2 - 4.2.3.1 - timbal, 4 percusión - cuerdas. Fecha: 1982. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Dedicatoria: Noemí de Castro. Duración: 15'.

Valses románticos.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, 2 percusión - cuerdas. Fecha: 1985. Estreno: Mar del Plata. Duración: 10'.

Cuadros de Picasso, Suite sinfónica.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.2.3.1 - timbales, 2 percusión (gran caja, platillos, triángulo, pandereta), xilofón, arpa - cuerdas. Fecha: 1983. Partes: 1. "Arlequín"; 2. "Paisaje (1921)"; 3. "Niña con muñeca y caballito"; 4. "La alegría de vivir". Estreno: Mar del Plata. En: Buenos Aires, 7-08-1986, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, director: Adrián Pagés. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Observaciones: Revisada en 1986. Duración: 16'.

Dos pastorales.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbales, percusión - cuerdas. Fecha: 1988. Partes: 1. "Nocturno"; 2. "Danza rústica". Estreno: Buenos Aires, 4-06-1988, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, director: Simón Blech. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Dedicatoria: María Catalina.

Concierto de Angeles, 7 piezas.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - percusión - cuerdas. Fecha: 1989. Partes: 1. "Preludio"; 2. "Canción"; 3. "Júbilo"; 4. "Cántico de Alabanza"; 5. "Ronda"; 6. "Vuelo"; 7. "Cortejo". Estreno: Mar del Plata, 1990. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Dedicatoria: Noemí de Castro.

Variaciones sobre un tema de La Flauta Mágica de Mozart.

Formación: cuerdas. Fecha: 1990. Estreno: Buenos Aires, 16-04-1991, Auditorio de Belgrano. Orquesta de Cámara de Mayo, director: Mario Benzecry. Encargo: Fundación Banco Mayo.

Adagio y Scherzo fantástico.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbales, percusión - cuerdas. Sin fecha.

Rapsodia en ritmo de tango.

Formación: 2(1).2.2.2 - 4.3.3.1 - timbal, percusión. Fecha: 1978. Estreno: Mar del Plata, 30-06-1980. En Buenos Aires, 30-06-1980, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, director: Washington Castro. Duración: 12'.

Paseo por la orquesta, Obra sinfónico - didáctica.

Formación: 2(1).2(1).3.2 - 4.3.3.1 - timbal, percusión - cuerdas. Fecha: 1991. Estreno: Mar del Plata. Duración: 15'.

Momentos musicales.

Formación: cuerdas. Fecha: 1993. Partes: 1. "Dramático"; 2. "Scherzo fantástico"; 3. "Lírico"; 4. "Marcha". Estreno: Buenos Aires, 27-04-1994, Teatro Opera. Orquesta de Cámara del Colegio Nacional de Buenos Aires, director: Alberto Devoto. Grabación: Parcial (sólo "Lírico" y "Marcha") Buenos Aires, Piscitelli (004). Intérpretes: Orquesta de Cámara del Colegio Nacional de Buenos Aires, director: Alberto Devoto. Encargo: Orquesta de Cámara del Colegio Nacional de Buenos Aires. Dedicatoria: Orquesta de Cámara del Colegio Nacional de Buenos Aires.

Otoño y primavera en Mogotes.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, percusión - cuerdas. Fecha: 1994. Dedicatoria: Noemí de Castro.

Dos Preludios Marplatenses.

Formación: cuerdas. Fecha: 1995.

Variaciones sobre el tango "La Cumparsita"

Formación: cuerdas. Fecha: 1997. Estreno: Buenos Aires, 12-08-1997, Auditorio de Belgrano. Orquesta de Cámara Mayo, director: Mario Benzecry. Encargo: Mario Benzecry. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

ORQUESTA CON SOLISTAS:

Comentarios Sinfónicos para la Pasión de Nuestro Señor, para recitante y orquesta

Formación: 2(1).2(1).3.2 - 4.2.3.1 - timbal, 2 percusión, arpa, recitante solista,

cuerdas. Fecha: 1956. Texto: Héctor Ganduglia, inspirados en los Evangelios. Estreno: Buenos Aires, 1960. Intérpretes: Angel Mattiello, Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional. Dedicatoria: LRA Radio Nacional.

*Concierto para piano y orquesta.*⁸

Formación: 2.2.2.2 - 4.2.3.0 - timbal, percusión, piano solista - cuerdas. Fecha: 1960. Partes: 1. "Allegro moderato"; 2. "Andante"; 3. "Allegro". Estreno: Buenos Aires, 18-07-1967, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, director: Washington Castro. Piano: Jorge Fontenla. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Encargo y dedicatoria: Jorge Fontenla. Duración: 25'.

Rapsodia, para violonchelo y orquesta.

Formación: 1.1.2.1 - 2.2.0.0 - violonchelo, cuerdas. Fecha: 1964. Estreno: Buenos Aires, 1966, Teatro Colón. Director: Pedro Ignacio Calderón. Violonchelo: Washington Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 15'.

Andante y Allegro, para contrabajo y orquesta.

Formación: 1.1.2.1 - 2.0.0.0 - cuerdas. Fecha: 1972. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 8'.

Cántico de Paz, para barítono y orquesta.

Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, 2 percusión, arpa, barítono - cuerdas. Fecha: 1974. Texto: María Teresa de Obieta. Estreno: Buenos Aires, 27-06-1974, Teatro Colón. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 33'.

Nocturno para corno inglés y orquesta de cuerdas [Nocturno para oboe contralto y orquesta de cuerdas].

Fecha: 1982. Estreno: Buenos Aires, 4-07-1995, Museo de Arte Decorativo. Orquesta de Cámara Iberoamericana de la Academia Nacional de Bellas Artes, director: Virtú Maragno. Corno Inglés: Cecilia Maragno. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 8'.

8. Enzo Valenti Ferro en 100 Años de Música en Buenos Aires cita el estreno de dos conciertos para piano y orquesta: uno en 1951 (pág. 303) y el otro en 1967 (pág. 418). Washington Castro nos ha señalado que la única obra que concibió dentro del género es la que le encargó Jorge Fontenla.

Poema, para viola y orquesta de cámara.

Formación: 1.1.1.1 - 2.0.0.0 - viola, cuerdas. Fecha: 1983. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 7'.

Divertimento, para oboe y orquesta de cuerdas.

Fecha: 1995. Partes: 3 movimientos. Estreno: Buenos Aires, 31-05-2000, Museo de Arte Decorativo. Orquesta de Cámara Iberoamericana de la Academia Nacional de Bellas Artes, director: Virtú Maragno. Oboe: Cecilia Maragno. Dedicatoria: Cecilia Maragno. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

ORQUESTA CON CORO:

Salmo 23.

Formación: 1.1.1.1 - 2.2.0.0 - coro, cuerdas. Fecha: 1962. Texto: Antiguo Testamento. Estreno: 1962. Dedicatoria: Coro Estable de Rosario (director: Cristian Hernández Larguía). Observaciones: Partitura perdida. Duración: 15'.

Salmo 150

Formación: 2(1).2.2.2 - 4.3.3.0 - timbal, 3 percusión, coro - cuerdas. Fecha: 1981. Estreno: Mar del Plata, 23-12-1981, Catedral. Coro de la Universidad de Mar del Plata (director: Horacio Lanci). En Buenos Aires, 1981. Coro de la Universidad de Mar del Plata, director: Washington Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 20'.

CONJUNTO INSTRUMENTAL:

Sonata, para clarinete y piano.

Fecha: 1941. Partes: 1. "Allegro non troppo"; 2. "Adagio"; 3. "Finale allegro con fantasia". Estreno: Buenos Aires, 24-11-1941, Grupo Renovación. Clarinete: Filoctetes Martorella. Piano: Esther Castro. Observaciones: Partitura perdida.

Sonata, para violonchelo y piano.

Fecha: 1942. Partes: 1. "Allegro"; 2. "Andante lento"; 3. "Allegro". Estreno: Buenos Aires, 9-12-1942, Grupo Renovación. Violonchelo: Washington Castro. Piano: Esther Castro. Grabación: Buenos Aires, Odeón, 177286 (2 fases, 30 cm., 78 rpm.). Grupo Renovación: Músicos y Compositores. Intérpretes: Washington Castro y Esther Castro. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tres cantos

Formación: violonchelo y piano. Fecha: 1944. Observaciones: Partitura perdida.

Primer cuarteto para cuerdas, en Fa.

Fecha: 1945. Partes: 1. "Allegro con brio"; 2. "Andante"; 3. "Scherzo"; 4. "Allegro Marcato". Estreno: Buenos Aires, c. 1945. Intérpretes: Cuarteto Haydn (Eduardo Acedo, Carlos Sanpedro, Libero Guidi, W. Castro). Premio: Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1946. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 20'.

Divertimento para siete instrumentos.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, 2 violines, viola, violonchelo. Fecha: 1945. Partes: 1. "Preludio"; 2. "Canción lejana"; 3. "Intermezzo"; 4. "Adagio"; 5. "Scherzando". Estreno: Buenos Aires, 1952. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 15'.

Tres cantos del mar, sobre canciones marineras inglesas.

Formación: Cuarteto de cuerdas. Fecha: 1948. Estreno: Buenos Aires, Cuarteto Haydn (Eduardo Acedo, Carlos Sanpedro, Libero Guidi, W. Castro). Observaciones: Partitura perdida.

Segundo cuarteto para cuerdas, en La.

Fecha: 1949. Partes: 1. "Allegretto lírico"; 2. "Scherzo"; 3. "Andante"; 4. "Toccatá". Dedicatoria: Cuarteto Acedo. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 22'.

Música de primavera, para quinteto de instrumentos a viento.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Fecha: 1952. Partes: 1. "Despertar"; 2. "Paseo"; 3. "Danza y canto final". Grabación: Buenos Aires, EDUL-010. Intérpretes: Quinteto del Mozarteum Argentino. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro. Duración: 16'.

Sonata para ocho instrumentos.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, corno, 2 violines, viola, violonchelo. Fecha: 1961. Partes: 1. "Moderato". "Allegro deciso"; 2. "Andante"; 3. "Scherzo"; 4. "Lento. Allegro enérgico". Estreno: Buenos Aires, 8-09-1987, Salón Dorado del Teatro Colón. Grupo de Música Abierta, director: Daniel Bermann. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tercer cuarteto para cuerdas.

Fecha: 1965.⁹ Partes: 1. “Maestoso”; 2. “Lento, meditativo”; 3. “Scherzo fantástico”; 4. “Finale”. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Improvisación.

Formación: Flauta, piano. Fecha: 1968. Observaciones: Partitura perdida.

Canto elegíaco. In memoriam Juan José Castro.

Formación: Violonchelo y piano. Fecha: 1968.¹⁰ Estreno: Buenos Aires 18-09-1978, Salón Dorado del Teatro Colón. Violonchelo: Washington Castro. Piano: Alicia Hardoy. Observaciones: Partitura perdida.

Tangos.

Formación: Violonchelo y piano. Fecha: Abril, 1969.¹¹ Edición: Buenos Aires, Ricordi. Grabación: Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad (0012). Intérpretes: violonchelo, Washington Castro; piano, Alicia Hardoy. Premio: Fondo Nacional de las Artes, 1976. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Música para quinteto de vientos.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Fecha: 1969. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tango para cinco.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.¹² Fecha: 1979. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tres piezas simples, para trío de flautas dulces.

Fecha: 1980. Edición: Buenos Aires, Editorial Argentina de Compositores.

9. Aquí rectificamos el aserto del artículo Mondolo, A. M.: “Castro, Washington” publicado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (SGAE, 1999. Volumen 3), en el que el editor cambió 1965 por 1963.

10. Ibid, el editor cambió 1968 por 1948.

11. Ibid, el editor cambió 1969 por 1986.

12. Ibid, el editor cambió trompa por trompeta.

Pastoral, para quinteto de instrumentos de viento.

Formación: Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Fecha: 1982. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Danza para Rosart

Formación: violín, viola, violonchelo, piano. Fecha: 1983. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Pastoral

Formación: flauta, oboe, violín, violonchelo. Fecha: 1983. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Cuarteto para piano, violín, viola y violonchelo.

Fecha: 1985. Premio: Mención Honorífica de la Fundación Cultural Promúsica, 1987. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tríptico porteño.

Formación: piano, 2 violines, viola y violonchelo. Fecha: 1986. Partes: 1. "En ritmo de tango"; 2. "Valsecito callejero"; 3. "Milonga florida". Premio: Nacional, 1988. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Preludio y capricho burlesco

Formación: flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. Fecha: 1986. Partes: 1. "Andante"; 2. "Allegro". Estreno: Mar del Plata, 27-11-1987, Teatro del Notariado. Intérpretes: Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica Municipal de Mar del Plata (Jorge Galmes, Alejandro Diez, Carlos Rey, Héctor Domínguez, José Garreffa). Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Dos piezas, para violín y piano.

Fecha: 1986. Partes: 1. "Nocturno"; 2. "Capriccio". Dedicatoria: Gustavo Flores. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Diálogo

Formación: clarinete y piano. Fecha: 1988. Dedicatoria: Mariano Rey. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Cinco miniaturas, para quinteto de instrumentos a viento.

Fecha: 1989. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Trío

Formación: flauta, clarinete, fagot. Fecha: 1991. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

La Flauta y la luna

Formación: Flauta y Piano. Fecha: 1992. Dedicatoria: María Daguerre. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Milonga del verano

Formación: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Fecha: 1993. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Dos preludios

Formación: fagot y piano. Fecha: 1993. Dedicatoria: Andrea Merenzon. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Suite breve

Formación: clarinete, violonchelo, piano. Fecha: 1996. Dedicatoria: Irma Urteaga. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Intermezzo lírico

Formación: violín y piano. Fecha: 1996. Dedicatoria: Victoria Quader y José de Pilato. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Suite para ocho violonchelos

Fecha: 1998. Estreno: Beauvais (Francia) 5-05-1999, conjunto "Ordae Cellisticum". Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Sonatina

Formación: violín y piano. Fecha: 1999. Dedicatoria: Marina y Gustavo Flores. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Momentos Musicales

Formación: Oboe, corno inglés, violín, viola, violonchelo. Fecha: 2000
Partes: 1) "Juego de Voces", 2) "Melancólico", 3) "Ritmos de danzas", 4) "Ritmos de Tango. Dedicatoria: Ana María Mondolo. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

CANCIONES

La serenata.

Formación: Canto y piano. Fecha: 1943. Texto: Ludwig Uhland. Edición: Buenos Aires, Comisión Nacional de Música, Antología de Compositores Argentinos, Sección Antología Musical Argentina, 1944, fascículo VII.

El Cristo de Velázquez.

Formación: Barítono y piano. Fecha: 1967. Texto: Miguel de Unamuno. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Tres poemas árabes del siglo XIV.

Formación: Canto y piano. Fecha: 1948. Texto: Abzúl el Agrib. Partes: 1. "He visto la Rosa"; 2. "Bebes en copa de cristal"; 3. "De tanto huir con el río". Edición: Buenos Aires, Editorial Argentina de Música, 1963. Duración: 10'.

Tres poemas de Tagore.

Formación: Mezzo soprano, tenor y piano. Fecha: 1968. Texto: R. Tagore. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Dos canciones.

Formación: Soprano y piano. Fecha: 1983. Texto: Leopoldo Lugones. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Canciones para Gabriela.

Formación: Soprano y piano. Fecha: 1986. Texto: Leopoldo Lugones. Premio: Juventudes Musicales y Municipalidad de la Ciudad de Miramar, 1989. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Si no hablas.

Formación: Tenor y piano. Fecha: 1986. Texto: R. Tagore. Dedicatoria: Juan Carlos Maldonado. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Dos canciones.

Partes: 1. "Velero de mi camino"; 2. "La luna cayó en el río". Formación: Soprano y piano. Fecha: 1993. Texto: Afelia Sussel-Marie (seudónimo de Eve Manera). Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

PIANO:

Cuatro piezas sobre temas infantiles.

Fecha: 1941. Partes: 1. "Juegos"; 2. "Haciendo nonito"; 3. "Era un pajarito";¹³ 4. "Ronda". Estreno: Buenos Aires, 3-08-1942, Grupo Renovación. Intérprete: Esther Castro. Edición: Editorial Argentina de Música, 1945. Observaciones: Transcripción para orquesta de cámara de los números 2 y 3 de Luis Gianneo. Dedicatoria: Graciela Esther, su hija (1936-1939). Duración: 10'.

Sonata en Fa.

Fecha: 1943. Partes: 1. "Allegretto plácido"; 2. "Intermezzo dramático"; 3. "Allegro". Estreno: Buenos Aires, 19-06-1944, Grupo Renovación. Intérprete: Esther Castro. Observaciones: Partitura perdida. Duración: 15'.

Intermezzi.

Fecha: 1947. Partes: 1. "Andante serio"; 2. "Allegretto plácido"; 3. "Molto appassionato". Edición: Editorial Argentina de Música, 1948.

Dos piezas fáciles.

Fecha: 1947. Partes: 1. "Campanita de fiesta"; 2. "Arrorró". Edición: Buenos Aires, Editorial Argentina de Música, 1947.

Cinco Preludios

Fecha: 1954. Partes: 1. "Andante grave"; 2. "Allegro scherzando"; 3. "Andante dramático"; 4. "Appassionato"; 5. "Allegro jubiloso". Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1956. Grabación: sólo tres números: Buenos Aires, Irco-304 (Panorama de la Música Argentina – Compositores nacidos entre 1909-1912). Intérprete: Valentín Surif. Dedicatoria: Jorge Fontenla. Duración: 10'.

Roca 625, Tango para piano.

Fecha: c. 1969. Encargo: Lía Cimaglia Espinosa. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Breve preludio

Fecha: 1984. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

13. Ibid, el editor cambió pajarito por pajarillo.

Tango nostálgico.

Piano a 4 manos. Fecha: 1986. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Dos Preludios Breves.

Fecha: 1988. Dedicatoria: Gabriela Magnani. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

Cuatro piezas.

Fecha: 1997. Estreno: Buenos Aires, 14-04-1998. Intérprete: Guillermo Salgado. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

CLAVE:

Tres preludios mínimos.

Fecha: 1966. Dedicatoria: Adalberto Tortorella. Archivo de partituras: Mar del Plata, W. Castro.

VIOLONCHELO:

Monólogo. Homenaje a José María Castro.

Fecha: 1964. Edición: Buenos Aires, Editorial Argentina de Música, 1972. Grabación: Buenos Aires, EDUL-012. Intérprete: Washington Castro.

OBRAS RETIRADAS POR EL COMPOSITOR.

Obertura Festiva, para orquesta de cámara.

Música orquestal: 2.1.2.1 - 2.0.0.0 - cuerdas. Fecha: 1941. Duración: 5'.

Variaciones sobre un tema original.

Música para instrumento solo: Piano. Fecha: 1942. Duración: 12'

Belén, Estampa de Navidad.

Música orquestal: 2.3.2.2 - 4.2.2.0 - timbal, percusión, cuerdas. Fecha: 1943. Estreno: Buenos Aires, Orquesta de Radio Belgrano, director: Lamberto Baldi. Duración: 10'.

Obertura trágica.

Música orquestal: 2.3.2.2 - 4.2.2.0 - timbal, percusión cuerdas. Fecha: 1944.
Estreno: Buenos Aires, 1949. Duración: 13'.

Salmo 33.

Música orquestal con solista: Tenor y orquesta. Fecha: c. 1944.

Nocturno y danza.

Música orquestal. Fecha: 1946-1952.

Variaciones y fuga, Sobre un antiguo coral.

Música orquestal. Fecha: 1947.

Concierto elegíaco.

Música orquestal con solista: Viola y orquesta. Fecha: 1950. Partes: 1. "Andante"; 2. "Allegro"; 3. "Andate"; 4. "Allegro agitato".

Suite Sinfónica.

Música orquestal: 2.3.2.2 - 4.2.3.0 - timbal, percusión, arpa, cuerdas. Fecha: 1953.
Partes: 1. "Preludio"; 2. "Nocturno"; 3. "Final". Premio: Municipal, 1953. Duración: 15'.

Sinfonía primaveral.

Música orquestal: 3.3.2.2 - 4.2.3.1 - timbal, percusión, arpa, cuerdas. Fecha: 1956.
Partes: 1. "Andante"; 2. "Allegro deciso"; 3. "Andante (Elegía de primavera)"; 4. "Allegro deciso". Duración: 27'.

Cantata de las Bienaventuranzas, para barítono y orquesta.

Música orquestal con solista: 1.1.1.1 - timbal, percusión, arpa, barítono - cuerdas.
Fecha: 1958. Texto: Evangelio según San Mateo. Estreno: Buenos Aires, director: Washington Castro. Duración: 22'.

Poema.

Música orquestal con solista: Contralto y orquesta. Fecha: 1962. Texto: Walter Santini.

Himno, para conjunto de violonchelos y vientos.

Conjunto instrumental. Fecha: 1983.

Intermezzo - Pastoral y Serenata, para flauta, oboe, clarinete, trompa, violonchelo.
Conjunto instrumental. Fecha: 1985.

Música de circo y danza rústica, para pequeña orquesta.
Música orquestal. Fecha: 1988.

NOTAS FINALES

A) Resumimos muy apretadamente el criterio que seguimos en el ordenamiento de las diferentes generaciones de creadores argentinos, aunque pensamos que aún se necesita mucho trabajo de base para poder brindar uno definitivo:

- 1) **Precursores:** se los considera los primeros compositores nacidos en suelo argentino. Ostentan esta denominación por haber sido músicos aficionados que cultivaron este arte a la par que ejercieron otra profesión. Las figuras arquetípicas son: Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta y Juan Pedro Esnaola.
- 2) **De Transición:** los nacidos hacia mediados del siglo XIX. Se iniciaron como aficionados y accedieron a una formación musical sistemática (en algunos casos en Europa) y fueron paulatinamente pasando de las simples danzas de salón a obras de mayor envergadura (ópera). Comenzaron a transitar, de manera conciente, el nacionalismo musical. Arquetipo: Francisco Hargreaves.
- 3) **Primeros Profesionales,** los nacidos entre 1860 y 1874. Estudiaron en academias de nuestro país y del extranjero. Crearon escuela y fueron los responsables de consolidar el nacionalismo musical. Arquetipos: Alberto Williams, Julián Aguirre, Arturo Berutti.
- 4) **Generación del '80** (1875-1889): se formaron con los Primeros Profesionales y accedieron a perfeccionarse en el Viejo Mundo. Llevaron a sus máximas consecuencias al nacionalismo y cultivaron el indigenismo. Arquetipos: Carlos López Buchardo, Floro M. Ugarte, Pascual de Rogatis, Felipe Boero, José André, Ricardo Rodríguez, Josué T. Wilkes, etc.

- 5) **Generación del '90** (1890-1904): recibieron la tradición de las generaciones anteriores, pero produjeron una ruptura estética incorporando las tendencias de vanguardia. Arquetipos: Juan Carlos Paz, José María Castro, Juan José Castro, Jacobo Fischer, etc.
- 6) **Generación del Centenario** (1905-1919): iniciaron sus estudios regulares en institutos privados fundados por la Generación del '80 y los continuaron en el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo o en instituciones de igual nivel. En algunos casos su actividad trascendió las fronteras alcanzando relieve internacional. De estética variada (nacionalismo, neoclasicismo, expresionismo, etc.) transitaron desde los lenguajes más tradicionales hasta aquellos propios de la segunda posguerra. Arquetipos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Washington Castro, Roberto García Morillo, etc.
- 7) **Generación del '20** (1920-1934): se formaron en los conservatorios oficiales o con los músicos del Grupo Renovación. Si bien algunos se mantuvieron dentro de los moldes vanguardistas más moderados, una buena parte de ellos abrieron el camino hacia la música electroacústica y los medios mixtos. Arquetipos: Roberto Caamaño, Francisco Kröpfl, Rodolfo Arizaga, Hilda Dianda, Nelly Moretto, etc.
- 8) **Generación del '40** (1935-1949): se formaron junto a la generación del Centenario y del '20, en torno a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA y del Instituto Di Tella. No existe una unidad en cuanto a la adopción de procedimientos (multiserialismo, aleatoriedad, minimalismo, improvisación, etc.); continuaron con el afán de la experimentación tímbrica, ya sea con instrumentos tradicionales, electroacústicos o empleando medios mixtos. Algunos se preocupan por imprimir en sus obras una "identidad" local. Actualmente ocupan cargos directivos en los principales centros musicales argentinos. Arquetipos: Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Julio Viera, Dante Grella, Mariano Etkin, etc.
- 9) **Generación del '60** (1950-1964): se formaron mayoritariamente en universidades con los músicos de las dos generaciones anteriores. Ostentan una gran libertad en la adopción de procedimientos, volcándose un gran número de ellos, de manera casi exclusiva, a la música

electroacústica, por computadora y los medios mixtos. Arquetipos: Ricardo Dal Farra, Pablo Cetta, Alejandro Iglesias Rossi, Gabriel Valverde, etc.

- B) Juan José Castro (padre; 1864-1942) y Luisa Podestá (1876-1914) tuvieron cinco hijos: José María (1892-1964), Juan José (1895-1968), Rodolfo (1898-1963), Luis Arnoldo (1902-1973) y Washington. Varios años después de enviudar, en 1928, Castro (p) contrajo matrimonio con Francisca Cobelo (1892-1967). De esta unión nació Jorge Enrique (1929). Cinco miembros de esta familia se dedicaron a la música. No corresponde abundar aquí sobre la relevante trayectoria que tuvieron tanto José María como Juan José (h), en su carácter de compositores, directores de orquesta e instrumentistas. Sólo señalaremos que Luis Arnoldo fue violinista, musicógrafo y secretario del Conservatorio Municipal Manuel de Falla.
- C) Alberto Schiuma (1891-1979) fue el primer violonchelista argentino que alcanzó el puesto de solista en una orquesta de nuestro país (1917). Cumplió este rol en el Teatro Colón y en la Asociación Sinfónica de Buenos Aires. Tuvo actuación sudamericana e intervino en conjuntos de cámara tales como el Cuarteto de la Sociedad Nacional de Música y el Cuarteto Renacimiento (que mereció el Premio de la Comisión Nacional de Cultura en 1941 y 1942), entre otros. Junto con Pablo Casals, fue uno de los discípulos dilectos de José García Jacot (maestro español radicado en Buenos Aires, en 1896). Ejerció la docencia en el Instituto Musical Santa Cecilia, el Conservatorio de Música de Buenos Aires, la Escuela Argentina de Música y el conservatorio Musical Melani. Fundó la cátedra de su especialidad en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo” (1924). Contó entre sus alumnos, además de Washington Castro, a Emma Curti y Aurora Nátola de Ginastera. La crítica de su época lo reconocía como el mejor profesor en su materia, pues “en verdad, le pertenece por derecho indiscutible la mayor de las honras: ser el maestro de casi todos los violoncelistas destacados argentinos puesto que su dedicación pedagógica lo consagra como el sucesor más autorizado del maestro García” (Revista Estudios, N° 340, octubre 1939).

FUENTES CONSULTADAS:

Manuscritos:

a) **Archivo particular de Washington Castro.**

b) **Instituciones:**

Archivo de SADAIC

Biblioteca del Teatro Colón

Hemeroteca Biblioteca Nacional

c) **Bibliografía**

Fortuna, Víctor, *El último de los Castro*, Mar del Plata, Erasmo, 1991.

Mondolo, Ana María, "Castro (III) 4. Washington", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Director: Emilio Casares Rodicio. España, SGAE, 1999. Volumen 3.

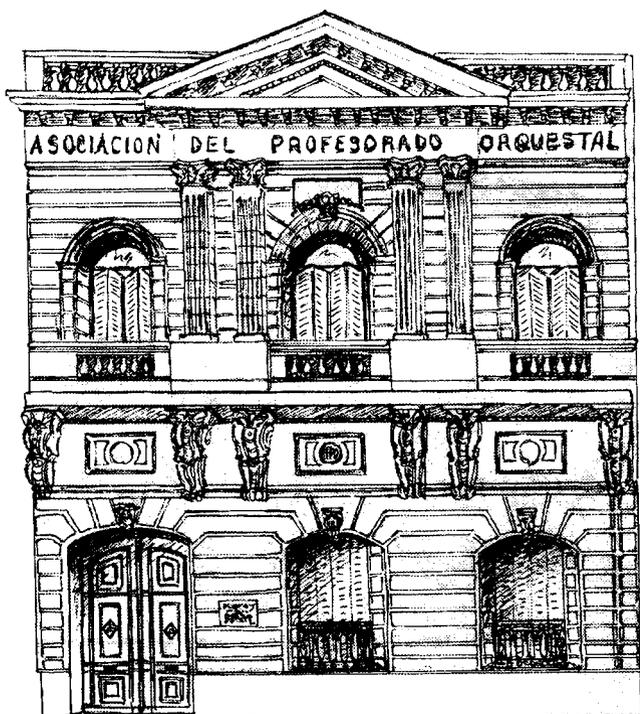
Valenti Ferro, Enzo, *100 Años de Música en Buenos Aires*, Bs. As., Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.



Ana María Mondolo egresó como Licenciada en Musicología de esta Facultad en 1989. Colaboró con el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y en la *Historia General del Arte en la Argentina* (1995) y con numerosas publicaciones argentinas. Colaboró con el proyecto sobre música académica argentina del F.N.A. y esta Facultad que se ofrece a través de Internet (1998-1999). Se desempeña como docente de Historia de la Música Argentina en el Conservatorio Nacional Superior de Música (IUNA, 1989 en adelante) e integra la planta orgánica de este Instituto desde 1989. Dirige el sitio www.musicaclassicaargentina.com.

CECILIA GABRIELA CUERDA*

LA ORQUESTA SINFONICA EN LAS SOCIEDADES MUSICALES DE BUENOS AIRES: “ASOCIACION DEL PROFESORADO ORQUESTAL”



Milada 2000

*Fachada de la Asociación del Profesorado Orquesta. Sarmiento 1676, Capital Federal.
Ilustración: Milada Voldan de Mac Gaul*

“Entre los fines básicos perseguidos por la Asociación del Profesorado Orquestal se encuentra el refinamiento y desarrollo del arte musical. Al servicio de este propósito responden los numerosos ciclos de conciertos de música sinfónica que viene ofreciendo la Orquesta Filarmónica, las innumerables audiciones de música

de cámara efectuadas y los diversos concursos de obras instrumentales de autores argentinos o extranjeros radicados en el país” (...).

INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación fue realizado entre los años 1990 y 1992, para dar cumplimiento al Seminario de Musicología Histórica realizado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

El tema fue sugerido por la Cátedra a cargo de la Dra. Carmen García Muñoz, que en esos años se hallaba abocada al estudio de las Sociedades Musicales de Buenos Aires.

Nuestra labor se inició con la búsqueda de material referente a la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.), para lo cual nos dirigimos a su sede, cita en la calle Sarmiento 1676, Capital Federal. Encontramos en su biblioteca – actualmente cerrada al público– programas de los ciclos de Conciertos Sinfónicos llevados a cabo por la Orquesta Filarmónica, como así también otros correspondientes a audiciones por la Orquesta de Cámara. Debemos destacar que esta documentación se encontró debidamente conservada e incluso –en algunos casos– se observaron varios ejemplares de cada año de actividad. Se halló también un extracto de los libros de Actas del Archivo de la Comisión de Cultura de la Institución entre los años 1937 y 1945.

La segunda fuente de información fue la Biblioteca Nacional, donde encontramos los Estatutos de la fundación de la A.P.O., así como antecedentes y otra documentación conexas.² También fueron consultados diarios y revistas de la época, de los que se obtuvieron datos que completaron las pesquisas anteriores.

1. En Programas de Concierto de la Orquesta Filarmónica A.P.O., año 1943. Nota al público.

2. *Personería de la A.P.O.* Escrito presentado al Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Bs. As. Imprenta de L. Veggia. 1919. En Biblioteca Nacional N°137961.

A.P.O. Los Conciertos de la Orquesta Filarmónica en Montevideo. Bs. As. En Biblioteca Nacional N°113138.

Constitución y Declaración de Propósitos del Grupo Acción A.P.O. En Biblioteca Nacional N°500581.

Nuestra búsqueda prosiguió en otras bibliotecas, entre las que destacamos la del Teatro Colón. Igualmente fue valiosa la visita efectuada a la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, habiendo recibido de su Presidente, el Sr. Enzo Valenti Ferro, enriquecedores comentarios vinculados con nuestras investigaciones.

Cerrando esta introducción hacemos llegar nuestra profunda gratitud al Profesor Elvio Romeo, Presidente de la A.P.O. durante la época en que realizamos nuestro trabajo. Sus comentarios sobre la historia de la Asociación y de los hombres que la conformaron, constituyen un aporte valioso para nuestra investigación. Hacemos extensivo nuestro agradecimiento a las Señoras Diana Fasoli y Leticia Vercini, de la Biblioteca del Teatro Colón, quienes nos brindaron generosamente el material de consulta. Un agradecimiento muy especial a la Señora Milada Voldan de Mac Gaul, delicada artista y amiga, quien dedicó su tiempo y su arte para ilustrar la presentación del trabajo.

Para la elaboración de nuestro trabajo, contamos con la permanente guía, la experiencia y particularmente el afecto de una Maestra que fue la Dra. Carmen García Muñoz, quien nos animó a seguir hasta concluir nuestra investigación. A ella nuestro recuerdo y homenaje. Por último, queremos agradecer especialmente por la lectura y asesoramiento para la publicación del artículo a la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Lic. Ana María Locatelli de Pégamo, y a la Lic. Ana María Mondolo.

A mis hijos y esposo, va dedicada esta investigación.

* * *

PRIMERA PARTE

Antecedentes

En 1920, la actividad musical en Buenos Aires era próspera. Gastón O. Talamón, crítico de la época, hace una enumeración de las sociedades musicales

que a su criterio, habían desarrollado un programa más beneficioso que la temporada del Teatro Colón: la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica (30 audiciones), la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (37 audiciones), la Asociación Italiana de Conciertos (8 audiciones), el Casal y el Orfeón Catalá, La Singakademie (4 audiciones), y la Asociación Filarmónica Argentina (30 audiciones). Posteriormente, Talamón menciona que la mayoría de las sociedades enunciadas concretaban audiciones de cámara por carencia de orquesta sinfónica.³

La necesidad de una orquesta sinfónica, con características de continuidad y que ofreciera conciertos con alguna frecuencia, tenía su representación en la orquesta del Teatro Colón; aunque la misma no realizaba conciertos permanentes de música sinfónica, sino que los postergaba hasta el final de la temporada lírica brindando algunas audiciones. Las mismas no eran populares.

Todo ello, sumado a que por entonces estaba en boga la ópera, provocó la tardía aparición de una orquesta que difundiera un repertorio sinfónico casi desconocido y que estuviera al alcance de todas las clases sociales.

Algunos antecedentes de orquestas sinfónicas se encuentran mencionados en el trabajo de A. E. Gimenez y J.A. Sala.⁴ En esas primeras orquestas, que vieron la luz hacia fines de 1800, la prometedora *Sociedad Orquestal Bonaerense*, con N. Bassi al frente de la misma como su director y presidente, ofreció un solo concierto. En una publicación de la época⁵ encontramos algunos datos sobre la formación de la misma en 1876:

... “que cuenta con 70 socios. Se compondrá con sólo profesores de orquesta que reúnan las circunstancias precisas de capacidad. La misma dará por lo menos cuatro conciertos al año y con el producto de ellos se formará un capital el cual se repartirá a fin de año deducidos los gastos entre los asociados por partes iguales”...

3. Talamón, Gastón O. “Crónica Musical”. En *Nosotros* N° 134 y N° 138, junio y noviembre de 1920.

4. Ver Bibliografía.

5. *La Gaceta Musical de Bs. As.*, 3° Epoca, Año III, N° 14. Año 1876.

Otras manifestaciones musicales de vital importancia que incluyeron conciertos sinfónicos, fueron los realizados en el *Jardín Florida* a fines de 1870 y que se mantuvieron por espacio de dos décadas; los mismos estuvieron a cargo de destacados directores: Furlotti, Melani e Ismael, entre otros.⁶

En 1893 se iniciaron los ciclos organizados por Alberto Williams en el Salón Operai Italiani y un año después en el Teatro de la Opera (Ateneo). Mencionamos también las audiciones llevadas a cabo a partir de 1902 por dicho Músico en la Biblioteca Nacional. Las mismas tuvieron un éxito sin precedentes, por lo que constituyen un antecedente fundamental en el devenir de nuestra historia.⁷

En 1900, bajo la dirección de Ferruccio Cattelani, los ciclos de la Asociación Orquestal Bonaerense y a continuación la Soc. Orquestal Bonaerense, afianzaron la idea de crear una orquesta sinfónica con un criterio de permanencia; los conciertos fueron ofrecidos con alguna periodicidad, y la dirección de los mismos fue compartida en ocasiones con directores argentinos.

Tanta repercusión habrían causado estas audiciones, que a juicio de H. Dianda:⁸ “en cierta forma contribuyeron para que en 1915 en el Colón se hiciera la primera tentativa ordenada de imponer la música sinfónica”.

La intención de conformar una orquesta con las características antes descritas también fue ideada por la Asociación Wagneriana de Bs. As. En febrero y marzo de 1919, la mencionada Asociación presentó al Intendente de la municipalidad, Sr. Joaquín Llambías, dos proyectos relacionados con la música sinfónica:⁹ el primero destinado a organizar series de conciertos de “carácter eminentemente democrático”, en tanto la orquesta permanente no se hiciera realidad; el segundo, estableciendo los fundamentos para la organización de la orquesta Sinfónica Municipal.

Los proyectos fueron aprobados por la Intendencia, si bien quedaron detenidos en el camino al Honorable Consejo Deliberante.

6. Gimenez, A. y Sala, J. A.: (op. cit p.42).

7. Arizaga, R. (1971: p.319) Pickenhayn, J. O. (1979).

8. Dianda, Hilda.(1966).

9. Ver bibliog.: *Asoc. Wagneriana de Bs. As.* (1919).

G. Talamón¹⁰ comenta la presentación en breve de la Orquesta Sinfónica Municipal “La Orquesta de mas de 100 instrumentistas, seleccionados por concurso, a cuyo frente estará Weingartner”. En el número siguiente de la revista, se anuncia que postergan la creación de la ya mencionada orquesta.

Con la creación de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, en 1922, se cristalizó la idea. La misma desarrolló sus actividades por el término de dos décadas, con continuidad. A ello, debemos sumarle la obra realizada por la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.), la cual merece sin dudas una enumeración y análisis detallado, que brindamos a continuación, desde su nacimiento en 1894 con la *Sociedad Musical de Mutua Protección*.

1. SOCIEDAD MUSICAL DE MUTUA PROTECCION

1.1. Fundación

El 11 de septiembre de 1894,¹¹ por iniciativa del profesor de Orquesta Vicente D’ Amico, un grupo de músicos –instrumentistas– de la Capital Federal, se reunieron en el salón de la Sociedad “Lago di Como” con el objeto de constituir un organismo que los protegiera en el ejercicio de su actividad profesional. Con el nombre de *Sociedad Musical de Mutua Protección*, esta institución surgió no solo para satisfacer una necesidad gremial, sino también con un sentido artístico y mutual, que años más tarde habría de concretarse.

Su primera Comisión directiva estuvo constituida por E. Boccalari (Presidente); E. Longhi (Vicepresidente); E. Bolognini (Secretario); M. Rendina (Prosecretario); J. Bonfiglioli (Tesorero); J. Casella (Protesorero) y V. D’Amico, N. Contreras, A. Vila, A. Lombardo, E. Di Tato, A. Marrone, Panizza, A. Paolantonio (Vocales).

Fuera de las actividades específicamente gremiales, la Sociedad con un sentido “mutualista”, prestó según lo permitió su situación económica:

10. *Nosotros*. N°137, octubre de 1920.

11. Siccardi, H. (1955) y Gesualdo, V. (1961).

Servicios de protección Mutuos entre sus socios, acordando subvenciones póstumas, socorros y subsidios entre otros beneficios, aunque no de carácter permanente.

Con motivo del Cincuentenario de su fundación, el periódico *La Nación* enuncia otras actividades con fines culturales desarrolladas por esa institución: la organización de conciertos sinfónicos, mencionando el realizado en el Teatro San Martín a beneficio de las víctimas del terremoto que azotó la provincia de Mendoza en 1894 y el efectuado en la terraza del diario *La Nación*, como homenaje a Mitre a su regreso de Europa.¹² Añade el artículo que los profesores de la Sociedad han actuado en las orquestas de las grandes Compañías Líricas de los teatros La Ópera, Politeama, Coliseo y Colón, bajo la dirección de Mancinelli, Mugnone, Toscanini y Marinuzzi, entre otros.¹³

1.2. ASOCIACIÓN ORQUESTAL BONAERENSE

SOCIEDAD ORQUESTAL BONAERENSE

En agosto de 1900, un grupo de más de 100 profesores de orquesta pertenecientes a la *Sociedad Musical de Mutua Protección*, se reunieron para conformar una orquesta Filarmónica (con carácter permanente), con la que ofrecerían conciertos de música sinfónica y vocal. Hasta ese momento no había en el país una orquesta con tales características. El violinista Ferruccio Cattelani, que formaba parte de la institución desde sus orígenes, fue designado por unanimidad de votos, director de la misma. De esta manera, y bajo los auspicios de la Sociedad de Mutua Protección nació la *Asociación Orquestal*

12. *La Nación*, 9-9-1934.

13. En Gimenez, E. y Sala, J. A. (op. cit p. 43): Comenta la realización de un concierto dirigido por P. Melani en 1889 "... un concierto que organizó la Soc. Musical de Mutua Protección...". Hace una enumeración de las obras que integran el programa, entre ellas se anuncia como primera audición la *Sinfonía Pastoral de Beethoven*.

Bonaerense,¹⁴ cuya Comisión Directiva estuvo constituida por P. Ripari (Presidente); M. Rendina (Secretario); J. Casella (Subsecretario), A. Zanni (Tesorero); E. Bonfiglioli (Subtesorero) y M. Galletti, E. Prosper, J. Bonfiglioli, M. Posadas, A. Marrone, T. Marengo (Vocales).

Su primer concierto, realizado en el Teatro Politeama Argentino¹⁵ el 26 de agosto de 1900, fue el inicio de una serie que proseguiría hasta 1905. Durante ese período se escucharon en primera audición entre otras obras la *Novena Sinfonía* de Beethoven (noviembre de 1901), con un conjunto de más de 200 ejecutantes, entre solos, coro y orquesta, y de autor argentino la *Ouverture en re* de Constantino Gaito.

En esos conciertos sinfónicos se ofrecieron además la *VI Sinfonía de Beethoven*, el 9 de septiembre de 1900 y la *Misa de Requiem* de Verdi el 4 de abril de 1901.

Con motivo del cuarto aniversario de la muerte de Verdi, la Soc. Musical de Mutua Protección organizó un concierto sinfónico coral. En el mismo la orquesta de la Asociación Orquestal Bonaerense ofreció fragmentos de algunas óperas en versiones de concierto.

En 1905 Ferruccio Cattelani, en calidad de director de la mencionada asociación decidió reorganizar la misma. La segunda serie de conciertos dio comienzo el 25 de junio de 1906. El nombre de la institución había cambiado su denominación por el de *Sociedad Orquestal Bonaerense*. Se realizaron conciertos benéficos y se incluyeron en los programas obras de autor argentino (o radicado en el país).

Este segundo período fue muy importante. En el mismo se ejecutaron en primera audición obras fundamentales o clásicas del repertorio sinfónico, que por aquel entonces eran desconocidas. *Preludio para la siesta de un fauno*, de Debussy; los poemas sinfónicos *Muerte y transfiguración* y *Till Eulenspiegel*, de Strauss;

14. Véase Cattelani, F. (1927) y Gesualdo, V. (1961: 186-187).

15. El mencionado teatro estaba emplazado entre las calles Corrientes y Paraná de la Capital Federal.

la *Sinfonía en Do Mayor op. 41*, de Mozart y la *Sinfonía Inconclusa*, de Borodin (entre otras) fueron ofrecidas por primera vez en Bs. As. a un público cuyo gusto musical se hallaba inclinado hacia el género operístico.

Otras audiciones de sumo interés fueron la primera audición del poema Bíblico *Le Deluge* de Saint Saëns (para solistas, coro y orquesta) participando en él, el coro de la Sociedad Coral Italiana Donizetti, en 1908; en 1909 organizado por la Sociedad Musical de Mutua Protección y bajo los auspicios de la "Patria degli Italiani", a total beneficio de las víctimas del terremoto de Calabria y Sicilia se ofreció nuevamente la obra de Saint Saëns, con la participación de varias asociaciones corales; en ese mismo año se ofreció el *Stabat Mater* de Rossini, que contó con un coro de 100 voces dirigido por el maestro Pisapia, acompañado por una orquesta de 100 músicos y el Festival Wagner, en el que participó el coro de la Deutsche Gesang Verein.

En 1910 la primera audición del *Himno del Centenario*, de Ferruccio Cattelani, sobre versos del poeta argentino Juan Carlos Tabossi, en el que participaron un coro de 200 voces, la orquesta de 100 profesores, Banda y Fanfarria; en ese mismo año la audición de la Novena Sinfonía de Beethoven en el Teatro Colón, que contó con la presencia de solistas y coros de las Sociedades Corales Ponchielli y Massini.

En abril de 1912, y nuevamente bajo la dirección de Cattelani, la orquesta de la sociedad ofreció en primera audición el Oratorio de Beethoven *Cristo en el Huerto de los Olivos*. Tomaron parte del mismo coros y solistas de la Soc. Ponchielli; en ese mismo concierto se escuchó el *Stabat Mater* de Pergolesi.

Un acontecimiento de gran importancia se produjo en 1913, en ocasión de conmemorarse el Centenario de Verdi. Se ofreció en aquella oportunidad la *Misa de Requiem* de Verdi, que reunió a 600 personas, entre solistas, coros de distintas asociaciones corales, orquesta y Banda Municipal.

Las audiciones continuaron hasta 1914.

En 1920 tras una pausa de varios años, la Orquesta de la Sociedad Orquestal Bonaerense se reunió nuevamente bajo la dirección de Ferruccio Cattelani, ofreciendo en el Teatro Colón de Buenos Aires un Concierto Sinfónico, organizado por la Sociedad Argentina de Música de Cámara. En el mismo se ejecutaron obras de Bach, Bizet, Elgar, Grieg, Pugnani, Sibelius y Zandonai.

En un *Concierto Sinfónico y Conferencia*, organizado por la Asociación Dante Alighieri en conmemoración del VI Centenario de Dante (en 1921 en el mismo teatro), la orquesta con Cattelani ofreció en primera audición dos obras: *El Canto XXXIII del Infierno (Conte Ugolino)* de Donizetti, y la *Sinfonía Dante* de Liszt.

Entendemos que Ferruccio Cattelani al frente de la Orquesta de la Sociedad Orquestal Bonaerense, sentó las bases de la naciente actividad sinfónica al ofrecer conciertos con alguna continuidad y despertó el interés por parte del público de apreciar otros géneros musicales. A su vez cumplió una labor pedagógica, al incluir en sus programas obras del repertorio sinfónico moderno.

2. ASOCIACION DEL PROFESORADO ORQUESTAL

2.1 Continuidad y división

Refiriéndonos a la actividad desarrollada específicamente por la Sociedad Musical de Mutua Protección, en 1918 la misma contaba con 573 miembros asociados, lo que la hacía ciertamente representativa, por lo cual la Sociedad presentó la solicitud de Personería Jurídica ante el Ministro de Justicia de Instrucción Pública. En primera instancia, dicho pedido fue negado, argumentando que la sociedad sólo perseguía una finalidad sindical o gremialista.

Juan A. Guglielmini, miembro de la Institución, en un documento firmado con fecha diciembre de 1918, refutó la negativa, declarando que los fines de la asociación estaban implícitos en sus estatutos, y que la misma se constituía en una institución mutualista y cultural.¹⁶

Las bases de sus estatutos citamos a continuación:¹⁷

1. Prestar protección y ayuda a los asociados, en la forma que se establece, tal como subsidios, jubilaciones, pensiones, socorros, préstamos.

16. Guglielmini, J. A. (1919).

17. Estatutos de A.P.O. (en Biblioteca Nac. N° 133.549).

2. La protección de los mismos en el ejercicio profesional que determina su asociación.
3. El refinamiento y desarrollo del arte musical.
4. Estimular el desarrollo de la cultura moral e intelectual de los asociados.
5. Fortalecer la unión y solidaridad entre los miembros de la asociación.

Días después, en la Asamblea General del 26 de diciembre de 1918, fueron aprobados los estatutos, y por decreto del Poder Ejecutivo Nacional, el 1 de diciembre de 1919 se acordó la personería jurídica a la institución que cambió su denominación por la de *Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.)*. Fue presidente de su Comisión de Cultura Juan A. Gugliemini y miembro de la misma Ferruccio Cattelani.¹⁸

En aquel año la A.P.O. adquirió el terreno en el que construiría su sede social: calle Sarmiento 1676.

La Asociación del Profesorado Orquestal (de protección recíproca) fue uno de los primeros gremios del país que puso en práctica el principio de contratación colectiva, al suscribir el 22 de febrero de 1919 (todavía era Soc. Musical de Protección Mutua) con los representantes de la empresa concesionaria del Teatro Colón, Camilo Bonetti y Cia., un contrato colectivo de trabajo entre sus miembros que formarían la orquesta del Teatro y la empresa contratante. En ese documento se establecieron las condiciones de trabajo por las que se regirían los servicios orquestales.

Uno de los artículos disponía que la empresa se obligaba a no permitir el ingreso a la orquesta a profesor o músico que no estuviera asociado a la Sociedad Musical de Mutua Protección.

La orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal tuvo a su cargo

18. *La Nación*, 9 -9-1934.

los conciertos ofrecidos en el Teatro Colón en los años 1920 y 1921, que fueran dirigidos por Strauss y Nikish respectivamente. En los programas del Concierto reza el siguiente epígrafe

“Orquesta formada por 100 profesores de la Asociación del Profesorado Orquestal”.

Con motivo de la realización del último concierto sinfónico dirigido por el maestro Strauss en este teatro, un periódico de la época menciona:

“Las circunstancias del programa, y el esfuerzo de la Orquesta que contará de 150 integrantes [sic] será facilitada desinteresadamente por A.P.O.. (...) La institución que ya ha prestado su concurso en otros actos análogos, ha querido retribuir al mayor éxito de tan simpática iniciativa”.¹⁹

Al renovarse la concesión del Teatro Colón en 1922, los nuevos concesionarios Sres. Da Rosa y Mocchi aceptaron la cláusula que con fecha 11 de enero de 1922 impuso al contrato el Consejo Deliberante.²⁰ Según ésta, los nuevos empresarios habrían de celebrar contratos colectivos de trabajo para la locación de los servicios profesionales con los gremios representativos, y el único declarado como entidad representativa del gremio de músicos era A.P.O.. Los contratos debían incluir también el salario mínimo, la jornada máxima de trabajo establecida por la Municipalidad para sus empleados y el arbitraje para todos los conflictos que pudieran suscitarse entre la empresa concesionaria y su personal.

La empresa concesionaria, fundamentándose en un artículo de la licitación

Art.3. “Los profesionales componentes de la orquesta podrán ser elegidos por concurso, si así lo desea la empresa, debiendo en tal caso ser requisito indispensable para la inscripción de los concursantes estar asociados en la A.P.O.. El concurso será público y tendrá por objeto exclusivo comprobar las aptitudes artísticas y profesionales de los concursantes”

19. *El Diario*, 10-11-1920.

20. Sobre el conflicto entre A.P.O. y la Cia. Concesionaria del T. Colón del año 1922 hay información detallada en *El Orfeón Catalá*. Octubre de 1921. Marzo, abril y mayo de 1922 y Valenti Ferro E. (1992: 137-138).

llamó a Concurso Público para la provisión de la orquesta que actuaría en el período 1922 a 1924, con opción a 1925. Al mismo pudieron concurrir todos los instrumentistas del país, pues se dio amplia publicidad.²¹

Un número de profesores pertenecientes a la A.P.O. se presentó al Concurso, desoyendo la resolución que con fecha 24-01-22 el Directorio de la A.P.O. comunicó y por la cual quedaba estrictamente vedado a sus miembros inscribirse en el mencionado Concurso Público.

El jurado designado se conformó con la participación de tres miembros, dos por parte de la Comisión administrativa del Teatro Colón (Pascual De Rogatis y Cesar Stiatessi) y uno por parte de la empresa concesionaria (Carlos Lopez Buchardo).

Con los profesores que resultaron seleccionados la empresa firmó contratos individuales. Aquellos profesionales que habían pertenecido a la Asociación del Profesorado Orquestal y que ganaron el concurso, fundaron una nueva entidad: *la Asociación Sinfónica de Buenos Aires*, que rápidamente se organizó en agrupación gremial.

Posteriormente, el Consejo Deliberante revocó los derechos de la A.P.O., viéndose la misma despojada de toda posibilidad de reclamo.

Este conflicto fue el origen de dos orquestas: primero aquella de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires (cuyos integrantes habían pertenecido a la A.P.O. en un comienzo) y en segundo término la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal.²²

2.2. ORQUESTA FILARMONICA DE LA A. P. O.

Para la formación de la orquesta, la Comisión Directiva de la A.P.O. debió contratar los servicios de algunos músicos extranjeros: ocho solistas de

21. *El Diario* (17-02-1922) (12-05-1922).

22. *El Diario* (29-04-1922), *El Orfeón Catalá* (meses 3, 4 y 5 de 1922) y *La Razón* 5º Edición 20-03-22.

cobres y maderas, los que sumados a los instrumentistas asociados, formaron una masa orquestal de 120 profesores. La orquesta se denominó *Filarmónica* y fue constituida por concurso.²³ Esta ofrecería una serie de conciertos permanentes dentro de un ciclo ordinario, conciertos popularísimos los domingos por la mañana: gratuitos o a un precio ínfimo (la platea 2 \$ m/n en la serie de Conciertos sinfónicos de abono y 0,50 \$ m/n en los Conciertos sinfónicos popularísimos).

La Asociación del Profesorado Orquestal había crecido en número, ya que en 1921 la Federación Argentina de Música (que nucleaba a los músicos españoles) se unió a la A.P.O.. Consecuentemente con los fines de la institución "la difusión de la cultura musical", su Comisión de Cultura dispuso con carácter permanente tres palcos y seis entradas para cada una de las siguientes entidades: Instituto Nacional de Ciegos; Sociedad de Beneficencia de la Capital Federal; Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres y Asilo de huérfanos.

En un comienzo, la orquesta no contó con subvención oficial alguna y el mayor sacrificio fue entonces realizado por los músicos que prestaban sus servicios gratuitamente,²⁴ puesto que los ingresos producto de la venta de las entradas a los conciertos sinfónicos se destinaban al pago de los directores contratados, alquiler de salas para la realización de los mismos y gastos de primera necesidad, como la compra de material musical. Al finalizar cada ciclo los profesores recibían alguna paga si quedaba algún dinero después de pagar todos los gastos realizados.

Los mismos profesores realizaron una labor misionera, al ofrecer las entradas de los conciertos en bares, confiterías y en todo sitio de reunión.²⁵

La necesidad de reconocimiento, de apoyo moral a la obra que estaban desarrollando se aprecia claramente, en una invitación que publicó la A.P.O.,²⁶ con motivo de la realización de un concierto Sinfónico Extraordinario Popularísimo

23. Ver *Nosotros* N° 217 p.436-441, junio 1927 y *El Diario* 27-4-1922.

24. *El Diario*, 5-10-23.

25. La información fue obtenida en entrevista al Prof. E. Romeo (Presidente de A.P.O. año 1990).

26. *El Diario*, 19-10-1923.

“La Orquesta Filarmónica de ésta entidad, organismo compuesto de 120 profesores, vienen realizando dos años aca [sic], una importante obra de cultura y educación estética, no contando para ello con mas recursos que los propios de la mencionada entidad y el modestísimo importe de las entradas que no alcanzan para cubrir ni con mucho los gastos que la organización de los conciertos origina, aun teniendo en cuenta que los profesores prestan su concurso desinteresadamente. Se invita al concierto(...), en homenaje al Magisterio de la Capital.”

La aceptación del público que durante el 1º Ciclo había concurrido a los conciertos, quedó manifiesta en un petitorio con 3000 firmas de asistentes a los mismos;²⁷ que fue presentado al Consejo Deliberante en 1923. En él se solicitaba apoyo estatal a la obra cultural y artística que la institución desarrollaba.

Finalmente la ayuda llegó. Con fecha 24-12-23, ese alto Consejo acordó un subsidio anual de 30.000 \$ m/n. Al mismo tiempo el Congreso de la Nación votó para la A.P.O. un subsidio de 50.000 \$ m/n.²⁸ Esta ayuda oficial continuó con un monto que alcanzó la suma de 100.000 \$ m/n anuales. Cesaron en 1930. En 1937, el Consejo Nacional de Educación le otorgó un subsidio anual de 20.000\$ m/n, con el cual se incrementó la actividad cultural, iniciándose los Concursos dedicados a alumnos de Escuelas de Adultos dependientes de ese Consejo.

En 1943, la Comisión Nacional de Cultura subvencionó a la institución con 8.000\$ m/n, los que sumados al aporte de 4.000 \$ m/n cedidos por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, permitieron ofrecer cuatro grandes conciertos en el Teatro de Comedia, que fueron repetidos gratuitamente en fábricas, instituciones culturales y deportivas. Uno de esos conciertos fue realizado en el Luna Park. El predio fue cedido gratuitamente por sus propietarios.

En 1944, dicho total quedó reducido a 8.000\$ m/n. con los que se ofrecieron cuatro conciertos bajo el mismo plan que el año anterior, más los que la institución realizaba con sus propios recursos.

27. *El Diario*, 28-09-22.

28. *Nosotros*, Notas y Comentarios, nov. 1923.

En 1945 no contaron con ayuda alguna, no obstante se ofrecieron dos audiciones a los empleados de la Fábrica Argentina de Alpargatas, y uno en el Politeama Argentino.

Para la Dirección de los conciertos, la Asociación del Profesorado Orquestal contrató maestros extranjeros de distinguida trayectoria, y estimuló la participación de jóvenes directores argentinos o radicados en el país al confiarles la dirección de algunos conciertos. Los mismos tuvieron en ese organismo la oportunidad de profesionalizarse.

Entre las figuras extranjeras, la presencia de Ernest Ansermet –suizo–, tuvo vital importancia en la realización de los conciertos, los que prestigió al ofrecer al público innumerables obras sinfónicas del repertorio moderno y otras que con el tiempo se convertirían en clásicas del repertorio sinfónico. La relación entre Ansermet y la A.P.O. –según comenta Enzo Valenti Ferro–,²⁹ habría comenzado en 1917, cuando el director organizó una improvisada orquesta con la que actuó en los espectáculos de la Compañía de Ballets de Diaguilev en el Teatro Colón. La idea de crear una orquesta estable se habría gestado en la mente de aquellos hombres.

Otras personalidades que dirigieron la Orquesta Filarmónica: George Zaslavsky, director ruso que dirigió el 1° Ciclo; Henry Hadley, director norteamericano que estuvo al frente de la Orquesta Filarmónica junto a Clemens Krauss, en el 6° Ciclo. Krauss condujo el 7° Ciclo, caracterizándose los programas de sus conciertos por la preferencia de obras del repertorio clásico y romántico. En primeras audiciones, ofreció dos obras de autor moderno: *Italia* de Casella y *Variaciones y Fuga (sobre un tema de Mozart)* de M. Reger.

El 6 de agosto de 1927, en conmemoración al Centenario de Beethoven, se ejecutó la *Novena Sinfonía*, con la dirección de Krauss. Colaboraron las Sociedades Corales Alemanas, compuestas por 300 voces y solistas. Destacamos también la presencia de ese director al frente de la orquesta en un ciclo de tres conciertos que se realizaron en Montevideo con un amplio reconocimiento por parte del público y de la prensa del Uruguay.³⁰

29. Valenti Ferro, E. (1985 y 1992).

30 A.P.O. -Comisión de Cultura. *Los Conciertos de la Orquesta Filarmónica en Montevideo*. Es una publicación de la Asociación, con las críticas realizadas por publicaciones diversas de Montevideo y que mereciera la Orquesta en sus presentaciones. En Biblioteca Nacional N° 113138.

Nicolai Malko, Oscar Fried y Ottorino Respighi condujeron el 8° Ciclo. Malko dio a conocer algunas obras de compositores del siglo XX: *La nariz* de Shostakovich, *Die des Groschenoper* de Weill y 2 Choralvorspiel, de Bach-Schoenberg, entre otras. Fried dirigió los últimos nueve conciertos. La prensa dedicó elogiosos comentarios al director germano y a la orquesta, que evidenció progresos en cuanto a la calidad interpretativa y técnica. La *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, *Los preludios* de Liszt y la 1° Sinfonía de Brahms se escucharon en esos conciertos. Respighi dio a conocer obras de su producción sinfónica: *Suite Brasiliana*, *Concierto en modo Misolidio*, etc.

En 1930, el ciclo contó con la presencia de Alfredo Casella, que dio en primera audición numerosas obras de su producción: *Cuatro fragmentos del Convento Veneziano*, *Serenata en Do Mayor*, *Scarlattiana* y *Partita*.

En 1935, la Orquesta Filarmónica fue dirigida por Hector Villa Lobos y Ernesto Mehlich. En uno de los conciertos a cargo del director y compositor brasileño, se rindió un homenaje a Brasil. En el mismo se escucharon obras de su producción y de otros compositores brasileños.

En 1942, el vigésimo primer Ciclo estuvo a cargo de Lamberto Baldi. Ofreció en estreno local la *Sinfonía de Jena* de Beethoven.

En 1943 se organizaron ocho conciertos sinfónicos que contaron con la dirección de Baldi, Alberto Wolff y José F. Vazquez. Se escuchó en primera audición, entre otras obras, *Schelomo*, Rapsodia Hebraica de E. Bloch. Un concierto dedicado a compositores mejicanos fue ofrecido por Vazquez; todas las obras fueron primeras audiciones: *Suite Romántica* para orquesta de arcos del mismo director, *Janitzio de Revueltas* y *Una Noche en Morelia*, de Miguel C. Bernal, entre otras.

Entre los directores argentinos, destacamos la presencia de Juan José Castro que alternó la dirección de los conciertos con maestros extranjeros en 1929 y 1930. Ofreció, entre otras, las primeras audiciones de su *Suite Infantil*, una obra de Honegger, *Rugby* y el *Concierto in modo Misolidio* de Respighi —actuando como solista al piano el compositor de la obra. En 1943 dirigió nuevamente la Orquesta Filarmónica de la A.P.O.. Se escuchó en aquella oportunidad, en primera audición la *Suite de Danzas* de B. Bartok.

Gracias a la experiencia obtenida, en 1935 a su regreso de Estados Unidos Juan José Castro fue contratado por Radio *El Mundo* para la organización de su orquesta sinfónica. Con la misma realizó varias presentaciones.

Su hermano, José María, que dirigiera la orquesta en los años difíciles (1931-1941), en los que por falta de presupuesto, la institución carecía de medios para la contratación de directores extranjeros, ofreció numerosas obras de distintas tendencias y períodos. En primeras audiciones ofreció el poema *Sinfónico Mazzepe* de Liszt, una *Suite* de Honegger y el *Concerto Grosso* de su creación. En esos años también condujo las audiciones de otra orquesta, que a partir de 1932 iniciaría sus actividades, la Orquesta de L.R.4 *Radio Splendid*. Con la misma hizo su presentación en el Teatro Colón en 1934, dirigiendo dos conciertos.

E. Drangosch, que fuera uno de los promotores de la fundación de la orquesta, desarrolló una activa labor hasta su muerte, al frente de la misma. Llegó a ser su director titular en 1924.

Ferruccio Cattelani, un personaje de vital importancia para la historia de la Institución, colaboró en el primero y segundo Ciclo, ofreciendo en primera audición la *Suite Romántica* en cuatro partes de F. Alfano y el *poema de las Gnomidas* de Respighi.

Entre las actividades culturales y artísticas desarrolladas por la Asociación del Profesorado Orquestal, debemos destacar las audiciones de música de cámara que desde 1924 y hasta 1944, se realizaron en forma gratuita en diversas instituciones culturales y educacionales de la Capital Federal.

Otro de los objetivos que la A.P.O. incluyó en sus planes de extensión Cultural se cristalizó en 1930: La *Orquesta de Cámara* de la Institución. La misma se conformó con instrumentistas argentinos. Su labor prosiguió probablemente hasta 1944, ya que no hemos encontrado mas información sobre la actuación de la misma. La Orquesta de Cámara cumplió una labor encomiable: trasladándose por distintos barrios de la Capital Federal, ofreció en establecimientos educacionales, asociaciones culturales y deportivas, audiciones de música de Cámara gratuitas. Al mismo tiempo cumplió una importante tarea al formar profesionales aptos para ocupar vacantes en la Orquesta Filarmónica y propender a la iniciación de jóvenes aspirantes a directores.

En 1924, la A.P.O. inició una serie de *Concursos de obras Sinfónicas para compositores argentinos o radicados en el país*. Estos concursos –anuales– prosiguieron en la década siguiente dando un vital impulso a la creación musical,³¹ y estableciendo premios en dinero en efectivo a la obra premiada.

Dans le jardin des Morts y *A una Madre* de J.J. Castro, *En la paz de los campos* de R. Espoile, *Turay-Turay* de L. Gianneo, fueron algunas de las obras premiadas. Las mismas fueron incluidas en los programas de los conciertos sinfónicos que la Orquesta Filarmónica ofrecía, al igual que otras obras de autor argentino: pues otra de las finalidades que perseguía la institución, era el de la difusión de la música argentina; para ello en cada programa se debía incluir una obra de autor argentino.

Para el conocimiento de las actividades que la Asociación realizaba, surgió la idea de crear un órgano de publicidad que transmitiera dichas actividades y a la vez comentara la vida musical en Buenos Aires. En noviembre de 1928, nació *Mundo Musical*, una revista mensual que fue muy bien recibida por la crítica. No hemos podido determinar la duración de la misma, ya que los últimos ejemplares consultados fueron publicados en agosto de 1929.

Gracias a la A.P.O. como institución gremial, los músicos se protegieron en el ejercicio de su profesión, pues ella delimitó en sus estatutos –luego imitados por otras instituciones de similar naturaleza– cada uno de los derechos y deberes de las partes contratadas y contratantes.

La destacada obra llevada a cabo por la A.P.O., cuyo objetivo fue educar musicalmente a la comunidad, tuvo su fin en 1945. Disputas gremiales y la ausencia de apoyo económico estatal marcaron su fin. Por su labor ininterrumpida a lo largo de veintitres años como institución gremial y como órgano de difusión y formación musical, al brindar conciertos y audiciones a todos los estratos sociales, entendemos que la Asociación del Profesorado Orquestal constituye un pilar fundamental en la historia de la institución orquestal de la Argentina.

31. El grupo Renovación representado por los hermanos Juan José y José María Castro, Gilardo Gilardi, Juan José Paz, Jacobo Fisher, y más tarde Luis Gianneo y Honorio Siccardi, tuvieron el apoyo para la difusión de sus obras en A.P.O. y para su crecimiento como movimiento musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación del Profesorado Orquestal. *Estatutos*, Edición de la A.P.O.
- Asociación del Profesorado Orquestal. *Los Conciertos de la Orquesta Filarmónica en Montevideo*, Comisión de Cultura, Bs. As., 1928
- Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Breve reseña de su obra hasta ahora realizada y de los proyectos que tiene presentados a la consideración de los poderes públicos y estudio*. Bs. As. Imprenta Escoffier, Caracciolo y Cia. 1919.
- Asociación Wagneriana de Buenos Aires, *Proyectos de Conciertos Sinfónicos y de organización de una Orquesta Sinfónica Municipal*, presentados a la consideración del Sr. Intendente Municipal Dr. J. Llambías, Bs. As., Febrero de 1919.
- Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la Música Argentina*. Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Caamaño, Roberto y otros, *Historia del Teatro Colón*, Ed. Cinetea, Bs. As., 1969.
- Cattelani, Ferruccio, *Actividades Musicales en la Argentina*, Con prólogo de Alejandro Lucádamo, Bs. As., 1927.
- Dianda, Hilda, *Música en la Argentina de hoy*, Ed. Proartel. Bs. As. 1966.
- García Acevedo, Mario, *La Música Argentina durante el Periodo de la Organización Nacional*, Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1961.
- García Acevedo, Mario, *La Música Argentina contemporánea*, Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1963.
- García Morillo, Roberto, *Estudios sobre música Argentina*, Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1984.
- García Muñoz, Carmen, *Julián Aguirre*, Bs. As., Serie Argentinos en las letras, 1970. Catálogo temático de las críticas realizadas por Aguirre en la revista "El Hogar", años 1920-1924.
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, 1961, 2 Vols.

- Giménez, Alberto E. y Sala, Juan A., "La interpretación Musical II" (de 1876 a 1925), en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Vol. VI.
- Guglielmini, Juan A., *Personería Jurídica de la Asociación del Profesorado Orquestal*, Escrito presentado al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Bs. As., 1919, Imprenta de Luis Veggia. Montevideo 219.
- Muñoz, Andres, "Juan José Castro", en *Mundo Argentino*, 15 de octubre de 1941.
- Pickenhayn, Jorge O., *Alberto Williams*, Ed. Culturales Argentinas, 1979.
- Risolía, Vicente A., *Alberto Williams, Curriculum Vitae*, Bs. As., La Quena., 1944.
- Schiama, Oreste, *Música y Músicos Argentinos*, Bs. As., 1943.
- Schiama, Oreste, *Cien años de Música Argentina*, Bs. As., 1956.
- Senillosa, Mabel, *Compositores argentinos*, Ed. Lottermoser, 1956.
- Siccardi, Honorio, *Actividades Musicales Argentinas*, Tomo 1, 1955.
- Suárez Urtubey, Pola, *La Música en las Revistas Argentinas*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes. Bibliografía argentina en artes y letras. N° 38; 1970.
- Valenti Ferro, Enzo, "Los Directores", en: *Teatro Colón, 1908-1984*, Ed. De Arte Gagliamone. Bs. As., 1985.
- Valenti Ferro, Enzo, *100 Años de Música en Buenos Aires*, Ed. De Arte, Gagliamone, Bs. As., 1992.

Publicaciones periódicas

- El Diario*. Bs.As., Años 1920 a 1940.
- La Gaceta Musical de Buenos Aires*, Año 1876.
- La Nación*, Bs. As., 1920 a 1930.

Cecilia Gabriela Cuerda

La Revista de Música de Bs. As., año 1927 a 1930.

Lyra, N° 167-170 (Número especial dedicado al Cincuentenario del Teatro Colón, 1908-1958.), Bs. As. 1958.

Mundo Musical (publicación de A.P.O.), años 1928 y 1929.

Nosotros, Bs. As., años 1920-1940.

Orfeón Catalán, años 1920-1922.

Programas de la A.P.O., años 1926 a 1945.

* La Lic. Cecilia Gabriela Cuerda se graduó como Licenciada y Profesora Superior de Música en la especialidad Musicología en esta Facultad. Integra la planta orgánica de este Instituto. Asimismo se desempeña como Investigadora Adscripta en la Sección Etnomusicológica del Dto. de Etnografía de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Plata (U.N.L.P.), donde forma parte del equipo que investiga, entre otros aspectos, los vinculados con el hacer musical de grupos migratorios africanos en Argentina, habiendo presentado los resultados en el Congreso Internacional de ALADAD (octubre 2000).

NOTA DE LA DIRECCIÓN

Este trabajo posee una segunda parte en la que se consignan sintéticamente los conciertos ofrecidos por las Orquestas Filarmónica y de Cámara de la Asociación del Profesorado Orquestal y también las audiciones de Música de Cámara de la A.P.O. entre 1922 y 1945. Es intención de este Instituto difundirla a través de la página Web que se está preparando.

ANA MARÍA LOCATELLI DE PÉRGAMO*

CONNOTACIONES COSMOVISIONALES DEL GAMELAN DE INDONESIA

INTRODUCCIÓN

En 1995 fuimos invitados a la Embajada de Indonesia en nuestro país para dictar una conferencia sobre la música de ese país, en el contexto de un ciclo de Música Oriental que realizábamos sobre cuatro países del lejano oriente. En esa ocasión pudimos conocer el GAMELAN¹ javanés que la misma posee, ejecutado por los integrantes de DHAMAR WANITA. Al año siguiente nos permitieron concurrir con los alumnos de nuestra Cátedra (Historia de la Música I, correspondiente al primer año de la licenciatura en Música) para iniciarnos en su ejecución.

Si bien la Embajada no poseía ningún especialista musical, los señores Sadjianto Prasetyo y R.M. Sukipno² nos transmitieron los conocimientos básicos que nos permitirían iniciarnos en la ejecución del repertorio que la representación diplomática ejecuta. Ese mismo año logramos interpretar parte del mismo y en años posteriores logramos incorporar a nuestro repertorio algunas GENDHING obtenidas de la bibliografía y discografía disponible en Buenos Aires.

En 1997 la Universidad Católica Argentina nos brindó la oportunidad de llevar a cabo una investigación sobre esta milenaria orquesta³ y pudimos así incrementar nuestra bibliografía y discografía. Estas nos permitieron adentrarnos en la historia, constitución y conformación de los gamelanes y en la teoría musical que

1. Las palabras en VERSALES son explicadas en el Glosario de pág. 125.

2. Sukipno nos dijo que la mayoría de los instrumentos del gamelan poseen nombres onomatopéyicos, y los ejemplificó con la justa pronunciación y musicalidad: *gong agung, kempul, kenong, ketuk, bonang*.

3. Entre los meses de mayo a octubre de tal año.

fundamenta su ejecución. Tal información nos permitió avanzar con mayor seguridad en el adiestramiento técnico-musical necesario para ejecutar los instrumentos que conforman el gamelan y acceder así a la “bimusicalidad” propuesta por Mantle Hood (1971) como desiderátum de la investigación etnomusicológica.

Por otra parte, la bibliografía y discografía consultada nos permitió reconocer y justipreciar las distintas valoraciones que se fueron estableciendo en Indonesia en torno a los instrumentos constitutivos del gamelan o de este mismo como unidad. Valoraciones y connotaciones extra musicales otorgadas no sólo a determinados instrumentos sino también a ciertas GHENDING.

1. 1. Acerca del Gamelan

El GAMELAN es considerado uno de los conjuntos instrumentales más antiguos de oriente. Puede tener desde tres hasta setenta instrumentos pero siempre presenta la misma peculiaridad organológica: la mayoría de sus instrumentos son metalófonos de percusión de golpe directo. Sus subclasificaciones son muchas: gamelan KLÉNENGAN, SLENDRO, PELOG, etc.. El ejemplar que posee la Embajada y en el cual realizamos nuestro estudio y práctica de ejecución es un *G. Soran* y sus instrumentos son: 2 BONANG de 12 marmitas cada uno (*panerus* y *barung*), 5 SARON de 7 teclas cada uno (un Pekin, dos Barung y dos Demung); 1 KENONG (de 5 gongs); 1 KETUK; 4 Gongs Colgados (KEMPUL) y un KENDANG bimembranófono que dirige el conjunto. Los metalófonos son de percusión de golpe directo y se agrupan en dos tipos básicos: gongs (colgados o apoyados, en juego o aislados) y placas apoyadas (en juego). La sonoridad de esta orquesta de metalófonos motiva la denominación de gamelan duro o *soran*.⁴ Cabe observar que son instrumentos de resonancias largas, privilegiados en muchas culturas orientales.

1.2. Del bronce a la cosmovisión

La casi totalidad de los metalófonos se fabrica con bronce. Es precisamente a partir de este metal y de las connotaciones subyacentes a su obtención

4. El 17/11/00, luego de nuestro “Concierto-Ensayo Final” realizado con los alumnos en la Sede Diplomática -premiado con un generoso ágape indonés- fuimos invitados a conocer el Gamelan suave, G. KLÉNENGAN, recientemente llegado de Indonesia.

que podemos acercarnos a uno de los primeros aspectos cosmovisionales del GAMELAN, implícitos en su misma denominación.

La palabra "gamelan" en javanés noble es *gangsra*, una palabra que en la etimología común del javanés se supone formada a partir de las palabras *tembaga* (cobre) y *rejasra* (estaño), o a partir de los números *tiga* (tres) y *sedasa* (diez), expresando sus proporciones. (LINDSAY, 1992:35).⁵

A esta proporción –tres partes de cobre para diez de estaño– enunciada por Lindsay, se contraponen la que ofrecía en su trabajo de 1931 Lange y Snelleman.

Los *Bonangs* son especies de timbales (*gongs*) de metal (tres cuartos de cobre rojo y un cuarto de estaño). (Lange y Snellman, 1931:3150).⁶

El cobre que se necesita para construir los BONANG, KEMPUL, GONG AGENG y restantes metalófonos que se construyen en las fábricas de Java se importa de Japón y Australia, mientras que el estaño procede de la isla Bangka, al N.O. de Java y cerca de Sumatra. Los mineros que extraen el estaño creen que este mineral tiene su propia deidad protectora en el mundo subterráneo, a la cual deben tratar con mucho respeto y cuidado, tranquilizándola antes de bajar a las profundidades de la tierra con rituales propiciatorios para poder extraer el mineral sin ningún tipo de accidente o problema. Tales rituales son realizados por el *pawong*, médium o chamán oriundo de Malaya.

La explotación minera en Malaya era precedida por ayunos, meditación y actos de adoración para hacer segura la peligrosa operación de ingresar en la inviolable tierra –el dominio subterráneo– y perturbar a los espíritus de ese mundo al quitarles parte de su cuerpo terrenal. (Becker, 1988:386).⁷

5. Ver citas en su idioma original en **Textos Traducidos**, p. 129

6. Id. supra

7. Id. supra

Judith Becker menciona en su trabajo un manuscrito del 1.400 D.C. titulado *Prasasti Sira Pande Empu (The Charter of the Venerable Smithies)*⁸ que habla del Dios hindú Brahma como el dios del fuego y de los herreros.⁹ Según esta autora, los herreros de Java y Bali, al igual que los mineros malayos, le asignan un poder especial a los objetos contruidos en metal. Creen que este poder se manifiesta a partir del mismo momento en que los mineros extraen el metal en bruto de la entraña de la tierra, pasando luego ese poder a los objetos que con él se construyen y también a sus forjadores.

El gran número de volcanes en actividad que existe en Indonesia explica el temor que el imaginario colectivo asigna al hecho de penetrar en las cavidades subterráneas. Marina Gambier¹⁰ nos recuerda que la última erupción volcánica del *Gunung Agung* de Indonesia (1963) provocó numerosísimas destrucciones urbanas y dejó el lamentable saldo de 1100 muertes.

En ese contexto no suenan descabelladas las antiguas creencias que le atribuían a los volcanes el dominio sobre la vida y la muerte. Las tribus de Indonesia creían que en el interior habitaban espíritus malignos y, para complacerlos, sacrificaban niños arrojándolos al cráter, como en el Gunun Awu, de la isla de Siaus.

(Gambier, 2000:55.)

Gunung significa montaña, en indonés. No es difícil comprender que los sonidos del gong mas grande y potente del gamelan, que transmutan tímbrica, sonora y cosmovisionalmente el temblor de *gunung*, hayan llevado a denominar este instrumento como GOONG AGUNG. Y así como la montaña sagrada *gunung* posee fuerzas en potencia que se activan en cualquier momento, los GONG AGUNG y todos los conjuntos de gongs y demás metalófonos que conforman la orquesta de Indonesia, poseerán, en el imaginario colectivo, un poder que se actualiza en cada ejecución. Este poder, que se suele considerar sobrenatural, es el que le otorga a la música que en ellos se ejecuta una connotación extramusical.

8. *Los estatutos de los venerables forjadores*. También podría traducirse *charter* como documentos que garantizan ciertos derechos y privilegios. T. A.

9. También la religión católica posee varios santos protectores reconocidos e invocados por fundidores y herreros: Santa Bárbara, Santa Agueda y San Guido (fundidores), San Eloy, San Baldomero y San Adriano (mineros). Ferrando Roig, 1950

10. Revista *La Nación*, 24/09/00.

Según Bake (1954:463)¹¹ “la música es un elemento esencial de la estructura social de la sociedad javanesa”, y se debe al poder sobrenatural que emana de los instrumentos musicales, por alguno de los cuales tienen un temor reverencial mezclado con admiración. Ambos sentimientos son también suscitados por los forjadores y herreros, quienes no sólo construían y construyen los instrumentos musicales, sino también otros objetos –algunos tan peligrosos como el KRIS– con la misma aleación y la misma competencia con que habían forjado los grandes gongs. Una foto obtenida por Kar Müller nos muestra a un músico javanés sentado frente a su SARON, y también se ve el KRIS que el ejecutante lleva sujeto en la parte posterior de su cintura. (Müller, p. 156/157)

El gong se emplea en todas las actividades humanas. Acompaña las danzas, canciones, ceremonias religiosas y laicas, y hasta es usado para transmitir mensajes. Conserva el fuerte poder mágico que le fue conferido por las civilizaciones inferiores: aleja los malos espíritus, cura la enfermedad y atrae el viento; el beber de un gong refuerza un juramento, y el lavarse en un gong da salud. Este poder, agregado a su precio, lo convierte en un objeto del mayor valor, una insignia de rango y de riqueza, y hasta tiene curso como moneda. Una muestra de la estima en que se le tiene la indica el hecho de que ciertos gongs poseen nombres propios, tales como Señor Tigre o Señor Terremoto. (SACHS, 1947:229-230.)

En 1985, el director Jero Mangku Gedé le dijo a Wayne Vitale que el sonido del gamelan Semar Pegulungan estaba enriquecido con poderes curativos:

Escuchar el sonido del kempul ... es suficiente para recuperar la salud.

(Vitale, 1989).¹²

Los constructores de gongs de Java, Bali o de cualquier otra cultura, recurren necesariamente al fuego para fundir el metal como así también para forjar y martillar luego las marmitas. Muchos de ellos ignoren, quizás, que al recurrir al fuego están repitiendo lo que la naturaleza realizó, durante milenios, en las profundidades subterráneas.

Tanto en Indonesia como en otras regiones del sudeste asiático, los gongs fueron siempre parte constitutiva –y médium privilegiado– de ceremonias y representaciones dramáticas. Este poder sobrenatural y carismático otorgado al conjun-

11. Id. Supra

12. Id. supra.

to de metalófonos fue denominado *Kaseten* y provocaba una actitud de humildad en los músicos ejecutantes, tanto en la ropa que se ponían para sentarse frente a cada instrumento como en los comportamientos, gestos y posturas durante la ejecución. Esto dio origen a tradiciones y prohibiciones de diverso tipo.

Pudimos constatar, en los ensayos que llevamos a cabo periódicamente en la Embajada y también en una ejecución pública, como se conservan o tienden a desaparecer las costumbres referentes a la ejecución del gamelan.

En un Concierto que realizamos en 1997 con nuestros alumnos en el Auditorio Santa Cecilia de la Universidad Católica Argentina, una señora de la Embajada nos objetó que dos alumnos no habían respetado los códigos posturales en la ejecución del gamelan. Se trataba de dos alumnos que no pudieron ejecutar sus instrumentos en la forma tradicional de hacerlo, y optaron por: a) arrodillarse frente al *BONANG*, cuando la tradición indica que se lo debe tocar sentándose en el suelo; y b) ejecutar el *KEMPUL* de pie en una posición ligeramente inclinada, en vez de sentado en el suelo. La crítica que nos hicieron decía que ninguno de ellos tocaría el piano de pie, sabiendo que nuestra costumbre indica el uso de un taburete.

En distintas ocasiones y frente a posturas o desplazamientos de los alumnos que se alejan de las precisas convenciones que existen para ejecutar el Gamelan o de los modales *PRIJAGI* preferidos, otras personas de la Embajada no hacen ninguna objeción —y a pesar de que a los alumnos porteños les cuestan las posturas de ejecución y de desplazamiento entre los instrumentos del conjunto.

1.3. Connotaciones musicales

Para saber con certeza cuántas de estas connotaciones cosmovisionales sobreviven en este momento en la isla de Java y en las restantes de Indonesia, se necesitarían múltiples trabajos de etnomusicología en los más de 300 grupos étnicos que pueblan esta joven nación, que viven en las 17.508 islas que conforman el archipiélago indonés y que hablan más de 250 idiomas. El Indonés *bahasa* es la lengua oficial de esta joven nación, pero la diversidad lingüística de sus más de 230 millones de habitantes es enorme.¹³

13. El escudo de Indonesia ostenta el lema *Bhineka Tunggal Ika* (Unidad en la Diversidad), como ideal de unificación de la diversa variedad étnica, lingüística y cultural que habita en su territorio. El gamelan, a nuestro modesto entender, es una metáfora sonora de ese lema.

La bibliografía y discografía disponible en la actualidad, si bien escasa en relación a la población de Indonesia, es importante para acercarse al tema. Jaap Kunst (1891-1960) fue uno de los primeros musicólogos que dejó información exhaustiva y válida sobre este tema y en un idioma accesible. Mundialmente reconocido por haber acuñado el término *ethnomusicology*, poseía una múltiple formación académica: violinista, musicólogo, etnólogo y *Master of Laws*. En 1919, durante una gira como violinista por las Indias holandesas en su carácter de oficial municipal de Amsterdam, resolvió radicarse en ellas donde permanecería hasta 1934, como representante oficial de su gobierno. A la par que cumplía sus tareas administrativas como representante oficial del Gobierno de Amsterdam, pudo viajar e investigar la música de Java y Bali, de cuyos gamelanes y contexto social dejó fundamentales estudios para la disciplina.¹⁴

En *Some Sociological Aspects of Music* (1958), deja constancia de numerosos aspectos sociológicos de la música tradicional en todo el mundo y por cierto también de Indonesia. Habla de la privacia o exclusividad de ciertos conjuntos respecto a determinadas jerarquías sociales y del fuerte simbolismo y valor denotante que los instrumentos podían llegar a tener. Entre otras cosas dice que el Vicegobernador de la península de Malaya no podía poseer un gamelan igual al de su Gobernador, sino que debía tener en cuenta que su conjunto poseyese, como mínimo, un instrumento menos. También explica que sólo algunos gamelanes y de acuerdo a la jerarquía del soberano al cual pertenecían, podían tener tambores. Si este era el caso, los mismos debían ser ejecutados exclusivamente por hombres.

En 1996, al iniciar nuestras visitas a la Embajada de Indonesia, pudimos observar la supervivencia de esta prohibición. Una alumna quiso ejecutar el tambor horizontal *kendang*, pero fue cordialmente invitada a ejecutar otro instrumento, con una sumaria explicación: “sólo lo tocan los hombres”.

Esta restricción en la ejecución de los instrumentos musicales según los sexos no es privativa de Indonesia sino que se la encuentra prácticamente en todo el mundo. Incluso en las numerosísimas islas que conforman Indonesia la ejecución de los tambores no está confinada siempre al mismo sexo. Mientras que en Java y Bali el tambor es ejecutado sólo por hombres, en Timor y Flores Occiden-

14. Ver Bibliografía de Kunst, en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*

tal, Kunst comprobó que también las mujeres podían ejecutarlo –tampoco es usual que las mujeres ejecuten los instrumentos de percusión en una orquesta occidental.

La sacralidad atribuida a los instrumentos del gamelan lleva a sus ejecutantes a caminar agachados reverencialmente entre los mismos antes de sentarse delante del que deban ejecutar y también deben cuidarse muy bien de no pasar jamás por encima de ellos.

El 9 de agosto de 1999 el Dr. Marc Benamou¹⁵, Profesor del Departamento de Música del St. Mary's College of Maryland, nos dio una clase especial durante nuestro ensayo en la Embajada. La misma nos sirvió para reforzar los datos que habíamos obtenido de fuente seca: el gamelan y sus instrumentos deben ser tratados con sumo respeto, *no se puede pasar por encima de ellos ni entrar al espacio físico en el cual se encuentran, sin haberse quitado previamente los zapatos.*

Kunst (1958) escribe que en su época existían múltiples prohibiciones que llegaban al extremo de prohibirle a los músicos participar de una ejecución de gamelan si habían estado en contacto con un cadáver, porque eran considerados impuros y debían permanecer alejados de sus instrumentos durante un mes y siete días.

Tales prohibiciones y mandatos son más estrictos si el Gamelan es PUSAKA. El *G. Munggang* es ejecutado por venerables ancianos que deberán seguir tocando sus instrumentos hasta que los percutores se les caigan de las manos; el *G. SELUNDING* –del cual se dice que desciende directamente de los dioses– solo puede ser tocado por personas especialmente iniciadas en el arte de *karawitan*, razón por la cual los extranjeros o quienes sepan poco de las técnicas necesarias para ejecutar cabalmente el gamelan, tienen prohibida su ejecución. Los sagrados *G. SEKATÈN* (nombre de la semana santa musulmana en Java) de los palacios de Yogyakarta y Surakarta, que remontan al s. XIV,

15. Realizó su Tesis Doctoral luego de dos años de permanencia en Yogyakarta y viajó a la Argentina para participar con una ponencia en las Jornadas de Musicología organizadas por la A.A.M. (Asociación Argentina de Musicología). Ver p. 137.

...son llevados en procesión fuera de los palacios y ejecutados una vez al año para conmemorar el nacimiento del Profeta Muhammad. Cada palacio posee un par de gamelan Sekatèn, el más antiguo conjunto de cada par se dice que remonta al s. XVI.

(LINDSAY, 1992:8.)¹⁶

Ubicados todavía hoy en el interior de los *kraton* (palacios reales) de las principales ciudades de Bali y Java, los conjuntos gamelan permanecieron allí por siglos. Algunos recibían y reciben denominaciones especiales como “Señor Terremoto”, “Sonidos prósperos”, “Nube oscura”, “Estruendo de miel” o alguna otra designación que permitiese reconocer a su dueño.¹⁷ Tales orquestas formaban parte del *pusaka*, el patrimonio sagrado de las familias de origen noble o real y se le atribuían propiedades mágicas como curar enfermedades y epidemias. Su potente sacralidad fundamentaba la prohibición de copiarlos, fuese en su conformación organológica, en el número de sus instrumentos o en su afinación, ya que cada gamelan poseía su propia “voz” y no podía ser replicada.

El ideal occidental de un la_4 de 440 *n* para toda la música era desconocido e indeseable para tales conjuntos. No obstante, en la actualidad se están construyendo conjuntos estandarizados con la finalidad de acercarse a la afinación temperada occidental y adoptar o adaptar un repertorio más “globalizado”. Para Judith Becker, en cambio, conservar la tradición en la afinación de los conjuntos, es prioritario.

“El desafío es imaginar un punto de vista en el cual un conjunto ‘fuera de tono’ sea preferible a otro ‘afinado’ (Becker, 1988:389)¹⁸

Luego de la Independencia de la República de Indonesia, el 17 de Agosto de 1945, los gobernantes de Java Central y Occidental conservaron los gamelanes en sus *kraton*. Por otra parte se inició una diáspora de muchos conjuntos, antiguos y de reciente factura, hacia sedes universitarias –fundamentalmente europeas, de América del Norte y Australia– y representaciones diplomáticas.

16. Id. supra.

17. Susilo (1981:35) ofrece más nombres.

18. Id. supra.

1.4. La cosmovisión en investigaciones recientes

A las primeras investigaciones de Kunst se sumaron posteriormente muchas otras, originadas en el interés que se despertó en las sedes académicas universitarias por los gamelanes llegados de Java y Bali. Un sitio de gran importancia para la difusión de tales estudios fue la Universidad de Los Angeles, donde Mantle Hood logró reunir un *GAMELAN COMPLETO*, en el cual enseñaron y entrenaron a músicos occidentales los maestros más afamados de Indonesia. De tales clases, y del aprendizaje del indonés por parte de los alumnos norteamericanos se ha derivado una importante bibliografía accesible para profundizar en tales conocimientos.¹⁹ Muchos son también los estudiosos que han viajado a Indonesia para realizar investigaciones que se proyectan en discos y publicaciones de alto valor académico. Mucha de la información que brindaremos a continuación proviene de investigaciones de este tipo.

En el *kraton* de Yogyakarta (capital de Java Central), hay un antiguo gamelan *pusaka* (objeto de respeto reverencial) ubicado en el hall de entrada. Se trata de una reliquia perteneciente a la familia real construido alrededor de 1755 para el Paku Alam I. El etnomusicólogo norteamericano Robert Brown documentó allí, el 10 de enero de 1971, varias composiciones que se transmitieron por radio en ocasión del cumpleaños de su Alteza Paku Alam VIII —celebrado cada 35 días según el calendario javanés. El estilo de ejecución, según Brown, es típico del estilo *yogianés* duro —el gamelan posee solamente idiófonos y membranófonos y la obra queda entonces básicamente en manos de los ejecutantes de bonang.²⁰

En la isla de Bali fueron relevados 1500 conjuntos activos de gamelan que se pueden clasificar en 20 tipos distintos.

Hay probablemente una mayor concentración de orquestas y músicos en Bali que en cualquier otra parte del mundo. Una isla que es la mitad del tamaño de Córcega, posee 2.500.000 habitantes que mantienen alrededor de 1500 orquestas. Cualquier evento en la vida de los balineses se acompaña con música: el nacimiento de un niño, bodas, limado de dientes, funerales, etc., son acompañados por orquestas que difieren según cada ceremonia individual. Las festividades de las aldeas y las

19. Ver Becker y Feinstein, 1984, 1987, 1988.

20. Brown, 1971. Cabe observar que es el estilo más semejante al que se puede lograr con el gamelan de la Embajada de Indonesia en Buenos Aires.

ceremonias de los templos también proveen ocasiones para invitar a elencos de actores o bailarines. La música y la danza son al mismo tiempo ofrendas a las deidades de los espíritus y un entretenimiento en el cual la población siempre participa con entusiasmo. (BRUNET, 1972/88:2.)²¹

También Wayne Vitale, que investigó el gamelan balinés en 1989, habla de esas 1500 orquestas que se pueden agrupar en 20 tipos diferentes, de los cuales destaca el Gamelan *Semar Pegulingan* –dedicado a la diosa balinesa del amor *Semara*– asociado tanto a ritos religiosos como a fiestas palaciegas para entretener y obtener

... la relajación del príncipe y su familia, de tal manera que “sus sueños puedan ser endulzados y colmados de imágenes *halus*.* (VITALE, 1989.)²²

Este autor explica que del total de conjuntos que sobrevivieron luego de la declinación de las cortes, el que existe en el Templo de la Gran Meditación (Pura Payogan Agung) de Ketewel, que logró documentar musicalmente, poseía una situación muy especial en Bali, sobre todo por su asociación con la vida religiosa. El sacerdote que lo cuidaba, Jero Mangku Geda Ketewel, lo consideraba el G. SEMAR PEGULINGAN más antiguo de Bali, y según sus conocimientos, tanto el templo como el gamelan tenían más de 400 años de existencia, lo cual reforzaba sus poderes espirituales, que:

...descendían directamente de los dioses de Gunung Semeru, la montaña al este de Java, que junto con Gunung Agung, de Bali, es la morada de los dioses venerados en los cientos de templos hindúes que existen a lo largo de la isla. Debido a esta relación directa con las fuentes divinas de la religión balinesa, los instrumentos son considerados sumamente sagrados. El gamelan solo puede ejecutarse después de haber cumplido con las ofrendas y rituales apropiados. En realidad, varios de los rituales en el templo de Ketewel se relacionan con este conjunto y con el especial repertorio de música y danza que conserva. (VITALE, 1989.)²³

21. Id. supra.

* *Halus* simboliza, según el concepto de la cultura propia de la alta clase cortesana gobernante de Java, todo lo que es puro, refinado, educado y civilizado. N.A.

22. Id. supra.

23. Id. supra.

Esta asociación de los metalófonos con los dioses de la religión balinesa y la consecuente veneración que se les tiene, se encuentra también en Java:

Habitualmente el gong *ageng* posee su propio nombre (que con frecuencia es conferido al conjunto completo) y se le ofrecen flores e incienso cada jueves a la noche para aplacar los espíritus que se cree viven en él y en su entorno.

(LINDSAY, 1982:11.)²⁴

Jacques Brunet, que documentó la música de Java Occidental en 1970, explica que durante el período hindú –s. X a XVd.C– la altísima valoración que los soberanos tenían por sus gamelanes, motivaba que

Cada príncipe consideraba un honor tener sus propios bailarines, poetas y músicos, y en ocasión de las guerras, las orquestas gamelan eran frecuentemente consideradas como el botín más precioso.

(BRUNET, 1976:5.)²⁵

En concordancia con lo dicho sobre el sonido de los gongs y a su potencial poder, la afinación de un gamelan connotará valores trascendentes que condicionará la prohibición o autorización para copiar su afinación. El G. *DEGUNG*, de Java Central, uno de los ejemplares más antiguos todavía en uso, fue afinado según otro conjunto que data de 1791, el más antiguo *gamelan degung* conocido que se conserva en la actualidad en el museo de Sumedang. Las afinaciones de estos dos gamelan fueron copiadas a su vez, de un conjunto mucho más antiguo empleado en el período hindú, el G. *RENTUNG*, empleado en ceremonias de circuncisión o en casamientos reales.

Todas estas restricciones relacionadas a los instrumentos aislados o a las distintas afinaciones de los gamelanes se extienden también a ciertas composiciones. En Java Central existe una danza cortesana clásica que ejecutan nueve mujeres de la familia real denominada *Bedaya Ketawang*.

El imaginario colectivo consignaba la estricta prohibición de ejecutar esa melodía fuera de su contexto; según dicen... no se la podía tararear y ... –ni siquiera ...soñar con ella!. Si por razones de fuerza mayor alguien debía escribirla,

24. Id. supra.

25. Id. supra.

estaba obligado a introducir algún error, porque si la notación era perfecta, los espíritus superiores lo considerarían una falta de respeto.

Para finalizar, una anécdota que refleja vívidamente el título de esta ponencia tal como se la relatara a Wayne Vitale, en 1986, Jero Mangku Gede Ketewel, el sacerdote que cuidaba el templo de la Gran Meditación, en Ketewel, donde se conservaba el Gamelan.

Hace muchos años, mientras el grupo estaba ejecutando en el *odalan* [aniversario del templo], aquí en Ketewel, observé que algunas de las teclas de los instrumentos *gangsá* se habían desafinado levemente. Aún cuando casi imperceptible, pensé que sería oportuno llamar al forjador más cercano para que viniese a nuestra aldea para limar las teclas y restaurar perfectamente la afinación original. Sin embargo, y aún antes de que los ejecutantes conociesen el plan de invitar al forjador, varios de ellos se enfermaron. Por supuesto se preguntaron por qué esa enfermedad se había extendido tan súbitamente entre ellos. Fue entonces que les dije sobre los planes para afinar el gamelan. Se hizo claro para nosotros que los espíritus que viven en el interior de los instrumentos habían sido ofendidos, que el gamelan no debe ser alterado en absoluto, de modo alguno. Tan pronto como fue descartado el plan, todos los ejecutantes se curaron inmediatamente. (VITALE, 1989.)²⁶

1.5. Glosario

Bonang. Metalófono con varios gongs apoyados horizontalmente sobre cuerdas de seda.

Dhamar Wanita. Asociación de mujeres de Indonesia dedicadas a reunir fondos para obras de beneficencia.

Gamel. En javanés antiguo «martillo».

Gamelan. Conjunto de metalófonos –de placa y gongs básicamente– al cual se pueden sumar xilófonos (*gambang*), violín de dos cuerdas (*rebab*), flauta (*suling*), cantantes y coro.

26. Id. supra.

- G. degung.* Procede de Sunda e incluye *cordófonos* y *suling*. Se lo afina en la escala *pelog degung*. Muchos *gamelan degung* fueron confiscados por los japoneses en la segunda guerra mundial para la industria bélica. En la actualidad se los hace de hierro.
- G. gambuh.* De Bali, conjunto suave.
- G. gedung.* De Sunda, se lo afina en escala *pelog*.
- G. gong.* Conjunto ruidoso.
- G. gong gede.* Conformado por grandes y pesados instrumentos. Se lo usa exclusivamente en ceremonias. Los metalófonos que realizan la melodía nuclear son de una sola octava y la puntuación colotómica la realizan gongs que se alternan. Las paráfrasis melódicas las realizan los *trompong* (en Bali, conjunto de dos gongs similares al *bonang* pero de una sola hilera y que cubren dos octavas).
- G. gong kebyar.* El más popular en la actualidad. Su innovación, a comienzos de siglo, consistió en aumentar el registro de los *gansa* llevándolos a varias octavas, y aumentando el número de instrumentos del conjunto. De Bali.
- G. gong reyong.* De la orquesta de templo, en Bali.
- G. jemblung.* De Java
- G. Klènengan.* G. Suave. Incorpora a los metalófonos del *g. soran* cordófonos, xilófonos, gender y violín.
- G. kodok ngorek.* De Java, afinado en una escala parecida a *slendro*.
- G. munggang.* Denominación que recibió el primer conjunto de *bonang[os]* martillados que imitaban anteriores tambores de bronce fundidos y cuya afinación más arcaica habría sido de tres sonidos, no correspondientes ni a *pelog* ni a *slendro*.
- G. pelog.* Afinado en escala heptatónica no temperada.
- G. pusaka.* Conjunto muy reverenciado.

- G. slendro o salendro.* Afinado en una escala pentatónica no temperada.
- G. semar pegulingan.* Afinado en slendro, este conjunto de origen cortesano balinés, sólo puede hallarse en la actualidad en las aldeas de Bali.
- G. sekati (sekatèn).* De Java Central, conjunto de uso ritual. Afinado en escala pelog.
- G. seprangkat.* Java. Conjunto que reúne todos los instrumentos necesarios para ejecutar *slendro* ó *pelog*.
- G. sunda.* Nombre que se da a un conjunto gamelan de la región sundanesa. (Java Occidental)
- G. tlu.* Llamado también *carabalen*, es un conjunto afinado sobre una escala de cuatro sonidos. Al igual que el *g. munggang* se trata de conjuntos de pocos instrumentos y con un repertorio muy reducido y generalmente asociado a usos rituales.
- Gangsa.* Sinónimo de gamelan y también denominación del metal con el cual se construyen los instrumentos, aleación de cobre y estaño. En Bali se llama así a un instrumento similar al *gender* javanés.
- Gending/Gendhing.* Denominación de una composición para gamelan ú otros conjuntos.
- Gendèr.* Metalófono con delgadas láminas de bronce suspendidas mediante cuerdas sobre resonadores individuales de bambú. Se percuten con baquetas de fieltro y figura en el instrumental del gamelan suave.
- Gong ageng, agung o agoong.* El Gong vertical más grande y grave del conjunto.
- G. siyem.* Gong mediano de bronce fundido. Algunos autores lo dan como sinónimo de *Suwukan*.
- G. suwukan.* Gong mediano de bronce martillado.
- Kempul.* Gong vertical, colgado, más pequeño que el *Gong ageng*.
- Kendang/Kendhang.* Tambor cilíndrico, bímembranófono, cuyo ejecutante dirige el *g. soran*.

Kenong. Gong(s) marmita suspendido(s) horizontalmente.

Kenong-engkuk. Par de pequeños gongs suspendidos horizontalmente sobre marcos individuales. Se lo emplea en el conjunto *slendro*.

Ketuk/Kethuk. Pequeño gong horizontal (puede ser individual o doble).

Klènengan. Concierto de gamelan suave (en la corte ó en reuniones sociales, culturales, ó rituales) como opuesto a gamelan *soran*.

Kris: tipo de puñal o daga que el pueblo indonés destina a múltiples usos. El ejemplar más antiguo reconocido data de 1342.

Kraton. Actualmente se denomina así a los palacios de Yogyakarta ó Surakarta.

Pelog. Escala heptatónica no temperada

Prijagi. Refinado, fino, delicado.

Saron. Metalófono con láminas de bronce suspendidas sobre un resonador común. Registro agudo (*Pekin* o *Panerus*), medio (*barung*), grave (*demung*).

Slendro. Escala pentatónica no equidistante.

Soran. Gamelan ruidoso, sinónimo de *Bonangan*.

BIBLIOGRAFÍA

Bake, Arnold A, "Indonesian Music", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1954, Vol.IV, p.460-467.

Becker, Judith, "Earth, Fire, Sakti and the Javanese Gamelan", en *Ethnomusicology*, 1988, N°32 (385- 391).

Becker, Judith y Alan H. Feinstein, editores, *Karawitan, Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music, U.S.A.* Michigan Papers on South and Southeast Asia, 1987, Vol. 2 N° 30, 400 p.; 1984, Vol., N° 23, 523 p. y 1988, Vol. 3, N° 31, 503 p.

Brown, Robert E., 1971 (Notas del disco 4).

- Brunet, Jacques, 1976/1992 (Notas del disco 3)
- Brunet, Jacques, 1972/1988 (Notas del disco 2)
- Gambier, Marina, "Volcanes, Dragones de la Tierra", *Revista La Nación*, 24/09/00, pág. 50-55.
- Hood, Mantle, *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, Book Company, 1971, 386 p. Il. 1 disco.
- Kunst, Jaap, *Ethnomusicology*, A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography, 3a ed. La Haya, N.L. Martinus Nijhoff, 1959, 303 p.
- Kunst, Jaap, *Some sociological aspects of Music*, Washington, The Library of Congress, 1958, 25p.
- Lange, Daniel de y Snelleman, Joh. F., "La musique et les instruments de musique dans les Indes Orientales néerlandaises", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Premier Partie, Histoire de la Musique, Vol. V. p.3147-3178*, 1922, Il. y ej. Mus.
- Lindsay, Jennifer, *Javanese Gamelan, Traditional Orchestra of Indonesia, Images of Asia*, Singapore, Oxford University Press, 1992, 76 p. Il. Fotos. Trad. Ana María Locatelli de Pérغامo
- Locatelli de Pérغامo, Ana María, *El Gamelan de Java en la Embajada de Indonesia en la Argentina. Informe Final, 1997*, 118 p. Il. Ej. Mus. Cassette
- Muller, Kal, "Java Oculta y Vital", *Revista de Geografía Universal*, Año 4, Vol. 7, Nº2. pag.144-165
- Nevermann, Hans, «Indonesia», en *Etnografía, Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal*, Bs.As. Ed. Fabril, pag. 257-277
- Roig, Juan Ferrando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ed. Omega, 1950, 302 p. Il.
- Sachs, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Trad. María Luisa Roth, Bs.As., Ed. Centurión, 1947, 455 p.

Salim, Ferdy, y otros. *Arte y Cultura de Indonesia*. Embajada de Indonesia. Buenos Aires, 1964, 145 p.

Vitale, Wayne. 1989 (Notas del disco 1)

Discografía

1. *Music of Bali, Gamelan Semar Pegulingan*, de la aldea de Ketewel, Notas y grabaciones (efectuadas en 1986) de Wayne Vitale, Lyrcd CD 7408, 1989

2. *Folk Music of Bali*, Music and Musicians of the World, Unesco Collection CD 8003, Notas y grabaciones de Wayne Vitale. Grabaciones y notas de Jacques Brunet. 1972/1988

3. *Indonesia. Music from West Java*, Anthology of Traditional Music. Grabación, Unesco Collection CD 8041, Notas y grabaciones de Jacques Brunet. 1976/1992

4. *Java. Javanese Court Gamelan*. Notas y grabaciones de Robert E. Brown, Universidad del Estado de San Diego, Elektra Nonesuch, Explorer Series, 1971 CD 7559'720442

Textos citados en el artículo en su idioma original²⁷

Ordenados alfabéticamente y con indicación del número de cita.

Bake, 1954:463 (cita 11): "Music is an essential element of the social structure of Javanese society".

Becker, 1988:386 (cita 7): "Mining in malaya was preceded by fasting, meditation and acts of worship in order to make the dangerous operation of entering the inviolable earth –the subterranean domain– and disturbing the earth spirits by taking away a part of the earth's body".

27. Traducidos por la autora.

- Becker*, 1988:389 (cita 19): "The challenge is to imagine a world view in which an 'out-of-tune' ensemble is preferable to a 'tuned' one".
- Brunet*, 1972/88:2 (cita 23): "There is probably a greater concentration of orchestras and musicians in Bali than anywhere else in the world. An island half the size of Corsica, its two and a half million inhabitants maintain one thousand five hundred orchestras. Every event in the life of the Balinese is accompanied by music: the birth of a child, weddings, the filling of teeth, funerals, etc. are accompanied by orchestras which differ according occasions to each individual ceremony. Village festivities and temple ceremonies also provide occasions to invite troupes of actors or dancers. Music and dancing are at the same time offerings to deities or the spirits and an entertainment in which the population always participates with enthusiasm". T.A. Notas CD Unesco, 8003, Bali, Folk Music.
- Brunet*, 1976:5 (cita 28): "Chaque prince mettait un point d'honneur à avoir ses danseurs, ses poètes et ses musiciens, et, lors des guerres, les orchestres gamelan étaient souvent considérés comme le butin le plus précieux".
- Lange y Snellman*, 1931:3150 (cita 6): "Les bonangs sont des espèces de timbales (gongs) en métal (trois quarts en cuivre rouge et un quart en étain)".
- Lindsay*, 1992:8 (cita 17): "are carried in procession outside the palaces and are played once a year to commemorate the birth of the Prophet Muhammad. Each palace has a pair of Sekaten gamelan, the most ancient set of each pair said to date from the sixteenth century".
- Lindsay*, 1982:11 (cita 27): "Usually the *gong ageng* has its own name (which is often bestowed on the entire set) and it is given an offering of flowers and incense each Thursday night to placate the spirits which are thought to live in and around it".
- Lindsay*, 1992:35 (cita 5): "The word for 'gamelan' in high Javanese is *gangsà*, a word in common Javanese etymology supposed to be formed from the two words *tembaga* (copper) and *rejasa* (tin), or from the numbers *tiga* (three) and *sedasa* (ten) expressing their proportions".
- Vitale*, 1989 (cita 12): "Hearing the sound of the *kempur* ... is enough to restore one to health".
- Vitale*, 1989 (cita 25): for the relaxation of the prince and his family, so that "their dreams would be sweetened and filled with *halus* images".

Vitale, 1989 (cita 26): “descended directly from the gods of Gunung Semeru, the mountain in east Java which, together with Bali’s Gunung Agung, is the home of the gods worshipped in the thousands of Hindu temples across the Island. Because of this direct relationship to the divine sources of the Balinese religion, the instruments are regarded as highly sacred. The gamelan may be played only after the proper offerings and rituals have been completed. In fact many of the temple rituals in Ketewel revolve around this ensemble and the special music and dance repertoire it maintains”.

Vitale, 1989 (cita 29): “Many years ago, while the group was performing at an *odalan* [temple anniversary] here in Ketewel, I noticed that some of the keys of the *gangsá* instruments had drifted slightly in tuning. Although almost imperceptible, I thought that it was perhaps time to call on the nearby gongsmith to come to our village and file the keys, thus restoring them perfectly to their original tuning. However, even before any of the players knew of the plan to invite the gongsmith, many of them fell ill. Of course they wondered why this illness would spread so suddenly among them. At that point I told them of the plans to tune the gamelan. It became clear to us that the spirits living within the instruments had been offended, that the gamelan must not be altered in any manner whatsoever. As soon as this plan was discarded, all of the players were immediately cured”.



* La Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo egresó de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en 1966 con Medalla de Oro. Desde entonces se ha desempeñado como docente de Historia de la Música I y Etnomusicología, ocupando en la actualidad la titularidad de ambas cátedras. Publicó libros y artículos de su especialidad, participó en Congresos y Jornadas, obtuvo el Premio a la mejor investigación en el Fondo Nacional de las Artes, donde asimismo le otorgaron una beca para investigar la música aborigen argentina. Actualmente dirige el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, del cual fue Miembro Fundador en 1966.

A MANERA DE EPILOGO

NOTICIAS DEL INSTITUTO

ARCHIVO DOCUMENTAL DEL I.M.C.V.

El Archivo de nuestro Instituto se inició con la donación testamentaria de Carlos Vega (1966) y con fondos documentales posteriores, entre los que se destaca la reciente donación de la biblioteca de la Dra. Carmen García Muñoz, integrada –a más de valiosísimos libros– por una importante colección de fotocopias que documentan el patrimonio de los Archivos de Música de Lima, Cuzco y Sucre.

A partir de 1999 lo hemos organizado en: Archivo de Música Académica Argentina, Archivo de Música Colonial Americana y Archivo de Música Tradicional. Nuestro fondo documental está constituido por partituras manuscritas, fotocopias y microfilmes de manuscritos, grabaciones documentales de música tradicional, videos y fotos.

Hay que puntualizar que todo el material bibliográfico, discográfico o de partituras comerciales, fueron y seguirán siendo derivados a la Biblioteca de nuestra Facultad, donde existe personal especializado para clasificarlo y facilitarlo a los lectores.

Del fondo documental de la Dra. Carmen García Muñoz, que llegó al Instituto en Diciembre de 1998, existe ya un inventario sintético total, otro analítico parcial y lo que corresponde a Sucre y Lima esta siendo informatizado. También se informatizó el material de casetes personales de García Muñoz y un inventario de todos sus diskettes, que totalizan 360 archivos.

El material procedente de la donación Vega todavía no pudo ser trasladado (de la ex sede de la Facultad) a Puerto Madero por problemas de espacio.

Este material, que se recibió en 1966, no estuvo sujeto a inventario analítico, ni ingresado a ninguna computadora.

Música Académica Argentina

El archivo de música académica argentina está constituido no solo por partituras manuscritas, donadas por familiares de compositores argentinos, sino también por trabajos inéditos de García Muñoz y por su nutrida hemeroteca al respecto. La Lic. Ana María Mónico, a cargo de este Archivo, ha realizado un inventario tabulado de la donación García Muñoz, a través del cual es fácil rastrear el material buscado.

Música Colonial Americana

Los Archivos de Lima y Cuzco, procedentes de la donación García Muñoz, están siendo informatizados (ver interacción con las cátedras). De los restantes archivos hay un inventario general. La Lic. Diana Fernández Calvo, a cargo de este Archivo, realizó un estudio de todas las composiciones de Juan de Araujo y las clasificó en diversos tipos de dificultad para su transcripción en Finale. (ver Finale)

Música Tradicional Argentina

Este archivo está conformado con los materiales procedentes de misiones de etnomusicología que se fueron realizando por iniciativa del Instituto desde 1971 hasta el presente –con distinta periodicidad según las circunstancias. En el año 2000 se realizó un viaje a la Provincia de Entre Ríos para documentar la música de los argentinos descendientes de Alemanes del Volga, conjuntamente con la Cátedra de Etnomusicología.

CANJE

El Instituto continuará con el sistema de canje interinstitucional de sus Revistas y Cuadernos con aquellas entidades académicas que publiquen trabajos

de interés musicológico. Cualquier otro tipo de canje deberá ser obviado, ya que la biblioteca de nuestra Facultad solo puede darle cabida a publicaciones de índole musical, siendo las restantes derivadas a la Biblioteca Central de la U.C.A.

En 1999, la Editorial y Librería García Cambeiro nos ofreció un canje de Revistas del Instituto por libros de interés musical de sus catálogos. Aceptado el ofrecimiento, representantes del Instituto como así también de la Biblioteca, la Decana y profesores de Musicología, seleccionaron diversos títulos de tales catálogos que se canjearon por nuestras revistas. La Editorial García Cambeiro ofrece ahora nuestras publicaciones en su página web y las vende al exterior - www//latbook.com.ar

CICLO DE LECTURAS MUSICOLÓGICAS

Con este nombre, hace ya 38 años, nuestro primer profesor de Musicología, el investigador uruguayo Lauro Ayestarán, disertó en nuestra Facultad sobre *Últimas investigaciones sobre Domenico Zipoli en la Córdoba argentina del s. XVIII*. Tal Lectura Musicológica fue ilustrada con interpretaciones en órgano y piano por quienes serían, años más tarde, decanos de la Facultad, los Mtros. Hermes Forti y Pedro A. Sáenz. Producto o causa de esa lectura es la conocida publicación de Ayestarán¹.

A fines de 1999 y programando las actividades para el 2000 creí interesante –como homenaje a nuestro primer profesor de musicología en esta Facultad– retomar tal denominación e invitar a iniciar un Ciclo de Lecturas Musicológicas a quienes habían logrado en nuestra Facultad el grado académico máximo: el Doctorado. Ellas eran las Dras. Eleonora Noga Alberti, Isabel Aretz y Pola Suárez Urtubey. A las tres se les pidió que hablasen, en tanto pudieran por la antigüedad o no de su investigación, sobre algún aspecto de su tesis que hubiesen reformulado o repensado. Tales Lecturas serán publicadas, a medida que nos sean entregadas a tal fin, en esta Revista. Hoy ofrecemos el trabajo de la Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera.

En el año 2001 continuaremos con las Lecturas Musicológicas que se

1. Ayestarán, Lauro, *Domenico Zipoli, Vida y Obra*, Lecturas Musicológicas N° 1- Buenos Aires, U.C.A., 1962, 39 p. ej. mus.

harán en una sola jornada. Han aceptado los Dres. Omar Corrado, Héctor Rubio y Leonardo Weismann.

FINALE

En 1998 nuestro Instituto adquirió el *Software Finale para Windows*, LabPack para 5 usuarios versión 2000, gracias al apoyo económico de la Asociación Amigos de la F.A.C.M. Fue instalado en uno de los Laboratorio de Computación de la U.C.A. y la Lic. Diana Fernández Calvo, Miembro Adscripto de este Instituto dictó seis cursos gratuitos de Introducción al programa (12/99 a 07/00) para alumnos y profesores de la Facultad y miembros del Instituto.

El objetivo inicial de estos cursos fue pautar las obras que figuran en la Tesis Doctoral de Carmen García Muñoz (Juan de Araujo) para su futura edición y para difundirlas en la Página Web. Ya fueron digitalizadas con este objetivo dieciocho manuscritos.

La Lic. Diana Fernández Calvo realizó la escritura en Finale 2000 de los ejemplos que ilustraron la Lectura Musicológica de la Dra. Aretz y luego los adaptó para su publicación en la revista.

INTERACCIÓN CON LAS CÁTEDRAS

Este año 2000 pudimos cumplir con uno de los objetivos que fuera tomado en cuenta por Carlos Vega en 1966 al efectuar su donación testamentaria. Que el Instituto actuara como lugar de reunión e interacción entre las inquietudes musicológicas de los alumnos (de cualquier asignatura), los materiales documentales existentes en el mismo y la orientación musicológica necesaria para ser concretada tal investigación por parte de la cátedra y de los miembros del Instituto.

Esto sucedió con el Seminario de Musicología Histórica (5° año de la carrera), a cargo de la Lic. María Teresa Luengo. Las alumnas del mismo, Valeria Atela y Florencia Igor, incorporadas al Instituto como Miembros Adscriptos ad-honorem tuvieron a su disposición para trabajar, durante todo el año, el fondo documental de Música Colonial Americana de la donación García Muñoz. Esto les permitió capitalizar sus conocimientos y sumar a las orientaciones recibidas

por la Titular del Seminario, las que le fueran brindadas por el Instituto, tanto por su directora como por la profesional a cargo del Archivo y la misma cotidianidad con la música de Lima y Cuzco. Este trabajo de interacción tuvo ya una privilegiada evaluación externa: la opinión que le mereció al Dr. Aurelio Tello, una de las máximas autoridades en este tema, quien no solo nos dijo que el trabajo estaba muy bien encaminado, sino que nos brindó muy interesantes consejos. Tello observó que puede darse el caso de que muchas de las copias de manuscritos de Lima o del Cuzco que poseemos, ya no existan más en sus Archivos de origen.

JORNADA SOBRE MÚSICA, MÚSICOS Y DERECHOS INTELECTUALES

El 8 de Agosto se realizó esta jornada que contó con la presencia de cuatro importantísimos especialistas en la materia y una nutrida concurrencia.

El orden fue el siguiente:

- 1º) Dr. Mariano Vitacco: *Concepto y contenido del derecho de autor;*
- 2º) Dra. María Victoria Huerta: *Sociedades de gestión colectiva;*
- 3º) Dr. Edwin Harvey: *Política Musical;*
- 4º) Dr. Miguel Angel Emery: *Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en el Internet. La piratería.*

En este número de la revista se publica la desgrabación de la última de las ponencias, realizada por quien esto escribe.

MUSICÓLOGOS DE UNIVERSIDADES EXTRANJERAS QUE VISITARON Y/O COLABORARON CON NUESTRO INSTITUTO

1999 - Dr. Marc Benamou (Univ. de Maryland, U.S.A.). quien obtuvo su Tesis Doctoral en 1998, con una investigación sobre *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*. (ver p. 120)

Dr. Ronny Velázquez (Univ. Nac. de Caracas y Director del FINIDEF - Fundación Internacional de Etnomusicología y Folklore de Venezuela). Tesis sobre Música y Mitos de los aborígenes Guaníes. Dictó una clase especial para los alumnos de Etnomusicología (abierta a todos los alumnos de la Facultad) sobre *El Shamanismo Musical en América*, ilustrado con slides de sus numerosas misiones en las selvas americanas.

2000 - *Dra. Deborah Schwartz* (Univ. of Texas)

Dictó una Conferencia sobre “La construcción de una lengua musical argentina en las obras tempranas de Alberto Ginastera”, especialmente organizada para los alumnos de la Cátedra de Historia de la Música Argentina. 08/06

Dr. Aurelio Tello. (Univ. de México) Se interesó en conocer nuestros archivos y nos asesoró con suma generosidad en temas relacionados con el funcionamiento del Archivo Documental de Música Colonial Americana y las fuentes documentales que poseemos. Asimismo se interesó en conocer de que manera estamos informatizando los Archivos de Cuzco y Lima y brindó a quienes trabajan con tales materiales valiosísimos consejos. 23/11

Prof. Terry Agerkop (Univ. Central de Brasilia) Desarrolló una interesantísima exposición sobre los *saramaka* de Surinam, abierta a todo el alumnado, pero especialmente para los alumnos de la Cátedra de Etnomusicología, que este año se vio enriquecida con cuatro alumnas norteamericanas. 23/11

Visitaron asimismo el Instituto, interesados en conocer el fondo documental procedente del Archivo de la Dra. Carmen García Muñoz, los Doctores *Emilio Casares* (Univ. Complutense de Madrid) y *Enrique Cámara* (Univ. de Compostela, España) y los Mtros. Gabriel Garrido, Néstor Broggin y Ricardo Massun.

OTRAS ACTIVIDADES

A pedido de la Oficina Comercial y Cultural de Taipei organizamos una Conferencia Ilustrada sobre “La Creación Musical en Taiwán” que desarrollaron e ilustraron en piano a cuatro manos los pianistas Lina Yeh y Rolf-Peter Wille (18/09/00)

PUBLICACIONES

Este año 2000 se publicará el Cuaderno de Estudio N°3, del Mtro. Guillermo Scarabino, titulado *El Grupo Renovación* y esta Revista N° 16. Ambas publicaciones seguirán a cargo de EDUCA.

REGLAMENTO DEL INSTITUTO Y ACTUAL ESTRUCTURACION - 1999

En 1998 propusimos algunas modificaciones al antiguo reglamento del Instituto, que fue estudiado y aprobado por el Consejo Directivo de la F.A.C.M. y por H. Consejo Superior el 2 de Julio de 1999 (Acta 905 del H. Consejo Superior, del 02/07/1999 - Expte. 94/99). La incorporación de dos categorías nuevas de miembros, invitados y auxiliares, nos permitió fortalecer y al mismo tiempo darle a este Instituto la necesaria flexibilidad para que con una planta orgánica muy reducida, se pueda lograr un desarrollo más pleno del Instituto. *Ver Planta Orgánica.*

NUEVA DIRECCION DEL INSTITUTO

El Instituto funcionó durante más de 15 años en Humberto I° 651, la ex sede de la Facultad. Cuando ésta se mudó al nuevo Campus Universitario de Puerto Madero (comienzos de 1996) la Dra. García Muñoz no quiso trasladar el Instituto. Al ser designada como nueva directora, en noviembre de 1998, quien esto escribe aceptó el traslado a Puerto Madero, a pesar de la pequeñez del espacio asignado.

Con la previa autorización del Sr. Rector de la Universidad, resolvimos donar algunos muebles y objetos pertenecientes a Carlos Vega al *Museo y Archivo Histórico de Cañuelas*. Su director, el Prof. Jorge Morhain, aceptó con sumo agrado tales bienes con los que instaló y adaptó una Sala "Carlos Vega", a la cual se incorporaron además, otros bienes donados por familiares y amigos de quien fuese declarado "ciudadano ilustre" de Cañuelas. Esta ciudad del sur bonaerense posee un busto de mármol de Vega frente al Palacio Municipal y una plaza con su nombre.

Este Museo es visitado por numerosos contingentes escolares y público en general que podrán conocer de esta manera, algo más sobre la vida y la obra del investigador argentino cuyo nombre fuera usado ya desde 1966 para designar nuestro Instituto de Investigación.¹

Consideramos que la inserción del Instituto en el Campus Universitario ha beneficiado enormemente el desempeño del mismo, al igual que la creación de nuevas categorías de miembros. Buscaremos a partir de ahora una interacción entre Revista y Página Web del Instituto, para que ambas se enriquezcan y fructifique la *in-formación* brindada.

Ana María Locatelli de Pέργamo
Directora

1. En la página Web del Instituto podrá verse la Sala Carlos Vega en ocasión de su inauguración en el Archivo y Museo Histórico de Cañuelas, el 6 de agosto de 1999.

**PLANTA ORGÁNICA DEL INSTITUTO
AÑO 2000**

DIRECTORA

Lic. Ana María Locatelli de Pégamo

MIEMBROS ADSCRIPTOS

Lic. Diana Fernández Calvo Lic. Ana María Mondolo

MIEMBROS AD-HONOREM

Adscriptos

Lic. Cecilia Cuerda

Lic. Margarita Swanston

Alumnas 5º Año

Valeria Atela

Florencia Igor

Auxiliares

Alumnos 3º Año

Roberto Azaretto

Santiago T. Díez

Invitados

Dra.. Eleonora Noga Alberti

Dra. Isabel Aretz

Dr. Miguel Ángel Emery

Dr. Edwin Harvey

Dra. María V. Huerta

Lic. Carlos Rausa

Dra. Pola Suárez Urtubey

Dr. Mariano Vitacco

Impreso en el Instituto Salesiano de Artes Gráficas,
Don Bosco 4053, (C1206ABM) Ciudad de Buenos Aires

