

Mansilla, Silvina Luz

*La Asociación Wagneriana de Buenos Aires:
instancia de legitimación y consagración
musical en la década de 1912-1921*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XVIII, N° 18, 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Mansilla, Silvina L. “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires : instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 18, 18 (2003).

Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/asociacion-wagneriana-buenos-aires.pdf> [Fecha de consulta:.....]

LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE BUENOS AIRES: INSTANCIA DE LEGITIMACIÓN Y CONSAGRACIÓN MUSICAL EN LA DÉCADA 1912-1921.¹

SILVINA LUZ MANSILLA *

1. Introducción

Entre las asociaciones musicales argentinas de más larga data, la Asociación *Wagneriana de Buenos Aires* tiene un lugar preponderante. Su actividad, iniciada en 1912, llega a nuestros días y ofrece un panorama frondoso de información que contribuye a esclarecer variados aspectos del quehacer musical porteño durante el siglo XX.

Sus comienzos, concretamente los diez primeros años de su existencia, constituyen el tema de análisis de este trabajo.² Aplicando las nociones de *campo artístico* e *instancias de consagración artística* propuestas por el sociólogo cultural francés Pierre Bourdieu³, intentaremos clarificar el *campo musical* existente en esos años en Buenos Aires, la forma en que la asociación se insertó en él y el modo en que se fueron perfilando las distintas corrientes estéticas sobre las cuales se asentaría la producción musical local de décadas posteriores.

¹ El presente artículo retoma el contenido de un trabajo de tipo heurístico, que realizáramos en 1989-90 para el Instituto de investigaciones musicológicas Carlos Vega de la Universidad Católica Argentina entonces dirigido por la Dra. Carmen García Muñoz y del cual formábamos parte. Transcurrida algo más de una década de aquel relevamiento, ofrecemos aquí una interpretación y contextualización de todos esos datos. Una primera versión fue presentada en el *Tercer Encuentro Juvenil de Musicología y Actividades Afines*, organizado por el "Grupo de Investigadores clase B" de la *Asociación Argentina de Musicología*, en el Centro Cultural Gral. San Martín (Buenos Aires, diciembre de 1998).

² La segmentación en diez años obedece exclusivamente a razones metodológicas, de organización del material recopilado, muy frondoso por cierto. Queda abierta la posibilidad de continuar estudiando las décadas posteriores.

³ Para la ampliación de estas y otras nociones de sociología cultural ver: Bourdieu, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*.

Conciertos, conferencias, concursos de composición, becas de estudios de perfeccionamiento, proyectos, publicaciones periódicas y ocasionales constituyeron *el modus operandi* a través del cual la *Wagneriana* fomentó el acrecentamiento de la actividad musical hasta transformarse en uno de los principales polos de atracción de creadores, intérpretes y público de la metrópoli argentina.

2. La música culta en Buenos Aires en la década de 1910.

Fundación de la Wagneriana

Varios estudiosos de nuestra historia musical afirman que la actividad dominante en Buenos Aires en los primeros años del siglo XX era la ópera. Según nos informa Enzo Valenti Ferro llegaron a funcionar en esta ciudad en aquel momento siete salas simultáneas que presentaban espectáculos con compañías provenientes del continente europeo y que competían abiertamente en la captación del interés del público (1997:11).

La visita de Arturo Toscanini en el invierno de 1912, invitado a dirigir las representaciones de *El ocaso de los dioses* y *Tristán e Isolda* en el Teatro Colón, generó en el público entusiasmo y fervor generales hacia la producción wagneriana.⁴

Toscanini era tenido por la crítica como un director de suma notoriedad y especialista en este repertorio:

...Su importancia es explicable. La competencia del Sr Toscanini como director wagneriano no es cosa sabida e indiscutida tan sólo para el mundo latino. En la misma Alemania se le considera como una suprema autoridad del pupitre directorial y se comparan sus grandes versiones de Wagner con las célebres de Levy, Richter, Siegfried Wagner y Richard Strauss...⁵

La actividad musical por esos tiempos se componía entonces de manera preferencial por las temporadas líricas, centradas en torno al flamante Teatro Colón. En las críticas de la época se hablaba de “los wagnerianos”, refiriéndose a una parte del público melómano caracterizada por una admiración casi idolátrica hacia Richard Wagner. En tono exaltado, por ejemplo, se llegó a decir que sus obras ejecutadas bajo la dirección de Arturo Toscanini “... *parecen algo así como la verdadera iniciación en las más esotéricas prácticas de su culto...*” y que aún cuando no todo el público comprendiera “...*esto no les importa a los wagnerianos. Son los únicos fieles que no ambicionan que su religión sea católica. Y el «wagnerianismo» no lo será...*”⁶

⁴ Buenos Aires había asistido a las primeras representaciones de obras wagnerianas en la década de 1880 (*Lohengrin* en 1883 y 1886 en el antiguo teatro Colón).

⁵ *La Nación*, 6-8-1912.

⁶ *Ibíd.*

También se ha comentado en forma categórica, respecto del auge de la ópera que: ... *la avidez de la sociedad por esos espectáculos llegó a ser tan absorbente, que (...) la ópera demoró en esta parte del mundo la necesaria difusión de la música sinfónica y la música de cámara.*" (Valenti Ferro 1997:11) lo cual es cierto, si nos referimos a aquella primer década del siglo XX y comienzos de la segunda.

Sin embargo, al avanzar los años 10', se empezaron a observar algunos cambios en el panorama cultural porteño. Pola Suárez Urtubey califica a esa época como una "edad de oro", que en parte debió su existencia a:

...la creación de entidades que contribuyeron a cimentar las actividades musicales y a difundir las corrientes modernas europeas así como la obra de nuestros creadores..." señalando también que la creación de la Wagneriana "...resulta bien explicable, ya que por aquellos años (...) (el arte de Wagner) apasionaba tanto a los aficionados a la lírica como a los intelectuales argentinos..." (1995:61).

Efectivamente, a la *Asociación Wagneriana* le precedió en 1911 la *Sociedad Argentina de Música de Cámara*, fundada por León Fontova y dedicada a la divulgación de un género enteramente novedoso por entonces. Le acompañaba desde 1915 la *Sociedad Nacional de Música*, cuya finalidad fue desde el comienzo la difusión y edición de la producción local, y desde 1919 también, la *Asociación del Profesorado Orquestal* (APO), dedicada obviamente al género sinfónico⁷.

Así, volviendo al fervor generado por Toscanini en 1912, es destacable que la iniciativa de crear una *Asociación Wagneriana* partió del crítico y musicólogo Ernesto de la Guardia, que la hizo pública en *La Prensa* en un exaltado escrito, una suerte de "llamamiento" que tituló "Aurora". Allí solicitaba adhesiones para la concreción de su propuesta, que encontró eco inmediatamente, quedando constituida la entidad el 4 de octubre de 1912. Un acta fundacional dio legalidad a este hecho que suscribieron Mariano Antonio Barrenechea como presidente y el propio Ernesto de la Guardia y Pablo Henrichs como secretarios.

Entre los objetivos que se planteaban en esa acta figuran: el estudio de la obra wagneriana por medio del análisis poético, musical y filosófico de las obras escénicas y teóricas de Wagner, la difusión de esas ideas mediante su traducción, la formación de artistas aptos para la ejecución de estas obras y la publicación de una revista mensual.⁸

Estas propuestas, muy concretas y precisas, se reformularon en parte, hacia 1913 cuando al elaborar los primeros estatutos de la institución, se agregó la intención de

⁷ Estas son, a nuestro criterio, las asociaciones principales, aún cuando hubo otras como "Diapasón" en esta misma época. Para más detalles sobre la actividad musical de estos años ver Valenti Ferro: 1992.

⁸ Programa del concierto XXVº Aniversario: 13-10-1937.

fundar una biblioteca que contribuyera a los fines de la asociación⁹ y además, la organización y realización de conciertos y eventos culturales.

Marca aquellos primeros años, el recambio frecuente de personas que colaboraron en la conducción de la asociación. La comisión provisional reunida en aquella primerísima oportunidad -el 4 de octubre de 1912- dio paso pocos días después -el 16 de octubre- a la primera comisión directiva, presidida por Julián Aguirre.¹⁰ Pero, por diferentes razones esta comisión estuvo prácticamente inactiva y al año siguiente -el 25 de julio de 1913- se procedió a una reorganización con vistas a la concreción de varios actos artísticos. Esta nueva comisión, transitoria nuevamente, fue presidida por José Lleonart Nart. A fines de 1913, en noviembre, se votaron las autoridades que actuaron durante los dos años siguientes, bajo la dirección de Rafael Gironde. Finalmente, desde enero de 1916 la situación se estabilizó con la asunción de la presidencia por parte de Carlos López Buchardo, quien desarrollaría una extensa labor al frente de la asociación por más de tres décadas, hasta su muerte en 1948.¹¹

Respecto de él y de los alcances del repertorio que se puso en circulación, nos dice Abraham Jurafsky que la dirección de la Wagneriana

“... le fue ofrecida [a López Buchardo] por sus amigos, que veían en el prestigio de su personalidad uno de los factores más importantes para alcanzar la materialización de sus ideales de elevación del medio ambiente cultural” y que se promovieron manifestaciones musicales de todo tipo *“...sin embanderarse en escuelas o en tendencias estéticas determinadas...”* (1966:17)

3. Los comienzos

Los programas de 1912 y 1913 dan cuenta de eventos en relación al compositor convocante. Fue considerada desde el inicio la finalidad didáctica que debía ejercerse, por lo cual esos primeros actos consistieron en disertaciones con ilustraciones musicales coordinadas por Ernesto De la Guardia o bien, en “tertulias” en las que simplemente se daba lugar a la lectura de artículos referidos a Wagner y su estética¹².

⁹ Acerca de la biblioteca no hemos recabado información puntual. Sin embargo, por lo que se lee en las Memorias anuales sabemos que se fue incorporando material de partituras, ya sea a través de la compra como a través de donaciones particulares.

¹⁰ Fueron elegidos en asamblea para secundarlo Carlos Tornquist como vicepresidente, Ernesto de la Guardia y Pablo Henrichs, como secretarios, Roberto Carman, como tesorero, Rafael Gironde, como bibliotecario y Miguel Cané, Luis Silveyra, Luis Drago Mitre, Jorge María Rojas Acevedo, Santos Gómez, Bandilio Alió y Ernesto Drangosch, como vocales.

¹¹ Es larga la lista de colaboradores que acompañaron a López Buchardo entre 1916 y 1921. Mencionamos algunos: Athos Palma, Floro Ugarte, Rafael Gironde, Gastón Talamón, Ernesto de la Guardia, Cirilo Grassi Díaz, entre otros.

¹² Esas conferencias que se leían fueron también publicadas en la Revista de la asociación. Por ejemplo: *Fusión del más puro y severo clasicismo y del más fogoso romanticismo en la*

En el primer encuentro, realizado en la sala del Conservatorio de Música de Buenos Aires de Alberto Williams, el tema fue la *Vida y obra de Wagner*, y las ilustraciones fueron ofrecidas en el piano por Rafael González¹³.

En 1913, coincidiendo con el estreno de *Parsifal* en el Teatro Coliseo, De la Guardia explicó y ejecutó al piano fragmentos de la obra. Disertó también sobre *Los maestros Cantores de Nuremberg* - colaborando en este caso el tenor Valentín Gras - y sobre *El buque fantasma*. Otras conferencias similares fueron *El arte escénico y el drama wagneriano*, escrita por Adrián Gual y *El arte wagneriano. Sus grandes bellezas y su interpretación* de Domenech y Español.

Pero también se observa la difusión de obras de otros compositores en los programas de los comienzos. En la mayoría de los casos, ante la escasez de orquestas, se recurría a reducciones pianísticas para dar a conocer ciertas obras. Versiones de la 5ª *Sinfonía* de Beethoven en piano a cuatro manos, del *Rêverie* de Schumann en violín y piano o del *Concierto para violoncello y orquesta* de Saint-Saëns en cello y piano son muestra del heterogéneo repertorio que se manejaba por entonces.

La música vocal, instalada ya en el gusto general, atraía mucho al público. Conferencias ilustradas sobre el *lied* y otras con fragmentos vocales de Gluck, Mozart, Weber y –por supuesto Wagner– iban nucleando en torno a estos primeros eventos a un grupo de personas asiduas que asistían regularmente.¹⁴

4. Los conciertos

La lista detallada de los conciertos organizados en esta primera década nos muestra una actividad considerablemente intensa y variada.¹⁵

Intensa, si evaluamos que los primeros cinco años se movieron con un promedio de once conciertos por año, mientras que en los cinco años siguientes la actividad se incrementó llegando a un promedio de treinta y siete recitales por año. Estas cifras, para lo que era el quehacer musical de Buenos Aires, estarían casi mostrándonos a la asociación como el principal centro en torno al cual giraban intérpretes, público, crítica y compositores.

obra de Wagner de Domenech y Español y *El buque fantasma* de E. De la Guardia (ambas en: año 1 n°5, junio de 1914).

¹³ Era frecuente la transcripción de fragmentos de óperas al piano. En esta oportunidad Rafael González ejecutó trozos de *Tristán e Isolda*.

¹⁴ En estos comienzos hablamos de un “grupo asiduo”. Pero nótese el crecimiento considerablemente rápido de la asociación: hacia 1919 contaba con 1453 socios, según consta en la Memoria anual.

¹⁵ Hemos podido reconstruir con detalle los eventos organizados en la década 1912-21. Los primeros años fueron reconstruidos a través de datos periódísticos, de la misma revista de la asociación y de los programas de 1937, en que se historió todo el primer cuarto de siglo. Contamos con los programas originales sólo a partir de 1920.

Variada, si consideramos el amplio abanico de autores, intérpretes y géneros abordados. Se ejecutaron obras comprendidas entre el barroco y el siglo XX, si bien preponderaban en los programas los autores decimonónicos (Beethoven, Wagner, Schumann, Chopin, Liszt, entre otros). Los géneros abarcaban sobre todo los conjuntos de cámara: cuartetos de cuerdas, dúos de canto y piano, de violín y piano, etc. En los conciertos dedicados a instrumentos solistas resalta marcadamente el piano, aunque encontramos también algunas presentaciones de guitarristas y arpistas, entre otros. En cuanto a los intérpretes que intervinieron en esta década, fueron mayoritariamente locales o extranjeros radicados en el país, si bien hubo algunas visitas extranjeras importantes que comentaremos en especial más adelante.

4.a. Obras, intérpretes y géneros abordados

Aunque hemos evaluado detalladamente año por año cada concierto, preferimos ahora dar un panorama del repertorio incluido y de los intérpretes que participaron durante esta primera década.¹⁶

Si bien se señaló que los comienzos de la asociación estuvieron dedicados casi exclusivamente a Wagner, el repertorio muestra muy pronto una ampliación por la inclusión de obras de los más diversos autores.

Entre 1914 a 1917 la actividad fue creciente y los conciertos fueron en cada temporada en progresivo aumento: seis en 1914, catorce en 1915, veintitrés en 1916 y veinticinco en 1917. Se realizaron dos ciclos sumamente importantes: en 1915, la *Historia de la Sonata para violín y piano*, serie de disertaciones a cargo de Ernesto De la Guardia con ejecuciones de sonatas desde el barroco al post-romanticismo¹⁷ y en 1916 la primera ejecución integral en Buenos Aires de las *32 Sonatas de Beethoven*, también comentadas por De la Guardia.¹⁸

El piano fue el instrumento protagonista en estos primeros años. En 1914 se dedica un concierto completo a obras de Chopin,¹⁹ y otro a autores diversos. En 1915,

¹⁶ La reproducción total de los programas de esta década, nos pareció inadecuada a los fines de esta publicación. Preferimos exponer las conclusiones a las que arribamos, priorizando los resultados globales al excesivo detalle que además, haría de nuestro artículo algo muy farragoso. No obstante, incluimos en citas, los datos específicos en lo que hace a música argentina.

¹⁷ Fueron 9 conciertos que difundieron Sonatas para este dúo desde Pórpura, Vivaldi, Haendel, Bach, Haydn, Mozart, hasta Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Grieg, Saint-Saenz, etc.

¹⁸ Fueron 10 conciertos a partir de los cuales Ernesto de la Guardia escribió su conocido libro acerca de las Sonatas de Beethoven. Valenti Ferro dice que esta primera ejecución integral tuvo dos características: 1º) excesiva fragmentación de la obra, globalmente considerada y 2º) disparidad de concepciones en la interpretación por la variedad de pianistas que intervinieron. (V. Ferro. 1992: 80)

¹⁹ 17-6-1914: Carmen Aznar ejecuta *valse, mazurkas, nocturnos, la Sonata en si b menor* y la *Balada en sol menor*, entre otras obras, de Chopin.

se ofrecen cuatro conciertos de piano: uno con autores españoles, dos con obras de Chopin, Liszt y Beethoven, entre otros y el cuarto enteramente con autores italianos.²⁰ En 1916, aparte del ya mencionado ciclo Beethoven, hubo un concierto-homenaje a Ernesto Drangosch, en su XXV aniversario de concertista, ejecutando él mismo un programa muy comprometido que incluía música desde Bach y Beethoven hasta Liszt, Schumann y Chopin, entre otros. En 1917, ocho sesiones nos continúan mostrando la preferencia por el repertorio clásico-romántico (Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Schubert). Dicha preferencia se continúa manifestando en los años siguientes: en 1918 se realizan cinco conciertos de piano, en 1919, ocho, en 1920, doce y en 1921, siete.

La música de cámara es la otra vertiente sumamente recurrente en esta primera década de la asociación, lo cual se fue convirtiendo después en una verdadera tradición. La lectura de los programas nos va poniendo de manifiesto la manera gradual en que el ambiente musical se iba actualizando. Progresivamente se fueron incluyendo autores y obras de mayor compromiso técnico, se fue pasando de una programación con piezas sueltas aquí y allá, a audiciones mejor armadas, con la competencia mayoritaria de intérpretes locales. La transcripción y la adaptación fueron dando lugar lentamente a obras de cámara originales: comenzó la difusión de tríos y cuartetos de Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Franck, Dvorak y Debussy.

Sobre los intérpretes que actuaron no nos explayaremos en razón de la existencia de publicaciones que ya comentan este aspecto²¹. Pero sí debemos mencionar la visita de pianistas muy destacados como Claudio Arrau, quien debutó en Buenos Aires en 1921, con 18 años de edad, presentándose en un concierto de la Wagneriana; Wilhelm Backhaus, que vino en 1921 por primera vez a Buenos Aires; Eduardo Risler, un recordado especialista en la producción Beethoveniana; Rafael González, quien estuvo ligado desde el inicio a la asociación, fogueándose como pianista de cámara, como solista y como acompañante de cantantes importantes, entre ellas la intérprete francesa Ninon Vallin²²; la pianista italiana María Carreras, que hizo su aparición en Buenos Aires en 1915; Ricardo Viñes, intérprete dedicado principalmente a los autores modernos, y otros.

No menos resaltantes son los guitarristas que actuaron para la *Wagneriana* en estos primeros años: la lista incluye desde la “niñita” María Luisa Anido, quien debutó para la asociación en 1921²³, Miguel Llobet (1918), Emilio Pujol (1919), Andrés Segovia (1920 y 1921) y Regino Sainz de la Maza (1921).

²⁰ Los 4 intérpretes fueron los pianistas: Ignacia Parra de García Horta, Eva Limiñana, Alfredo Pinto y Luis Romaniello respectivamente.

²¹ Ver Valenti Ferro, Enzo. 1992.

²² A Ninon Vallin, Rafael González la secundó en un ciclo *Historia de lied*, que consistió en 6 recitales ofrecidos en 1919.

²³ Miguel Llobet puso todo su talento de maestro ante la gran artista en ciernes que era la niña María Luisa Anido. Al respecto, ver Valenti Ferro (1992: 82)

Respecto de los conjuntos de cámara, debemos marcar en forma ineludible la existencia desde 1917, de un *Cuarteto de Cuerdas* de la propia asociación que trabajó asiduamente en numerosos recitales. Integrado con el correr del tiempo por diferentes músicos, tuvo en la década que nos ocupa primero a Telmo Vela y Fernando Criscuolo en violines, Bruno Bandini en viola y José María Castro en violoncello y desde 1920, a Astor y Remo Bolognini en violines, Edgardo Ganbuzzi en viola y Adolfo Morpurgo en violoncello.

Frecuente era la intervención de conjuntos de cámara invitados, representativos de otras entidades musicales como el Cuarteto “Diapasón”, el Cuarteto de la “Sociedad Argentina de música de Cámara” o en 1918, la visita del “Trío de Barcelona”.

Finalmente destacaremos en los comienzos de la década del 20, dos visitas importantísimas: Richard Strauss y Félix Weingartner.

Strauss estuvo en 1920, dirigiendo en el teatro Colón una serie de conciertos en los cuales dio a conocer algunos de sus poemas sinfónicos. La Wagneriana aprovechó su presencia para dedicarle un recital completo con sus obras, actuando Ninon Vallin en varios de sus *lieder* y uniéndose el propio Richard Strauss a Astor Bolognini (violín), Edgardo Ganbuzzi (viola) y Adolfo Morpurgo (violoncelo) para la ejecución de su *Cuarteto en do menor*, op. 13.

En cuanto a Félix Weingartner, ese mismo año visitó la ciudad contratado para dirigir óperas en el teatro Coliseo y un concierto sinfónico en el teatro Colón. Lo homenajeó también la *Wagneriana* con un concierto dedicado a obras suyas donde se unieron en la ejecución, su esposa, él mismo y algunos intérpretes de aquí.²⁴

5. Publicaciones

En aquella primera década, la Wagneriana realizó algunas publicaciones aisladas y sostuvo una revista mensual desde febrero de 1914.

Las publicaciones sueltas se debieron a proyectos especiales que a la asociación le interesó difundir, a saber:

- *Proyecto de conciertos sinfónicos y organización de una Orquesta Sinfónica Municipal.* (1919)
- *Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico* (1919)²⁵

y también dos números extraordinarios de la revista, dedicados a acontecimientos especiales que fueron:

²⁴ Lucille Weingartner cantó acompañada por su esposo varios *lieder* de él. Además, E. Drangosch, A. Bolognini, Luis D'Elia, E. Gambuzzi, A. Morpurgo y Humberto di Tata ejecutaron su *Cuarteto en fa menor*, su *Sexteto en mi menor*, op 33 y sus *Fantasías*, op 5.

²⁵ Ambos proyectos se comentan más adelante.

- *Ricardo Strauss* (en ocasión de la visita del compositor a esta ciudad, en 1920).
- *Beethoven*, (en ocasión del 150º aniversario de su nacimiento, en 1920). En cuanto a la revista tuvo un comienzo algo discontinuo, observándose a partir de 1917 una regularidad mensual.²⁶ Desde la creación de la asociación estaba presente la iniciativa de concretar esta publicación, como una “*tribuna de arte y cultura*”:

...Su principal objeto es el de ofrecer gratuitamente a los asociados, y a un módico precio al público filarmónico, en general, todos los trabajos críticos y literarios que se den a conocer en la Asociación Wagneriana Bonaerense (...) Además de las conferencias publicadas en folletín encuadernable, encontrarán nuestros consocios el estado y movimiento artístico mensual de la asociación (...) Se completa con otras dos secciones dedicadas, respectivamente, al comentario crítico de los importantes acontecimientos musicales que se celebren en nuestra capital y la información de actualidades líricas extranjeras, reproducción de crónicas, noticias artísticas, etc...²⁷

Como es notorio, esta presentación (1914) se caracterizó por la amplitud de temáticas y de tipos de artículos con que contaría la revista, pues abarcaría desde la publicación de las conferencias hasta los comentarios referidos a la actividad musical local y extranjera. En 1915 debió contar ya con bastante reputación puesto que obtiene una distinción en la Exposición Universal de San Francisco (California), lo cual favoreció además la difusión de la actividad de la Asociación en el extranjero.²⁸ La ampliación de su horizonte y la voluntad de atender toda la actividad de la música culta se reafirmó hacia fines de 1917, a la vez que creció gradualmente el interés por la producción local de ese momento. Así lo leemos:

...Organo fiel de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, [la revista] será su desdoblamiento en lo esencial y en lo accesorio. No olvidando (...) que el arte sintético de Wagner es la égida que nos guía, consagraremos empero nuestros esfuerzos, de un modo simultáneo, al estudio de la música en general. Y no hay que añadir que, **siendo argentina esta revista, la obra de los maestros nacionales merecerá preferentemente nuestra atención**, como también lo merecerán las más altas manifestaciones de la música contemporánea...²⁹

²⁶ Los únicos ejemplares de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* de los que tenemos noticias son los que se encuentran en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Estos nº son: 1914 (año I nº 1,2,3,4,y 5) ; 1917 (año I, nº 1 a 9) ; 1918 (año II, nº 10 a 22) ; 1919 (año III, nº 23 a 31) ; 1920 (año IV, nº 32 a 42) y 1921 (año V, nº 43 a 51).

²⁷ Revista de la Asoc. año 1 nº 1, febrero 1914, pág 1.

²⁸ La entrega de estas distinciones se hizo efectiva en 1919, pues debió postergarse a causa de la primera guerra mundial.

²⁹ Revista de la Asoc. año II nº 10, diciembre 1917, pág 2. El énfasis es mío.

En consonancia con las tendencias de la época, se observa entre 1918-1921, la preocupación –cada vez con mayor convicción– por la música de autores argentinos. Se propuso por ejemplo, la creación de una temporada lírica argentina, en un artículo titulado “*En pro de la música nacional*” (1918) dándole curso legal al pedido ante la Intendencia Municipal en vistas a lograr:

“...la institución de una corta temporada lírica en el teatro municipal, después de la que con carácter oficial se celebra normalmente, y la admisión en la temporada sinfónica de obras argentinas del mismo carácter, seria y convenientemente ensayadas...”³⁰

En 1919, la revista no pudo dejar de hacerse eco del tema del momento: la proscripción de Wagner de los teatros líricos debida a la coyuntura del momento dada por la primera guerra mundial. Al respecto, hubo una polémica sobre la cual dan cuenta varios artículos periodísticos. El publicista Max Nordau publicó en *La Nación* uno titulado “*El crepúsculo de Wagner*”³¹, al cual Ernesto De la Guardia respondió en el mismo diario a los pocos días con otro escrito: “*La guerra en la música - El odio a Wagner*”, refutando párrafo a párrafo los dichos de Nordau mediante fundamentos puramente musicales.

La asociación organizó una encuesta sobre este tema y publicó en la revista los resultados, destacando en forma textual los conceptos de personalidades relevantes del ambiente musical, por supuesto favorables a Wagner. En 1920, luego de concluir la guerra, se levanta la proscripción volviendo a la escena varias de sus óperas en los teatros Colón y Coliseo.³² La institución, airosa, deja sentadas sus ideas expresando que la campaña antiwagneriana, se debió más... “...que a móviles patrióticos y sinceros, a otros de orden comercial por parte de ciertos editores y de mezquindad y envidia en lo que se refiere a la actitud de ciertos músicos...”³³

La revista de la *Wagneriana* reflejó pues, bastante más que su propia actividad – conciertos, premios, conferencias–. Vista desde una mirada actual, da cuenta de casi toda la vida musical porteña: comenta la actividad desarrollada por la *Sociedad Nacional de Música* y la *Sociedad Argentina de Música de Cámara*, anoticia sobre la actividad del primer coliseo, muestra, en suma, todo el *campo artístico* en el cual se perfilaba con fuerza la actividad creadora de los compositores nacionalistas de entonces.

³⁰ Revista de la Asoc., año II, n° 12 y 13, febrero-marzo 1918.

³¹ *La Nación*, 22-4-1919.

³² En 1920 se ejecutan *Tristán e Isolda*, *Lohengrin* y *La Walkiria* en el Colón y *Parsifal*, *La Walkiria* y *Lohengrin* en el Coliseo.

³³ Memoria anual de la Asociación. 1920. Pág. 11.

5.a. Proyectos

Con el correr del tiempo, a los objetivos iniciales propuestos en los estatutos se fueron añadiendo otros, que derivaron en proyectos dados a conocer públicamente y gestionados ante las autoridades correspondientes. Como desde los inicios la asociación estuvo abierta a una propuesta abarcadora y variada (“*No ha de proponerse adorar a un hombre, una figura, sino un Arte...*”³⁴, decían las metas iniciales) hacia fines de la década se concretaron y desarrollaron dos proyectos, tratados también recurrentemente en la Revista.

El *Proyecto de conciertos sinfónicos y organización de una Orquesta Sinfónica Municipal* es uno de ellos y data de 1919. Si bien la necesidad de fomentar la música sinfónica era algo en lo que se venía insistiendo desde varios años antes a través de la revista, en febrero de ese año se formalizó el pedido a la Intendencia Municipal, mediante un opúsculo que el intendente Joaquín Llambías recibió y aprobó, derivándolo al Consejo Deliberante para su estudio.

La ópera tenía su lugar ya tradicional y arraigado. La música de cámara había logrado un fuerte impulso con la actividad de ésta y otras asociaciones similares. Pero para la difusión de la música orquestal era necesaria la existencia de un organismo sinfónico de carácter permanente promovido desde el ámbito oficial. El proyecto se hacía eco de esta necesidad, estableciendo detalles incluso sobre la cantidad de conciertos por año, el tipo de audiciones y públicos a quienes las mismas estarían destinadas, el número de instrumentistas requeridos y hasta un cálculo presupuestario general.³⁵

Acompañaba también al proyecto, un reglamento formado por veintiseis artículos, que establecía el funcionamiento de la entidad. Algunos puntos tratados se referían a la naturaleza del jurado para la selección de instrumentistas y director, los detalles de los concursos para cubrir los cargos y la misión y/o atribuciones que tendría el subdirector.

Este proyecto, hasta donde sabemos, no fue muy eficaz a pesar de su difusión, salvo por el logro de algún apoyo económico a entidades sin fines de lucro como la A.P.O. Más que influir en la creación de una orquesta oficial, pudo haber convalidado la creciente organización del mundo sinfónico que partió de la A.P.O. fundada justamente ese año de 1919, sobre la base de la *Sociedad Musical de Mutua Protección*,

³⁴ Programa del Concierto del XXV^a Aniversario: 13-10-1937.

³⁵ Proponían realizar varias *categorías* de audiciones (populares, popularísimas, “de moda” y gratuitas). El número de audiciones por año sería de veintiseis por lo menos, divididas en dos temporadas de trece conciertos (una entre abril-mayo y otra entre agosto-septiembre). El director sería designado por contrato de tres años, sería de autoridad mundial y residiría por lo menos seis meses por año en Buenos Aires. Los integrantes serían setenta. El lugar de realización de los conciertos sería el Teatro Colón.

que existía desde 1894. Unió así a sus fines gremiales, una actividad artística progresivamente intensa que tuvo como corolario la creación de su propia Orquesta filarmónica en 1922.³⁶

En cuanto al *Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico* (1919) sí resulta evidente que tuvo eco en los ámbitos oficiales. Si bien no conocemos en detalle cuáles eran los alcances del mismo, se sabe que se propusieron planes de estudios totalmente elaborados³⁷ y la fundación del Conservatorio Nacional, que finalmente, se denominó *de Música y Declamación* sucedió en 1924, no mucho después de la propuesta. El primer rector designado fue, como se sabe, el presidente de la *Asociación Wagneriana*, Carlos López Buchardo, quien se desempeñó hasta su muerte en ambos cargos.

La eficacia de López Buchardo para los cargos de conducción ha sido subrayada ya por varios investigadores. Pola Suárez Urtubey lo califica como un “*elemento extraordinariamente vivificador dentro de nuestro medio*”

... que ...cumplió con creces el compromiso, a menudo tácito, asumido por la generación del '80, en lo que se refiere a volcar sus experiencias europeas (...) a los efectos de dar solvencia y madurez a lo nacional...” y que “...desde la presidencia de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, la dirección del Conservatorio Nacional [y otros cargos] ... ha dejado siempre impresa su personalidad invariablemente idónea, equilibrada y auténtica...” (1986:156)

Si bien otras instituciones presentaron proyectos posteriores sobre el mismo tema ante la Cámara de Diputados de la Nación, creemos que el decreto de creación del Conservatorio que firmó el presidente Marcelo Torcuato de Alvear se ligó principalmente a la iniciativa y energía puesta por la Wagneriana, que para esa época constituía ya una verdadera instancia de legitimación de obras y artistas³⁸. Organizado como un instituto artístico –no sólo musical– que se componía de tres secciones: *Música, Danza y Declamación y arte escénico*, el conservatorio contó con un cuerpo docente que, junto a López Buchardo, estaba relacionado en forma estrecha con la actividad inmediatamente predecesora de la *Wagneriana*. Asumió como secretario académico Ernesto De la Guardia y en la lista de los primeros profesores varios nombres estuvieron ligados con los jurados y las becas de estudio que otorgaba la asociación.³⁹

³⁶ En 1921, Floro Ugarte a través de la *Sociedad Nacional de Música*, presenta un proyecto de Organización de conciertos sinfónicos que sirvió de base para la creación de las temporadas de primavera del Teatro Colón (García Muñoz, 1988: 149). Sobre la actividad de la A.P.O. puede consultarse en el número dieciseis de esta misma revista, el artículo escrito por la Lic. Gabriela Cuerda.

³⁷ Para más detalles, ver: Jurafsky, Abraham. (1966: 30 y siguientes)

³⁸ El Decreto presidencial lleva el n° 1236, con fecha 7 de julio de 1924. Firmado también por el Ministro de Justicia e Instrucción pública, Dr. Antonio Sagarna. (García Cánepa. 2000:1)

³⁹ Desde sus comienzos el Conservatorio Nacional tuvo orientación superior. Entre los primeros profesores se contaron a: Rafael González y Ernesto Drangosch (piano) , Edmundo

6. Concursos y becas

En la década que nos ocupa, la *Wagneriana* promovió la creación musical y el perfeccionamiento de instrumentistas mediante premios y becas.

Tres fueron los premios que se otorgaban por esta época: el Premio Wagneriana desde 1918, el Premio Breyer desde 1919⁴⁰ y el Premio a la canción escolar desde 1921⁴¹.

El siguiente gráfico nos brinda información parcial sobre este tema:

PREMIO "WAGNERIANA"			
(OTORGADO A LA MEJOR OBRA DE AUTOR NACIONAL O EXTRANJERO, PRODUCIDA EN EL PAÍS, SIN DISTINCIÓN DE GÉNERO)			
AÑO	AUTOR	OBRA/S	GENERO
1918	Ricardo Rodríguez	Sonata	Piano
1919	Pascual de Rogatis	El viento (suite) 1. Primavera 2. Verano 3. Otoño 4. Invierno	Piano

El repertorio escolar argentino aparecido desde 1921, a raíz de los concursos organizados por la *Wagneriana*, merecería todo un estudio específico. Brevemente digamos que hubo todo un soporte político tendiente al estímulo de esta producción de obras "de carácter nacional". Más que una cuestión de inspiración o de afecto hacia las voces infantiles, parecería haber habido en estos concursos un objetivo muy claro. Emanada no sólo de la asociación, sino de la autoridad oficial —el Consejo Nacional de Educación— la meta apuntó hacia la difusión masiva del nacionalismo musical en las escuelas como colaboración a la "invención" de la nación, al decir de Gellner

Weingand (violín), Ricardo Rodríguez (composición), Pascual de Rogatis (Conjunto de cámara), Athos Palma y Floro Ugarte (armonía), Ernesto De la Guardia (Historia de la música), entre otros. Para más detalles acerca de las personas implicadas en la historia de esa casa de estudios, puede consultarse: García Cánepa, J.: 2000.

⁴⁰ El premio Breyer se otorgó en 1919 a Carlos Pedrell por la serie de seis canciones titulada "*De Castilla*". En 1920 se elige "*Campera*" para piano de López Buchardo, pero él se rehusa a recibirlo por razones obvias. En 1921 le toca a Julián Aguirre por sus canciones *Caminito* y *El nido ausente* y por la *Huella*, para piano.

⁴¹ Para la realización de estos dos concursos, contó con apoyo financiero del Consejo Deliberante que le asignó 10.000\$ para los premios a otorgar en 1919.

(1988:80). Ya Melanie Plesch (1996: 59/60) señala, en su estudio sobre la construcción de la identidad cultural argentina, la forma en que el nacionalismo impartía sus normativas, cuando en *La restauración nacionalista*, Ricardo Rojas aconsejaba

“...con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades...”, con el propósito de “...formar en el individuo la conciencia de su nacionalidad...” mediante “...las sugerencias de la literatura y el arte...”.

Con el objeto de lograr esa “...*elevación del medio ambiente cultural...*” —que Abraham Jurafsky (1966:17) atribuye, desde su instintivo positivismo, a la influencia ejercida por López Buchardo— todo parece haber colaborado en lo que Melanie Plesch denominara, una maniobra de “ingeniería social” al servicio de la construcción de la *nación*. El estímulo económico de estos concursos⁴², la inclusión de las obras premiadas en los festivales corales escolares y su “jerarquización” al otorgarles el ámbito del Teatro Colón, se constituyeron en virtuales instancias de consagración artística para este repertorio, a la vez que sirvieron para fomentar su cultivo en los ámbitos escolares al asistir como público a esos eventos los mismos alumnos de escuelas primarias y sus profesores de música, verdaderos multiplicadores de la difusión.⁴³

La asociación promovió también el perfeccionamiento de estudios artísticos para jóvenes músicos —instrumentistas y cantantes— y para artistas plásticos. Esto era algo realmente novedoso en el medio. El sistema contemplaba becas, creadas en 1916 por iniciativa del socio Constant Mones Ruiz, que consistían en ofrecer formación gratuita en diferentes especialidades a los alumnos que ameritaran condiciones. Hasta 1919 todo este sistema se sostuvo mediante profesores que ofrecían sus servicios *ad honorem*. En ese año, luego de atravesar algunos momentos difíciles en lo económico y organizativo se hace una revisión de toda la actividad, nombrando un cuerpo de profesores rentados.⁴⁴

Se estableció entonces, un reglamento que incluía exámenes de admisión y evaluaciones periódicas a los alumnos. Estos ingresaban con carácter de “provisorios” para luego, tras un segundo y muy riguroso examen, hacerse acreedores en forma definitiva a la beca. Anualmente se los presentaba en público en audiciones de la

⁴² Hablamos anteriormente de los subsidios de la Intendencia municipal para estos concursos.

⁴³ El tema escapa a los alcances de este trabajo. En cuanto a los premiados en 1921, Aguirre, Gaos y Palma, vemos que sus obras fueron estrenadas en el “Festival escolar” de ese año, realizado el 26 de noviembre en el teatro Colón. Las canciones fueron: *Cu-cú*, *El zorzal* y *El romancillo del lobo* de Julián Aguirre (1º premio) y *El canto del gallo* de Andrés Gaos e *Impresión* de Athos Palma (2º premio, compartido).

⁴⁴ La asociación contó con apoyo económico oficial. El Congreso Nacional le asignó ese año una subvención anual de 3000\$ por llevar adelante obra de difusión cultural.

misma asociación, lo cual le debe haber dado una cierta efervescencia y dinamismo a su actividad, por la incorporación permanente de “nueva savia” en el plantel de artistas que colaboraron con sus conciertos.⁴⁵

7. Estrenos y ejecuciones de obras argentinas.

En párrafos anteriores, se ha comentado el interés de la asociación por la difusión de la producción local. Desde las columnas de su revista dedicadas a resaltar la necesidad de una temporada lírica exclusiva para los autores argentinos hasta el fomento de la producción propia a través de concursos de composición, la influencia ejercida por la asociación en la difusión de la música argentina resultó notoria. Y si bien era a la *Sociedad Nacional de Música* la que desde 1915, cumplía en forma exclusiva con este fin, se encuentran algunos estrenos de obras de sus asociados realizados casi en forma simultánea en el ámbito de la *Wagneriana*, o con unos meses de diferencia.⁴⁶

En la organización de los conciertos, el interés se manifestó desde 1916, centrándose casi exclusivamente en el repertorio camarístico y de piano solista.⁴⁷ En este año se estrenó la *Sonata para violoncello y piano* de Juan José Castro y el *Trío en La mayor* de José Gil.⁴⁸ En 1917 Juan José Castro estrenó su *Pieza sinfónica* para clarinete, violín y piano,⁴⁹ Constantino Gaito hizo escuchar su *Quinteto op. 24* con piano⁵⁰, Andrés Gaos su *Sonata op. 37* para violín y piano,⁵¹ y José Gil estrenó su *Sonata*

⁴⁵ En 1917, por ejemplo, hubo un total de 35 becarios: diez de piano y solfeo, ocho de canto y solfeo, cuatro de violín, violoncello y solfeo, siete de armonía y seis de pintura y escultura.

⁴⁶ Se pudo hacer esta comparación de datos tomando el estudio sobre la *Sociedad nacional de Música* realizado por Carmen García Muñoz. A veces el uso del término “estreno” es un poco arbitrario y no puede tomarse al pie de la letra. En ocasiones las fechas son muy cercanas y los intérpretes los mismos, así que debería tomarse como estreno obviamente la fecha más antigua.

⁴⁷ Si bien hubo algunas obras ejecutadas años antes. En 1913 Ernesto De la Guardia ejecutó tres obras de él: *Rapelle-toi*, para canto y piano (15-10-1913) y *Melodía y Nocturno* para piano (19-12-1913).

⁴⁸ Concierto realizado el 11-12-1916 a cargo de Telmo Vela (violín), José María Castro (vc) y Juan José Castro (piano). Se ejecutó también la *Sonata para violín y piano* de Oscar Esplá.

⁴⁹ Concierto realizado el 31-5-1917. Tocaron J. J. Castro (piano), Roque Spátola (clar) y Telmo Vela (violín).

⁵⁰ Concierto realizado el 11-6-1917. a cargo del autor en piano y con el Cuarteto de la *Sociedad Argentina de Música de cámara*: León Fontova y Carlos Pessina (violines), Edgardo Gambuzzi (viola) y Ramón Vilaclara (violoncello).

⁵¹ Concierto realizado el 4-7-1917 a cargo de Telmo Vela y J.J. Castro. Se repitió la obra el 5-11-1917.

en *re menor* para violín y piano.⁵² También este año Julián Aguirre disertó sobre las *Canciones y danzas argentinas*, ejecutando una serie de estilizaciones suyas sobre temas populares como *La media caña*, *el Estilo*, *el Escondido*, etc.

En 1918 se realizó un concierto dedicado íntegramente a autores argentinos (Floro Ugarte, Athos Palma, José André, Carlos López Buchardo, Alejandro Inzaurraga y José Gil) en el cual se escucharon por primera vez la *Sonata en mi mayor* para piano de Ricardo Rodríguez (premio Wagneriana de 1918) y la canción “*Si muero...*” de Felipe Boero⁵³. También se lo homenajeó a Alberto Williams en sus XXV años de docente dedicando un concierto íntegro a obras camarísticas suyas⁵⁴ y se estrenaron dos de sus piezas para piano, *La mirada de mi china* y *Galopando por la Pampa*, que luego integrarían el ciclo *Aires de la Pampa*, op. 72. La suite para piano *El viento* de Pascual De Rogatis, que obtuvo el premio Wagneriana en 1919, se estrenó este mismo año junto a *Impresiones de Toledo*, de Felipe Boero⁵⁵ y Ernesto Drangosch presentó su *Sonata op. 18* para violín y piano y *Dos piezas características –Tristeza y Momento Jocosó–* para piano sólo.⁵⁶

En 1919 la cantante francesa Ninon Vallin acompañada por Rafael González, dedicó una sesión completa a la canción de cámara argentina ofreciendo un abanico de autores bastante representativo del estilo nacionalista: López Buchardo, Aguirre, André, Palma, Ugarte, Williams, De Rogatis, Rodríguez y otros.⁵⁷ Desde la otra margen del Río de la Plata, el compositor uruguayo Alfonso Broqua llegó para un concierto íntegro dedicado a su producción de piano y camarística, entre las cuales destaca el *Quinteto en sol menor “Evocaciones regionales”* con su saludado último movimiento en ritmo de Pericón.⁵⁸

⁵² Concierto realizado el 20-8-1917. El estreno estuvo a cargo de Edmundo Weingand (violín) y Amelia Coq de Weingand (piano). García Muñoz dice que esta obra se estrenó en 1916, un año antes, en un concierto de la Soc. Nac. de Música.

⁵³ Concierto realizado el 16-5-1918 con la colaboración de Amelia Coq de Weingand (piano), Hina Spani (canto) y Athos Palma (piano). También García Muñoz fecha el estreno de estas obras un año antes, en noviembre de 1917, para la Sociedad Nacional de Música.

⁵⁴ Concierto realizado el 9-9-1918. Se ejecutan la *Sonata op.3* para violín y piano, la *Sonata op. 52* para violoncello y piano y el *Trío op. 54* para vlín, vc y piano, todas de A. Williams. Intérpretes: Andrés Gaos (violín), Carlos Marchal (vc) y Ernesto Drangosch (piano).

⁵⁵ Concierto realizado el 19-9-1918. La pianista fue Sarah Ansell, quien en realidad estrenó *Impresiones de Toledo* tres días antes, el 16-9, para la Soc. Nac. de Música según García Muñoz, 1988.

⁵⁶ Concierto realizado el 20-11-1918 con Virgilio Panisse (violín) y E. Drangosch (piano).

⁵⁷ Concierto realizado el 12-5-1919. También hubo ejecuciones de obras de Alfonso Broqua y Carlos Pedrell.

⁵⁸ El concierto fue el 25-8-1919. Gastón Talamón elogió esta obra, también estrenada en París, donde Broqua se había formado en la *Schola Cantorum*. El Quinteto fue repetido por el Cuarteto de la Asociación con Jorge Fanelli en piano el 9-8-1920.

En 1920 dos canciones de Aguirre adquirían su pasaporte al repertorio camarístico ejecutadas por primera vez por la citada soprano Ninon Vallin: *El nido ausente* y *Caminito*. Obtuvieron el Premio Breyer de 1921 y fueron repetidas este año por otra ilustre cantante: María Barrientos. Carlos López Buchardo la acompañó al piano ejecutando también obras suyas como *Los puñalitos*, *Era una rosa* y *Vidalita*. El mundo intimista de la canción de cámara argentina asumía con estos autores y estos eventos artísticos a cargo de cantantes internacionalmente relevantes, uno de sus puntos culminantes. La *Wagneriana* constituía nuevamente el marco de convalidación.

8. Conclusiones.

Carl Dahlhaus dice en su obra *Fundamentos de una historia de la música* que “...*La historia no es el pasado como tal (...) sino lo que pesca la red del historiador...*”. Con esta metáfora nos posiciona frente al hecho histórico como ante una “construcción” que quien investiga debe realizar y asumir en forma ineludible. Nos tranquiliza escucharlo expresar luego que “... *la cantidad de datos y de posibles esbozos de relaciones históricas es infinita...*” y que “...*una construcción es necesariamente selectiva...*” (1997:53)

Hemos realizado a grandes rasgos esa “construcción selectiva” con la etapa histórica que abarca los inicios de la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, lo cual hasta ahora nos permite sacar algunas conclusiones:

- En su primera década de vida, la *Asociación Wagneriana* se instituyó, según muestra toda la documentación aquí analizada, como una clara “instancia de legitimación y consagración” de obras e intérpretes. A la luz del pensamiento bourdiano, el *campo intelectual* existente en Buenos Aires en los años 10’ se vio ampliado y cada vez más extendido con la aparición de ésta y otras entidades destinadas a la difusión musical. El público se diversificó también: ya no sólo se trataba de una *élite* amante de la ópera y específicamente de la ópera wagneriana, sino que con la incorporación de becarios que participaban en las audiciones y la realización de conciertos populares y en escuelas, el círculo de oyentes se volvió mucho más dilatado en razón de una más variada propuesta musical.
- No es casual que el interés por la música nacionalista haya comenzado e ido en ascenso desde 1916, año en que asumió la presidencia de la institución Carlos López Buchardo, quien evidentemente fue uno de los músicos más interesados en la asimilación, promoción y divulgación de esta corriente estética. En este sentido, la revista publicada por la asociación constituye una valiosa fuente de información no sólo para el conocimiento de las actividades aportadas por la misma entidad, sino como reflejo y termómetro de toda la actividad musical del nacionalismo de esa década.

- No es desechable pensar que por el gran dinamismo que imprimió la *Wagneriana* al quehacer musical, -no sólo en Buenos Aires sino también en el interior del país- se hayan generado otros espacios similares de divulgación musical, aún cuando tuvieran objetivos claramente diferenciados. Así, junto a la *Sociedad Nacional de Música*, fundada en 1915, y la *Asociación del Profesorado Orquestal*, desde 1919, más la casi contemporánea *Sociedad Argentina de Música de Cámara*, creada en 1911, habría ido constituyéndose toda una red humana e institucional que formaba este complejo *campo* musical, sirviendo las asociaciones como instancias de legitimación que interaccionaban fluidamente.
- Si bien la Capital Federal y algunas ciudades del interior contaban antes de 1924 con algunos institutos privados de enseñanza musical dedicados sobre todo a los niveles de iniciación, el impulso dado a la creación del Conservatorio Nacional creemos pudo haber estado en relación no sólo con el Proyecto presentado ante las autoridades y difundido de diversas maneras por la *Wagneriana*, sino también con el creciente número de becarios con que contaba, que cada vez más organizadamente la transformaban en un centro de perfeccionamiento artístico-musical. El período que va desde 1915, fecha de iniciación de las becas, hasta la creación del conservatorio habría sido, según nuestra lectura, una etapa de transición en la cual empezó a pensarse seriamente en la formación de músicos profesionales dentro del país.
- La recepción positiva de la labor de la *Wagneriana* en la prensa escrita de la época contribuyó a cimentar su condición de instancia legitimadora lo cual, es ocioso señalarlo, se debió a la intervención de dos personalidades estrechamente ligadas a la asociación, Ernesto De la Guardia y Gastón Talamón, quienes actuaron como verdaderos modeladores del gusto de sus contemporáneos. El primero, lo hemos dicho, fue el joven motor que impulsó la creación de la asociación, cuando publicó en *La Prensa* su mencionado artículo “*Aurora*”. Dedicó la mayor parte de su vida al trabajo de divulgación y docencia musical a través de sus libros, conferencias y conciertos didácticos, ejerciendo la crítica musical en *La Prensa* entre 1915-22 y en *La Nación* entre 1927-28. En cuanto a Talamón, uno de los defensores por excelencia de la música nacionalista en la Argentina, fue crítico de *La Prensa* desde 1922 y colaborador de la revista *Nosotros* desde 1914.
- En suma, en la década de 1910 la *Asociación Wagneriana* atravesó con la concreción de sus propuestas, el circuito artístico completo influyendo en la producción, la circulación y el consumo de obras musicales y constituyéndose en una suerte de “epicentro” desde el cual se movilizó gran parte de la actividad musical porteña.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZAGA, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del Estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967.
- CUERDA, Cecilia, "La Orquesta sinfónica en la sociedades musicales de Buenos Aires: 'Asociación del Profesorado Orquestal' ", en *Revista del Instituto de Investigación musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, EDUCA, año XVI, n° 16, 2000.
- DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- GARCÍA CÁNEPA, Julio, *El conservatorio nacional*, Buenos Aires, Sitio electrónico de la institución: <http://www.consnac.freesevers.com> , 2000.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen, "Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la «Sociedad Nacional de Música», entre 1915 y 1930", en *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Año IX N° 9, 1988.
- GELLNER, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- JURAFSKY, Abraham, *Carlos López Buchardo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.
- MAYER-SERRA, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947, 2 vol.
- PLESCH, Melanie, "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", en *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba (Argentina), Asociación Argentina de Musicología, N° 1, 1996.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola, "La creación musical", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo V: 1986 y Tomo VII: 1995.
- VALENTI FERRO, ENZO, *100 años de música en Buenos Aires, de 1890 a nuestros días*. Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1992.
- , *Historia de la ópera argentina*, Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1997.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS - ARCHIVOS

La Nación, 1912-1913.

La Prensa, 1912.

Programas, estatutos, proyectos y memorias de la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*.

Revista de la Asociación Wagneriana: 1914, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921.

***Silvina Luz Mansilla:** Graduada como *Licenciada y Profesora Superior en Música (Especialidad Musicología)* de la F.A.C.M. de la U.C.A., completó también estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Colaboradora del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, se abocó al estudio de diferentes aspectos de la música académica argentina desde su temprana integración a este Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, en 1987.

Docente auxiliar desde 2000 en la cátedra *Música Latinoamericana y Argentina* (UBA) y docente visitante -en 2003- en *Historia de la Música Argentina* (UCA). Ha publicado un libro sobre el compositor italo-argentino Alfredo Pinto, una investigación que ejemplifica las relaciones entre música y política durante la década peronista y varios artículos referidos a diferentes aspectos de la producción de Carlos Guastavino. En 2003 obtuvo una Beca del Fondo Nacional de las Artes, para continuar investigando sobre este autor y fue admitida al programa de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con ese mismo tema.

Sumario: Indagación acerca de los comienzos -concretamente los 10 primeros años de existencia- de la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, una de las instituciones musicales argentinas de más larga data, cuya actividad, iniciada en 1912, llega a nuestros días.

Este trabajo intenta clarificar, mediante la aplicación de la noción de *campo artístico* propuesta por el sociólogo cultural francés Pierre Bourdieu, el *campo musical* existente en esos años en Buenos Aires, la forma en que la asociación se insertó en él y el modo en que se fueron perfilando las distintas corrientes estéticas sobre las cuales se asentaría la producción musical local de décadas posteriores.

La *Asociación Wagneriana* se transformó, en ese período, en uno de los principales polos de atracción de creadores, intérpretes y público de la metrópoli argentina. Atravesó con la concreción de sus propuestas el circuito artístico completo: influyó en la producción, circulación y consumo de obras musicales y se constituyó en una suerte de epicentro, una *instancia de legitimación y consagración* de obras y de autores, desde el cual se movilizó gran parte de la actividad musical porteña.

Palabras clave: Campo artístico. Carlos López Buchardo. Compositores argentinos. Conservatorio Nacional. Instituciones Musicales. Richard Wagner. Sociología de la cultura.