

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



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

Año XVIII - Nº 18 - 2004



**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: Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano Delegado: Mtro. Guillermo Scarabino

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

Directora: Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

Comité de lectura

Dr. Omar Corrado

Lic. Clara Cortazar

Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

Lic. Carlos Rausa

Jurado Ad Hoc

Tesis de Maestría (Cintia Cristiá)

Concurso Gourmet Musical (Evgenia Roubina)

Encargada de Canje (2002-2003): Lic. Clara Cortazar

Venta: EDUCA (educa@uca.edu.ar)

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones
Pede-se permuta - Si chiede scambio - We ask for exchange
On demande l'échange - Man bittet um austausch

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

Telefax (54-011) 4338-0882 - E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

<http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-fmusica/index.php>

SUMARIO

- 9 *A manera de prólogo, noticias sobre la Revista*
- 15 *María Teresa Melfi - In memoriam*
DELIA SANTANA DE KIGUEL
- 19 *La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921*
SILVINA LUZ MANSILLA
- 39 *La música en la vida y en la obra de Xul Solar*
CINTIA CRISTÍA
- 55 *El enigma de Juan de Ledesma: un músico español y la catedral metropolitana de México*
EVGUENIA ROUBINA
- 81 *El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires*
IGNACIO OROBITG, ADOLFO SUBIETA, FEDERICO USLENGHI Y FEDERICO WIMAN
- 127 *Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga en Entre Ríos*
VALERIA ATELA
- 175 *A modo de epílogo, noticias del Instituto*

A MANERA DE PRÓLOGO

NOTICIAS SOBRE LA REVISTA

Con sentidas reflexiones y un decir cargado de años de profunda amistad, la Lic. Delia Elena Santana de Kiguel rememora en su *In Memoria* la figura de la Prof. María Teresa Melfi, miembro cofundador y Directora de este Instituto (1972-1976), a más de Prof. de Folklore Musical Argentino e Introducción a la Musicología de esta Facultad. María Teresa fue más que compañera de estudios, fue colega y fue amistad. Su desaparición provocó un profundo sentimiento de dolor en todos sus amigos y compañeros de trabajo, como así también en la comunidad musicológica argentina e iberoamericana.

Los artículos que siguen al *In memoria* inicial, provienen de autores y temáticas muy diversas. Se agrupan en primer término tres investigaciones de profesionales con diversas especializaciones y grados académicos en Musicología: Licenciatura, Magíster y Philosophy Doctor in Sciences of Art.

– De la Lic. Silvina Mansilla (graduada de esta Facultad) e investigadora de nuestro Instituto, se publica una investigación que realizó sobre los diez primeros años de vida y actividad creativa de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-1921). Mansilla aplica la noción de *campo artístico* de Bourdieu y logra perfilar las corrientes estéticas sobre las que se asentaría la producción musical local posterior. Asimismo explica porqué esa Asociación se transformó, en ese período, en uno de los principales polos de atracción de creadores, intérpretes y público de la metrópoli argentina.

– De Cintia Cristiá, Magíster y Licenciada en Musicología (Universidad de París IV, Sorbonne, Francia), publicaremos la primera parte de su Tesina de Maestría, *La música en la vida y en la obra de Xul Solar*. Los capítulos restantes serán editados en sucesivos números de nuestra revista. Esta investigación, sobre una temática tan novedosa, permitirá descubrir nuevas facetas de este singular artista plástico argentino, a través del interés que Cristiá demostró por descifrar la íntima interrelación entre música y plástica –que le impuso una nueva metodología de investigación.

– Finalmente, Evguenia Roubina, Ph. D. in Sciences of Art (Conservatorio Estatal de San Petersburgo), Solista de Orquesta, Artista de Conjunto de Cámara y Prof. de Violonchelo (Moscú), nos permite, a través de su investigación sobre la figura de Juan de Ledesma (músico español del s. XVIII), adentrarnos en la historiografía de la música iberoamericana relacionada con la Catedral metropolitana de México.

Es decisión de este Instituto que trabajos procedentes de Tesis, Tesinas o Cursos especiales con Jurado Internacional (y en aquellos casos en que se haya pactado un acuerdo de edición) no sean sometidos a evaluadores externos, ya que las Tesis y Tesinas generalmente poseen un comité ad-hoc de prestigio y especialización suficiente. También hemos optado por incorporar una sección con monografías realizadas por alumnos de esta Facultad¹ para promover alguna de las asignaturas curriculares, que, por tal razón, suelen ser trabajos iniciales de un plan de investigación más ambicioso, y que no pueden considerarse investigaciones concluidas –sin dejar de tener bien claro, por cierto, que ninguna investigación científica lo es.

Pensamos que dar a conocer las investigaciones de los alumnos de los últimos años de la Licenciatura posee intereses múltiples: 1º, tienen un valor de interés musicológico y socio-histórico intrínseco que es importante difundir; 2º, no es conveniente dejarlos aletargados en un cajón, ya que la carga de información que poseen es de gran valor, y 3º, la devolución que puedan recibir los autores (corrección de información mal consignada, errada o evaluada, críticas menores o mayores, reorientaciones metodológicas, datos nuevos, etc...) pueden motivarlos a retomar su monografía para profundizarla, convertirla en Tesina de Maestría o en Tesis Doctoral, ó... quizás aparezca otro investigador interesado en esa misma temática, quien tendrá así la suerte de avanzar sobre un terreno ya escudriñado y desbrozado, y a quien, por otra parte, se le evitará caer en el error de “descubrir la pólvora”.

Publicamos en este número dos trabajos pertenecientes a alumnos del último año de la licenciatura:

- 1) Investigación realizada para la Cátedra *Historia de la Música Argentina*²: *La música electroacústica en Buenos Aires*, llevada a cabo por los alumnos de la Licenciatura en Música (Composición y/o Dirección Orquestal) Ignacio Orbitig, Adolfo Subieta, Federico Uslenghi y Federico Wiman.

¹ Aún cuando al momento de publicarse las investigaciones hayan obtenido su licenciatura.

² Materia correspondiente al 5º año de la Licenciatura, a cargo del Lic. Carlos Rausa. Fue promovida por los alumnos-autores en marzo 2001, quienes se licenciarían entre 2001 y 2003. La investigación presentada a la cátedra constaba de una primera parte introductoria (historia de la música electroacústica y de los equipos que la hicieron posible) tan extensa

- 2) Investigación realizada para la Cátedra de *Etnomusicología*³: *Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga en Entre Ríos*, basada en los materiales documentados en Entre Ríos en 1999 y 2000 en sendas misiones etnomusicológicas de este Instituto y presentada por Valeria Atela para promover su asignatura.

Con respecto a las fotos que deberían ilustrar los artículos hemos resuelto, para verlas con mejor definición, colocarlas en la página web de nuestro instituto (sección publicaciones, indización de cada artículo).

Como ya venimos haciéndolo, indicaremos al finalizar cada artículo breves datos sobre los autores, y añadiremos, a partir de este número, un sumario y palabras clave del texto correspondiente.

A. M. L. P.

como la segunda, pero que se omite en esta publicación. No obstante, el total puede consultarse en la Biblioteca de la Facultad, al igual que los 12 CD con entrevistas y música que apuntalan la investigación.

³ Asignatura semestral correspondiente al 5º año de la Licenciatura en Musicología a cargo de la Lic. Ana María Locatelli de Pégamo.

*“La musicología es la ciencia que estudia la música como hecho de cultura
y sus elementos e implicancias.
Está integrada por lo suyo propio
y por las secciones musicales de ciencias que estudian además otras materias”.*

CARLOS VEGA¹

¹ Definición inédita que figuraba en apuntes escritos a máquina entregados a los alumnos de su cátedra Musicología I (1965), de la F.A.C.M..

MARÍA TERESA MELFI – IN MEMORIAN

DELIA SANTANA DE KIGUEL*

Por sus frutos los conoceréis
SAN MATEO, 7.16

Alguna vez habrá de escribirse la historia del Hombre a través de lo que es su esencia definitoria: el espíritu. No aparecerán en ella reyezuelos ambiciosos, ni guerreros "triumfantes", ni conductores de pueblos con sed de poder egoísta, guiando a las gentes hacia supuestos "Destinos de grandeza"; ni pequeños trepadores a la sombra de otros pequeños trepadores más rápidos en ocupar sitios de lustre banal y pasajero.

Están sí, aquellos a los que cuanto hicieron les interesó por sí mismo a despecho de glorias personales, por cumplir con el mandato de una vocación y sólo por la alegría de hacerlo.

Serán quienes supieron iluminar ese rincón del mundo por el que atravesaron sus vidas, dejándolo al partir, más rico, más bello, más esperanzado.

De esta historia que imaginamos con fuerza utópica, el protagonista será el hombre-creador. Artista, científico, curioso buceador del saber y la Sabiduría; hombre pensante en el hogar campesino o en cualquier humilde tarea ciudadana; con una guitarra en sus manos o frente a una computadora.

María Teresa Melfi fue uno de esos seres. Su honestidad intelectual fue también su grandeza de espíritu porque se proyectó en todos los órdenes de su vida. De La Vida. Honestidad en el *creer* y en el *hacer*; en el *hablar* y en el *callar*.

Así *creyó* en la bondad intrínseca del hombre, sin duda por haberla recibido de los más disímiles seres. De los niños que nunca se equivocan en sus sentimientos y de aquellos hombres y mujeres que en rincones alejados de nuestra "civilización" (¡cultura letrada!), suelen parecerse a los niños.

Así supo *hacer*, recogiendo sin prejuicios (ni pre-conceptos) esos tesoros con los cuales la tradición va formando el alma de los pueblos. Un *hacer* sin prisa, capaz de mirar atrás para nutrirse de lo que descubrieron y forjaron quienes la precedieron en la tarea de investigar. Porque María Teresa no necesitó alimentar y gastar esfuerzos iconoclastas, consciente del valor de sumar y no restar. Pero no le faltó el juicio crítico, especialmente dirigido hacia sí misma.

En el *hablar* y en el *callar*, demostró siempre “nuestra María Teresa” –como supiera llamarla Isabel Aretz– que su hablar y su callar eran trasunto fidelísimo de su pensar, su sentir generoso, Cristiano.

Porque no supo decir No a la ejecución de ninguna tarea que tocara el campo de la investigación musicológica, le dio a ésta lo mejor de sí misma. Su tiempo. Tiempo muchas veces hecho de renunciamientos, grandes o pequeños, pero siempre valiosos para quien sabía disfrutar de una conversación o de la simple charla sin tiempo; de los afectos cultivados en la familia “de sangre” y en la otra más amplia que supo regalarnos a sus amigos.

En la magna tarea creativa que hable de nuestra época en el futuro, brillarán los músicos y los poetas, los pintores, los científicos, y los hombres buenos con sus obras buenas.

En la acción de rescatar las voces que cuenten y canten la memoria de esta misteriosa América mágica, perdurarán los músicos y poetas –que unen ciencia y arte– en el ejercicio de la Musicología.

En esa tarea fue incansable nuestra María Teresa; durante los veinte años que permaneció en Venezuela (becada primero y “adoptada” después) en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), y más tarde como Directora de Documentación y Extensión (DIDEX) de la Fundación de Etnomusicología y Folklore del CONAC (FUNDEF). Y, antes y después, desde su Argentina, ingrata, hasta ayer nomás.

Allá en Venezuela fueron reconocidas sus capacidades y su formación en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, recibida –en el amplio campo del saber musical– de maestros de la talla de Ginastera, Sáenz, Suffern, Giacobbe, Epstein, García Acevedo, entre otros; de un Battistessa y Pastor Landesberger en el de las Letras y las Artes Plásticas; de un saber humanístico emanado de las cátedras de Filosofía, Filosofía del Arte y Teología y, en el amplio y profundo saber musicológico, de maestros como Arias, Aretz, Ayestarán y Vega.

Muchos países latinoamericanos supieron de su infatigable y amorosa tarea entre aquellos informantes que más de una vez confesaron tímidamente: “yo canto de oído nomás, de oreja...”, ignorantes de que ésa es precisamente la esencia del ser músico. Ella lo sabía muy bien.

Sumergida en el estudio de los ritos afro-americanos en su sincretismo rico en manifestaciones musicales, nos trajo en alguna de sus visitas, un asombroso material de Haití y República Dominicana que expuso en amenas y eruditas comunicaciones.

Abordar la obra ciclópea que realizaron Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera en Venezuela, en el terreno de la Etnomúsica y el Folklore, es encontrar a cada paso, en las dos últimas décadas, el nombre de María Teresa Melfi. Los frutos de sus viajes y trabajos de gabinete aparecen en publicaciones especializadas, monografías, colecciones sonoras y visuales de las que no se podrá prescindir para cualquier estudio serio en ese campo que aún guarda muchos secretos.

Intervino en proyectos multinacionales de la OEA en varios países americanos, y en cumplimiento de esos planes volvió algunas veces a la Argentina.

Entre las distinciones que premiaron su fructífera trayectoria, fue nominada para el premio Konex, recibiendo el diploma que la distinguía como una de las cien figuras más destacadas en música durante la década 1990-1999. Ya en el regreso definitivo a su patria, pudo transmitir algo de su vasta experiencia en su paso por la cátedra de Introducción a la Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Pero fue el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega el que supo –hasta los últimos días– de su responsable tarea proyectada hacia la documentación y difusión del rico patrimonio conservado y acrecentado día a día. Allí dolerá –y mucho– su ausencia.

Cesó el gozo de nuestro corazón:

Nuestro corro se tornó de luto.

LAMENTACIONES 5.15

Indios, mulatos, negros, criollos de distintas latitudes americanas le dieron, a María Teresa Melfi, los tesoros de su memoria. Ella supo –como unos pocos elegidos– rescatarla de tantos olvidos. Sus músicos respondían, sorprendidos ellos mismos de sus recuerdos.

Pienso en María Teresa entrando al Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires y nuestros payadores yendo alborozados a su encuentro por entre las plateas, en uno de sus regresos desde Venezuela.

Y ahora, cuando llega desde tantos lugares, cercanos y lejanos de América el sentimiento por su pérdida, se nos revela en toda su dimensión el ancho campo sembrado por esta valiosa argentina.

Las palabras llegan con el reconocimiento de su excelencia profesional pero con una carga extra del afecto que fue creciendo en cada uno de quienes la conocieron, a pesar de la lejanía de tiempo y espacio.

Nos apena pensar que su corazón pudo haberse quebrado por la fuerza de injusticias e ingratitudes. Preferimos creer que fue por tanto dar y querer.

* **Delia Santana de Kiguel:** Egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales como Lic. en Musicología (Especialidad Musicología y Crítica Musical), fue cofundadora de este Instituto, en el cual se integró, desde su fundación y como Miembro Activo, al Archivo Histórico-Documental, en el cual desarrolló una valiosísima labor rescatando las importantes cartas intercambiadas entre Carlos Vega y musicólogos de España y EE.UU., publicadas en los primeros números de esta Revista. Posteriormente conformó el Grupo de Estudios Musicológicos (GEM) con el cual desarrolló una intensa actividad de difusión radial de la música latinoamericana. Ha publicado numerosos artículos periodísticos sobre canciones infantiles, el Cante Jondo, el Folklore Musical de las Islas Canarias, el Folklore argentino del área pampeano-patagónica y de la Prov. de Entre Ríos y es coautora del libro *Música Tradicional Argentina- Aborigen-Criolla*.



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 obtuvo 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:

...Órgano 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 Jocosos–* 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.

LA MÚSICA EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE XUL SOLAR (PARTE I)

CINTIA CRISTIÁ*

Sobre el presente escrito

Estas páginas corresponden a la introducción y los dos primeros capítulos de la tesis de maestría *La musique dans la vie et l'oeuvre de Xul Solar*¹ presentada en la Facultad de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona, París IV (Francia) en junio de 2000, bajo la dirección de la Profesora Michèle Barbe, responsable del grupo de investigación "Música y Artes Plásticas". El texto ha sido revisado y corregido según algunas precisiones recogidas posteriormente, dado que desde entonces se intenta desarrollar la enorme riqueza de este tema en una tesis de doctorado.²

Introducción

Alejandro Xul Solar (1887-1963) fue una figura especial en la cultura argentina. Atraído por las corrientes europeas de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, así como por las civilizaciones precolombinas, constituye un ejemplo de los artistas latinoamericanos que combinaron elementos del Viejo y del Nuevo Mundo. Xul Solar abordó el arte desde una óptica fundamentalmente global. En vez de limitarse a la pintura, este erudito de inagotable imaginación trabajó y profundizó numerosas disciplinas incluyendo la astrología, el tarot, la numerología, la teosofía, la matemática, la arquitectura, la etnografía, la lingüística, el teatro de marionetas y la música. Su obra, poco apreciada fuera de un círculo de admiradores en vida del artista, ha comenzado a interesar a conocedores y al público en general desde hace algunas décadas.

¹ El original en francés puede ser consultado en la biblioteca del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina.

² Agradezco la propuesta de la Licenciada Ana María Locatelli de Pέργamo –quien me honra con su interés en este trabajo–, así como a quienes hicieron posible aquel estudio inicial:

Estado de la cuestión

Durante casi toda su vida, Alejandro Xul Solar mantuvo una posición marginal con respecto al mundo del arte. Si no, ¿cómo explicar que haya sido casi más conocido como astrólogo que como pintor? La primera monografía dedicada al estudio de su vida y sus búsquedas, escrita por Osvaldo Svanascini, aparece un año antes de su muerte y resulta una suerte de caleidoscopio que hace referencia a sus distintas facetas creativas. Recién en 1988, Mario Horacio Gradowczyk escribe el segundo trabajo enteramente dedicado al artista, que desarrolla hasta 1994, publicando entonces un volumen mucho más completo. Centrándose en su obra pictórica, Gradowczyk profundiza la cuestión del desarrollo estilístico, subrayando la necesidad de explorar, al menos superficialmente, los múltiples campos que interesaron a alguien para quien vida y creación fueron indisociables. Otros investigadores emprenden poco a poco el estudio de los distintos aspectos que forman parte de un lenguaje plástico absolutamente original. Así, la decodificación de las últimas graffías plásticas del maestro es abordada por el equipo de curadores del Museo Xul Solar.

Si bien el tema de la música en la obra y en la vida de este artista no ha sido aún objeto de un trabajo de investigación sistemática y de reflexión como el que nos proponemos realizar, ciertas cualidades musicales presentes en las obras del artista han sido percibidas por escritores y críticos. Jorge Luis Borges, gran amigo de Xul Solar, cierra el discurso ofrecido en la inauguración de su primera exposición retrospectiva, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1968, con una invitación: “panvivamos –como diría Xul– en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores.”³ De la misma manera, Jacques Lassaigne finaliza el prólogo de la exposición retrospectiva realizada en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 1977, mencionando al carácter musical de las obras: “Su juego [el de las figuras] se desarrolla como una danza sagrada.”⁴ Veamos la fina descripción de Aldo Pellegrini en su análisis:

La búsqueda de gamas sutiles, el brillante juego de colores, las refinadas transparencias, las cualidades inéditas se unen a una particular movilidad de la estructura compositiva para dotar al conjunto del cuadro de una riqueza plástica excepcional dotada de un ritmo casi musical.⁵

a Martha Lucía Rastelli de Caprotti y a la Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar por su generosidad; a Elsa Rolla por su ayuda constante; a Jorge Horst por su colaboración y comentarios constructivos; a Michèle Barbe por su dirección entusiasta y su espíritu abierto; a Alexander Panizza, mi esposo, por sus observaciones agudas; a Cathérine D’Avella por su hospitalidad; a mi familia y amigos, especialmente a Raquel Zone y Giuliano Astolfoni, por su apoyo incondicional.

³ Borges, 1968 (en *CatXul*, 1990:18). Todos los subrayados son nuestros.

⁴ Lassaigne, 1977 (en *CatXul*, 1990:24), en probable alusión a las *Sandanzas* de Xul (Cf. Capítulo III)

⁵ Pellegrini (en *CatXul*, 1990:38).

Jorge Glusberg hace alusión en distintas oportunidades a las actividades musicales de Xul Solar, cuyo trabajo compara con el de un músico (Glusberg, en CatMNBA, 1998:34):

en su obra de filósofo, escritor, músico [...] inventor de juegos [...] y de técnicas teatrales, pictóricas y musicales [...] [A través de sus escrituras pictóricas] elaboró, a la manera de un músico, sucesivas variaciones de una frase o una palabra, forjando un universo de figuras totémicas.

Elena Oliveras va un poco más allá, estableciendo un paralelo con un artista capital en el vínculo entre la música y las artes plásticas (Oliveras, en CatMNBA, 1998:70): “Como Kandinsky [Xul Solar] siente la melodía interior de todo lo existente.”. Jorge B. Rivera (1976) amplifica la noción de correspondencia música-artes plásticas:

En este mundo crítico, difuso y convulsionado, Xul elegirá la vía espiritualista y metafísica que alimenta las exploraciones estéticas de Kandinsky (el Kandinsky de *Lo espiritual en el Arte*, de Antón Webern, de Ernst y de otros artistas de vanguardia que [...] llegaron a cierta concepción de la plástica y de la música a través de experiencias fundamentalmente gnósticas y antroposóficas.

Aldo Pellegrini (1975:2) nos ofrece aún más detalles cuando afirma:

Fundado en los principios de la tradición hermética [Xul] creía en la unidad esencial del mundo y en la correspondencia entre los seres y las cosas, y en primer término en la correspondencia entre los datos y los sentidos. De allí su afirmación de la unidad de las artes y de la posible transposición de una melodía en obra pictórica o en palabras y viceversa.

Problemática

Estas citas proponen una búsqueda apasionante. Estando vida y obra íntimamente ligadas en el caso de Xul Solar, quien vivía en una constante creación, nos preguntaremos inicialmente cuál era la presencia de la música en su vida. ¿Tocó algún instrumento, cantó, asistió a conciertos? ¿Estuvo relacionado con músicos o melómanos? ¿Qué tipo de música escuchaba y tocaba? ¿Cuáles eran sus apreciaciones? ¿Compuso? ¿Qué tipo de música? ¿Reflexionó sobre la teoría musical? ¿Sobre qué puntos? ¿Le interesaba la organología? ¿De qué manera?

A partir de los textos mencionados, intentaremos dilucidar de qué modo se manifiestan las cualidades musicales en su obra pictórica. ¿Cómo presenta el artista los elementos musicales sobre el papel? ¿Hay un sistema simbólico asociado a la música? ¿Qué rol juega ésta en la simbología general de su obra? ¿La considera un arte del tiempo o un arte del espacio? ¿O como algo más? ¿Cuáles son las asociaciones establecidas con ella en su pensamiento estético? ¿Qué nos enseñan sus obras sobre la música? ¿O será ésta quien nos dé la clave para interpretar sus cuadros?

Al momento de considerar el lugar que la música ocupa en su obra, reparamos en que el aspecto pictórico no constituye sino una parte de su creación. De esta forma, algunas cuestiones más profundas revelan su importancia: ¿Cuál era su concepción de lo musical? ¿Estaba ésta directamente ligada a su idea del universo real y a su propio microcosmos? ¿O se trata de referencias superficiales que tocan tangencialmente el núcleo de su proceso creativo? ¿Relaciona la música con otras artes, con otros aspectos de la existencia? ¿De qué forma? ¿Según qué principios?

Metodología

Para llegar a responder estos y otros interrogantes que aparecerán en el curso de la investigación, nuestro acercamiento estará articulado sobre cuatro ejes principales: audición y práctica musical; creación, investigación teórica y organológica; presencia de la música en su obra pictórica; y, finalmente, fusión de las artes en su pensamiento.

En principio, intentaremos aclarar el rol de la música en su vida en tanto que estudio, práctica instrumental, audición y gustos musicales. Para este punto, nuestras fuentes principales serán los textos personales en forma de escritos autobiográficos y poemas, como también comentarios aparecidos en la prensa y otros documentos provenientes de los Archivos de la Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar. El testimonio de personas cercanas a él y la opinión de críticos e intelectuales permitirán completar la reconstrucción aproximativa del artista y su microcosmos, determinando posibles influencias de otros artistas, músicos y filósofos.

En segundo lugar, analizaremos la creación de Xul Solar en el campo musical, ya sea teórica (en forma de artículos o comentarios), musical propiamente dicha (composiciones) u organológica (como modificación de instrumentos existentes o creación de nuevos). Los Archivos de la Fundación Pan Klub y los objetos expuestos en el Museo Xul Solar tendrán aquí una importancia capital.

En la tercera parte, trabajaremos sobre su creación pictórica. Primeramente, identificaremos las obras que guardan una relación directa con la música, ya sea por el título, ya por la presencia en el plano pictórico de signos o instrumentos musicales. En segundo término, llevaremos a cabo un análisis de estos cuadros, comparando aquellos que desarrollen temáticas similares. Relacionando a este grupo con el corpus general del artista tendremos oportunidad de comprender mejor el simbolismo subyacente en los distintos elementos iconográficos. La referencia constante al enfoque estético de otros artistas, como Kandinsky o Klee, así como un trabajo continuo sobre la bibliografía específica de esta especialidad, ayudarán a situar al artista y su forma de trabajo en relación con otros casos.

Debido a que Xul Solar tendió siempre a unificar, a universalizar, a fraternizar los hombres y las cosas, el campo musical se encuentra estrechamente ligado a otros medios de expresión y de reflexión abordados por él. Incluiremos, por tanto, referen-

cias a otras disciplinas que le interesaron y que pueden ser fundamentales para interpretar sus mensajes codificados en forma de cuadros, escritos o invenciones.

Finalmente, examinaremos la importancia de la música en tanto que elemento dinámico en su sistema general de pensamiento y creación. Tal es la amplitud de su enfoque, que la Estética comparada aparece como una disciplina necesaria al momento de estudiar su obra. Parafraseando a Etienne Souriau, podemos decir que el objetivo de este trabajo es llegar a analizar estructuralmente los distintos aspectos creativos de Xul Solar de manera de aprehender positivamente, de anotar racionalmente y de poner en evidencia la influencia que la música pudo haber tenido en la base de su creatividad y en su pensamiento, con las interrelaciones más o menos visibles, o a veces un tanto secretas, entre la música y sus otros medios de expresión (Cf. Souriau, 1969).

Querríamos agregar que la extensión y la riqueza descubiertas en el tema elegido exceden ampliamente las dimensiones fijadas para una tesis de maestría. Frente a la imposibilidad de estudiar con detenimiento todos y cada uno de los contenidos, nos vemos obligados a establecer límites para el presente trabajo de investigación. En consecuencia, elegimos exponer las generalidades del tema y analizar en detalle algunos puntos del mismo, intentando derivar de éstos sus implicancias fundamentales. Una futura tesis de doctorado ofrecerá el marco apropiado para desarrollar el tema en toda su extensión.

Capítulo 1: Práctica instrumental y audición musical

1. Práctica instrumental

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nació en San Fernando (provincia de Buenos Aires) en 1887, de madre italiana del norte y padre alemán de Riga. En una antigua casa de la calle Laprida, en Buenos Aires, encontramos aún hoy la cítara sobre la cual el señor Schulz habría dado a su hijo las primeras lecciones de música, siguiendo tal vez una tradición familiar⁶. Siendo niño, Alejandro tocaba la cítara y el violín, cuyo estudio debió ser interrumpido cuando tenía 13 años a causa de su caída de un caballo. En 1906, poco después de su ingreso en la Facultad de Ciencias Exactas para estudiar Arquitectura, el joven Alejandro adquiere un piano. Al no existir datos acerca de un maestro, imaginamos que es posible que la música haya sido aprendida intuitivamente, de la misma forma en que abordó muchas otras disciplinas⁷.

⁶ “Alexander Schulz [el abuelo de Xul Solar] era músico. Su padre [el de Xul] tocaba también la cítara y él [Xul Solar] también” Martha Lucía Rastelli de Caprotti, entrevista inédita, Buenos Aires, 1999.

⁷ “El [nombre del] profesor [de piano] no aparece, porque es como que él [Xul] ya sabía [tocar]”, *Idem*.

Si bien no conocemos obras plásticas anteriores a su residencia en Europa, algunos textos autobiográficos de principios de siglo revelan las dudas y angustias de una personalidad profundamente creadora. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento, fechado en octubre de 1910⁸:

Visiones claras en la noche, rítmicos suspiros musicales de la selva florida, variados arrullos de aguas que van danzando y el aliento-perfume de la primavera adolescente que juega y me rodea como llamas deliciosas, en fiebre delirante me anonadan, ¡oh!, y en un grupo movido de doncellas delicadas y sirenas magníficas.

Estamos frente a una impresión multisensorial. A la manera de Paul Valéry y sus correspondencias entre la vista, el olfato y el oído, o de poetas como Baudelaire y Rimbaud, quienes escribían desde el sustrato común de las sensaciones, Xul expresa sus visiones internas combinando impresiones de distinta naturaleza: la vista, en el juego de luces (visiones claras en la noche, llamas); el sentido olfativo sugerido (la selva florida) y explícito (el aliento-perfume); la sensación física del calor (llamas, fiebre delirante) y del movimiento (danzando); la referencia indirecta al gusto (llamas deliciosas); y el oído, en el sonido puro (arrullos de aguas) o en la impresión musical (rítmicos suspiros musicales). De la combinación de estas sensaciones resulta una atmósfera onírica, fuertemente erótica.

En 1916, un hecho testimonia los cambios en la personalidad del artista: comienza a firmar sus obras con una derivación de sus apellidos. *Schulz* se convierte en Xul y *Solari* será simplificado como Solar. *Xul Solar* podría entenderse como *lux solar* o luz del sol, identificándose con un elemento recurrente en la iconografía de sus obras. Con este pseudónimo el artista se desprende de sus raíces familiares para acercarse a un concepto más profundo y místico: la iluminación espiritual.

Durante los doce años que permanece en Europa, Xul no olvida su pasión por la música. Viviendo en París, por ejemplo, donde lleva una vida modesta, se da sin embargo el lujo de hacer música en su casa, como cuenta Francisco Luis Bernárdez (1969):

[Xul Solar] volvía a su inverosímil morada, que se escondía bajo el arranque de una escalera en una casa próxima [en Montparnasse]. Era un oscuro hueco de escasos palmos [...] Y había allí un armonio, aquella rebanada de piano que servía a Xul Solar para subir musicalmente a su cielo[...]

Otro indicio de esta práctica es la presencia de algunas partituras en la biblioteca que Xul trae al regresar a la Argentina en 1924, aparte de más de doscientos libros de arte (entre los cuales figuran Klee, Chagall, Picasso, Archipenko, Kokoschka, Cézanne, Marc, revistas dadaístas, arte oriental, etc.) y de arquitectura, así como una colección importante de textos místicos sobre la numerología y las religiones orientales, donde

⁸ Xul Solar, [Bs. As. Noche], en *CatXul*, 1990:10 (nuestro subrayado).

figuran obras de Annie Besant, Erich Bischoff, Helena P. Blavatsky, Charles W. Leadbeater, F. Nietzsche, Edouard Schuré, Rudolf Steiner y Deussen (Gradowczyk, 1994:106).

Además de los instrumentos mencionados, Xul tocaba la flauta y la armónica⁹, y cantaba en coros¹⁰. Ya en la Argentina, en 1930 Xul adquiere un segundo piano que venderá cuatro años más tarde para comprar un Dulcitone, en cuyo teclado continuará experimentando. Xul tocará regularmente el piano de su esposa, modificado en 1946, hasta casi el final de su vida, tal como lo atestigua una periodista en 1961: “Luego, comenzó a deslizar sus finas manos por el teclado más extraño que pueda concebirse” (De la Torre, 1961).

2. Gustos musicales

Xul Solar amaba la música (Gradowczyk, 1996:231). Contó entre sus amigos a músicos y compositores como Juan de Dios Filiberto - famoso compositor de tangos iniciado por Xul a la música sinfónica y con quien asistía a conciertos antes de partir a Europa¹¹ -y Juan Carlos Paz, una figura importante de la música de vanguardia en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo¹². Es posible imaginar que Xul disfrutó de la actividad musical europea. Estando de paso por París en 1913, Xul “se interesa por el Ballet ruso y su música” (Gradowczyk, 1996:231).

Johann Sebastian Bach, a quien llamaba *Tata*¹³ era uno de sus compositores preferidos (Benarós, 1979). En una selección de la lista de su discografía (Archivos de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar) Bach ocupa un lugar especial, con obras vocales e instrumentales, a la par de Wagner (dramas enteros o partes), Debussy (en su mayoría obras orquestales) y de la música rusa (Rimsky-Korsakov, Borodín, Ippolitov-Ivanov y Tchaikovsky). En este último grupo, Stravinsky se destaca con sus tres ballets “rusos” y la *Sinfonía de Salmos*. En su colección discográfica también figura Chopin (algunas piezas para piano y transcripciones para ballet), Beethoven (una sonata para piano y el concierto para violín), Liszt (obras para piano), Strauss, Délibes, Franck y Mendelssohn. Según esta muestra, la música orquestal podría haber estado privilegiada en el gusto del artista. Además de música clásica, Xul escuchaba toda clase de estilos, incluyendo música popular, música hebrea y música de películas.

⁹ Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

¹⁰ “Xul había participado en coros [...] Se hacían incluso reuniones en casa de familia [...] aquí se hacían conciertos”. *Idem.*

¹¹ [¿Tenía amigos músicos, compositores?] “Juan de Dios Filiberto, por ejemplo, a quien [Xul] introdujo al [Teatro] Colón.” *Idem.*

¹² Sobre este punto agradecemos la colaboración de Omar Corrado, musicólogo especializado en la música argentina del siglo XX, quien ha confirmado la relación entre Xul Solar y Juan Carlos Paz, precisando la existencia de menciones en las *Memorias* del compositor.

¹³ La palabra tata es utilizada en la Argentina como apelativo familiar. “Xul lo llamaba Tata Bach y, para Xul, cuando él decía «tata» era con mucho cariño.” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

Xul tenía la costumbre de dibujar cartas astrales para conocer mejor a las personas, de la cual se conserva una lista. Allí, entre amigos, familiares, personajes contemporáneos e históricos, aparecen Ravel, Scriabin y d'Indy, los compositores argentinos Carlos Guastavino y Juan Carlos Paz, el director de orquesta Arturo Toscanini, el musicólogo argentino Carlos Vega y el compositor-intérprete-poeta aborigen Atahualpa Yupanqui. Evidentemente, Xul Solar estaba al tanto de los distintos tipos de música argentina. Por esto encontramos a un compositor clásico nacionalista, defensor de la tonalidad como Guastavino al lado de Paz, quien fuera un renovador de la música clásica argentina, uno de los primeros compositores nacionales en utilizar la técnica dodecafónica. La presencia de Yupanqui y de Vega muestra que Xul se interesaba también por la música tradicional argentina. Toscanini completa una muestra del abanico de afinidades musicales del artista.

Capítulo II: Creación musical, teoría y organología

1. Composición

A través de algunos textos autobiográficos inéditos, podemos saber que entre 1911 y 1912 Xul se encontraba componiendo un poema dramático y musical, lamentablemente perdido, inspirado tal vez en el arte wagneriano. En noviembre de 1911, escribe [Xul Solar, en Gradowczyk, 1996:16; nuestro subrayado]:

Mis cuadros primeros, 12 al menos y mi poema dramático y musical, a todas horas serán mi obsesión, que porque mi vida no sea inútil y desdichada serán mi herencia si pronto paso el gran precipicio [...] En luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de éxtasis y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga. Sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo!

Volvemos a encontrar asociaciones de luz y colores con acordes y timbres. El acto de creación artística es comparado simbólicamente con el de procreación. La mención a las sirenas, que aparecía en el fragmento de 1910, sumada a la idea del poema dramático y musical, nos remite a Wagner y más precisamente a *El oro del Rin*.¹⁴

Fatigado por la mediocridad de una vida como empleado estatal, el artista realiza planes desesperados para partir a Australia. Joven e impulsivo, esa misma noche cambia de opinión. En su última nota, fechada en febrero de 1912 (Xul Solar, en Gradowczyk, 1996:18, nuestro subrayado), confiesa:

¹⁴ Las óperas de Wagner integran cada año la programación del flamante Teatro Colón. Xul pudo haber escuchado *Sigfrido* y *Tristán e Isolda* en 1908, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los Maestros Cantores* en 1909, *El Oro del Rin* y *La Walquiria* en 1910.

Esta misma noche me arrepiento ya de mi debilidad y avancé algo en el plan de mi poema. ¡Que las fuerzas espirituales me protejan! ¡Palidezca la infeliz vida humana, desdeñe los sinsabores y desesperaciones de la mortal condición por la sublimidad de las eternas armonías. ¡Néctar vital!

La creación artística parece ser una forma de escapar del aburrimiento cotidiano; es lo único que lo ayuda a soportar la angustia de su existencia. En sus escritos, la música aparece como sinónimo de alimento espiritual, como un lazo con el más allá. Quizás conoce ya los puntos esenciales de la Teosofía, disciplina con la cual sus afirmaciones guardan una relación significativa, como sucede con el siguiente fragmento escrito por Helena Blavatsky, una de las principales figuras de esa corriente (nuestro subrayado):

[...] las manifestaciones psíquicas, si bien deben, como también todos los otros fenómenos del plano físico, estar emparentadas en su análisis finalmente con el mundo de la vibración (siendo “el sonido” el substrato del eterno Akasa), pertenecen sin embargo a un mundo diferente y superior de Armonía.¹⁵

2. Notaciones y sistemas

Diversos cuadernos dan testimonio de los estudios teóricos realizados por Xul Solar, así como de sus experimentaciones personales en el ámbito musical. El análisis de uno de ellos puede darnos precisiones sobre la naturaleza y la extensión de sus investigaciones musicales.

Cuaderno de música

Este cuaderno¹⁶ de doce páginas pautadas presenta la escritura dubitativa de un estudiante. Algunas anotaciones en los márgenes (pp. 6, 7 y 9) llevan a pensar que ha sido utilizado entre febrero de 1929 y octubre de 1930. Todo el espacio ha sido aprovechado, yuxtaponiendo pasajes cortos de naturaleza muy variada y usando los márgenes.

Por momentos, el artista parece dedicarse al estudio del contrapunto –pasajes de quintas y cuartas paralelas, de nota contra nota (pp. 2, 4 y 12) y de la armonía–acordes de dominante con séptima y sus inversiones (p. 8), acordes de séptima disminuida (p. 1), escalas mayores (p. 5), etc. Tres bemoles o tres sostenidos en la clave (siempre do, re y mi) nos remiten frecuentemente (25 veces en 12 páginas) a la escala hexatónica en sus dos posibilidades (do bemol – re bemol – mi bemol – fa – sol – la; o do sostenido – re sostenido – mi sostenido – sol – la – si). Esto da testimonio de su

¹⁵ “les manifestations psychiques, bien qu’elles doivent, comme aussi tous les autres phénomènes du plan physique, être apparentées dans leur analyse finalement au monde de la vibration [“le son” étant le substrat de l’éternel Akasa], elles appartiennent cependant à un monde différent et supérieur d’harmonie.” Blavatsky, 1993:124.

¹⁶ [Xul Solar],[Cuaderno de música], [ca. 1929-1930], inédito, Archivos FPK – MXS, Buenos Aires.

investigación sobre esta escala, utilizada como base de su teclado modificado (Foglia, 1953). Si bien intenta componer algunas melodías utilizando la gama pentatónica, parece trabajar mayormente sobre el total cromático.

En lo que respecta a la notación, encontramos con frecuencia una búsqueda de simplificación. En las páginas 3 y 12, se intenta disponer el total cromático sobre el pentagrama sin utilizar alteraciones. Así, por ejemplo, vemos dos círculos negros en el primer espacio, uno ubicado justo sobre la primera línea y el otro debajo de la segunda, representando fa y fa sostenido respectivamente. Otra solución que utilizará con asiduidad, es la de indicar, por ejemplo, el fa sostenido mediante una cruz en el primer espacio. Si la nota ya está alterada en la armadura de clave, la cruz indicaría el sonido natural (p. 8). En consecuencia, la escritura se simplifica reemplazando dos signos (la figura de nota y el sostenido) por uno solo (la cruz). Esto es coherente con lo que declara Xul en una entrevista: “Tales características permiten una escritura musical sin sostenidos ni bemoles, dentro de un sistema análogo al actual” (Foglia, 1953).

Los límites de los pentagramas son superados; el artista alarga algunas líneas para continuar escribiendo, o bien agrega pequeños pentagramas en los márgenes, en el mismo sentido o perpendicularmente. También incrementa la cantidad de líneas, creando así hexagramas y heptagramas (pp. 1-3, 9 y 11).

Algunas sucesiones de notas, a veces acompañadas de indicaciones de tempo, podrían ser entendidas como melodías (pp. 2, 3 y 6). ¿Se trata de composiciones originales? Por más que haya diferentes figuras (desde redondas hasta semicorcheas), la mayoría de las notas están escritas como redondas; el artista se interesa más por las alturas que por las duraciones.

Además de los elementos gráficos tradicionales y aquellos incorporados por Xul Solar, encontramos letras en casi todas las páginas: nombres de notas, vocales y hasta sílabas. ¿Forman parte de sus investigaciones sobre la relación entre el lenguaje y la música? En la página 9, la palabra “sirena” está asociada a una melodía ondulante, lo cual remite tanto a los símbolos musicales de Bach como a los *leitmotifs* wagnerianos.

Resumiendo, este documento autógrafo presenta ejemplos prácticos de las innovaciones y el estudio llevados a cabo por el artista sobre la notación y los sistemas musicales. Por otra parte, no podemos dejar de apreciar el carácter plástico de la grafía musical, en particular el juego de líneas ondulantes como representación visual de melodías sobre un espacio ordenado por las líneas rectas de los pentagramas¹⁷.

3. Organología: Teclados de colores

A partir de *De sensu* de Aristóteles, la idea de ligar la sensación auditiva de la música con la sensación visual del color, ha captado la atención de teóricos y artistas

¹⁷ Cf. Capítulo III: Análisis de las *multiondas*.

en distintas épocas. Numerosos “órganos oculares” fueron concebidos para proyectar luces de colores. El teclado desarrollado por el matemático jesuita Louis-Bertrand Castel en 1734 es uno de los primeros intentos registrados. El culto más intenso de las ideas sinestésicas entre colores y sonidos tuvo lugar en Europa entre 1890 y 1930, siguiendo las correspondencias trazadas por Baudelaire, Rimbaud y otros poetas. Xul Solar, para quien las impresiones sensoriales estaban íntimamente ligadas, como se ha podido apreciar en sus poemas de juventud (Cf. capítulo I), debió seguramente haber estado muy interesado en la idea de relacionar colores y sonidos en un instrumento de música. Si bien se presume que antes de partir hacia Europa en 1912, había ya modificado el teclado de su piano¹⁸, aún no se han hallado documentos que corroboren esto. Es probable que haya intentado crear un instrumento en el que se pudieran aplicar sus innovaciones en la grafía musical.

En 1951, Xul Solar declara (Sheerwood, 1951:14) ser “el creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo.” Dos años después (Foglia, 1953), explica la “modificación práctica del teclado del piano”:

Entiendo que el teclado actual del piano no es lógico porque presenta dificultades técnicas sin ninguna razón de ser. Mi pasión por la música me guió a tratar de hacer más fácil el estudio, la estructura y la composición musicales.

La Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar atesora tres instrumentos de teclado que son prueba de sus investigaciones organológicas: un armonio, un Dulcitone y un piano.

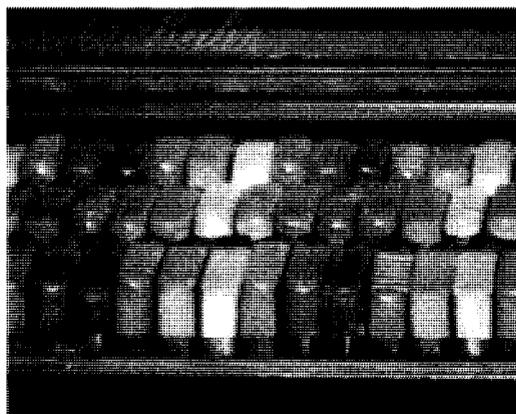


Figura 1: El piano modificado por Xul Solar (detalle), Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, Buenos Aires.

¹⁸ “cuando se fue a Europa él [Xul] ya había hecho ese trabajo [la modificación del teclado]” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

Un teclado modificado

En 1946, algunos meses luego de su matrimonio, Xul comienza a trabajar sobre el teclado del piano berlinés (Laurinat & C) de su esposa, el último que modificaría. Tres meses más tarde, el trabajo está terminado (ver figura 1). En lugar de las tradicionales teclas blancas y negras, se disponen tres filas de teclas casi cuadradas y pintadas de colores diferentes. Las superficies son irregulares. (ver figura 2)

A la pregunta de qué ventajas ofrecen estas modificaciones, el artista responde (Foglia, 1953:50):

Puede estudiarse el piano en la tercera parte del tiempo. El teclado es más reducido en tamaño con ventajas para las manos pequeñas que no alcanzan las octavas actuales. Las teclas son uniformes y redondeadas, permitiendo deslizar más cómodamente los dedos; están marcadas para permitir su reconocimiento al tacto; no hay modo de que se traben los dedos entre las teclas negras.

Contrariamente a artistas tales como Messiaen, Richter y Scriabin, para quienes la relación sinestésica era de esencia subjetiva, Xul intenta establecer una correspondencia precisa entre colores y sonidos basándose en principios físico-matemáticos (Foglia, 1953:50):

El color de cada nota pertenece en vibración, muchas octavas por encima, al número de vibraciones de cada cuerda, correspondiendo el fa al infrarrojo o ultravioleta, y así las demás notas con los colores del [arco] iris. La clave de fa es la base de este sistema por su correspondencia más exacta entre tonos y colores.

La mención de las vibraciones como elemento común entre sonidos y colores remite a concepciones de tipo teosófico (Blavatsky, 1993:124). ¿Cuál es finalmente la relación establecida por el artista entre los sonidos y los colores? La respuesta se encuentra en una lista autógrafa (Archivos FPK-MXS):

Infrarrojo fa
Punzó fa [sostenido] - sol bemol
Rojo puro sol
Bermellón la bemol
Naranja la
Gualda si bemol
Zetrino si
Verde do
Esmeralda re bemol
Azul glauco re
Azul puro mi bemol
Violeta azulado mi
Ultravioleta [fa]

Si traducimos los colores en notas musicales, la configuración del teclado es evidente (ver figura 3)

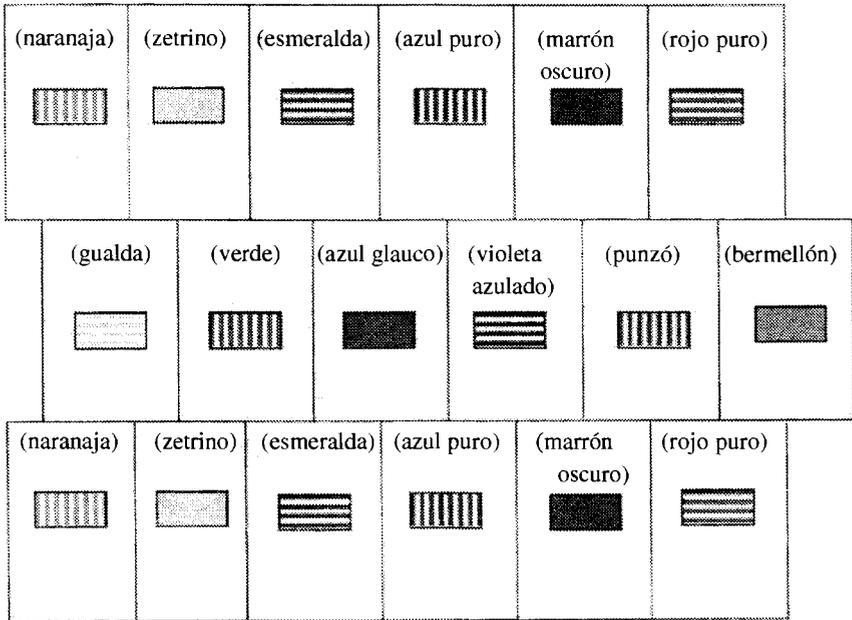


Figura 2: Disposición de las teclas del piano modificado por Xul Solar (colores y texturas)

<i>La</i>	<i>si</i>	<i>ré</i> bémol	<i>mi</i> bémol	<i>fa</i>	<i>sol</i>
	<i>si</i> bémol	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> dièse
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i> bémol	<i>mi</i> bémol	<i>fa</i>	<i>sol</i>

Figura 3: Disposición de las notas en el piano modificado por Xul Solar.

Como explica el artista (Foglia, 1953), “las teclas están distribuidas en tres filas, siendo la tercera repetición de la primera para facilitar la ejecución de pasajes difíciles”. De esta manera, vemos que las dos filas superiores se complementan para presentar los doce grados cromáticos. La gama hexatónica ha sido elegida como base del teclado, ya que “permite tocar cualquier pasaje con más o menos [la misma] digitación en cualquier tonalidad.” Se puede constatar que ha organizado las notas en dos escalas hexatónicas, una sobre cada fila. En el mismo reportaje (Foglia, 1953) el artista agrega:

Las modificaciones introducidas en el teclado permiten improvisar con gran libertad porque no hay tonalidades más difíciles o más fáciles que otras. El estudio de la armonía y de la composición se facilitan en grado incalculable.

Más allá de los fines prácticos – perfeccionar el instrumento para facilitar su utilización – hay otras razones subyacentes en esta modificación. Es como si Xul quisiera desarrollar el potencial de un instrumento paradigmático de la sociedad occidental moderna para hacerlo acooger otras innovaciones. “Con este teclado”, dice (Foglia, 1953), “se logra la intercalación de cuartos de tono en filas intermedias de teclas, detalle imposible con el actual.” Ampliemos aquí el testimonio citado en el primer capítulo (De la Torre, 1961):

Luego, [Xul Solar] comenzó a deslizar sus finas manos sobre el teclado más extraño que pueda concebirse. Una maravillosa melodía de las esferas se fue elevando. De pronto, una nota horrible. Se lamenta - Está desafinado, no tiene remedio. Los afinadores se niegan terminantemente. La gente es difícil cuando se trata de comprender. [...] Las teclas, con los colores del arco iris, permiten improvisar una música inspirada en los colores. El piano astrológico es aún imperfecto. ¿Quién financiaría la empresa de construirlo en serio?

¿Por qué se dirá que el piano es imperfecto? ¿Y por qué lo llama astrológico? ¿Se justifica por el hecho de que Xul era considerado un astrólogo, o se estableció oralmente una relación con la astrología? Una última declaración confirma el lazo entre el teclado modificado y sus estudios sobre la notación musical (Foglia, 1953):

Tales características [del teclado] [...] permiten una escritura musical sin sostenidos ni bemoles, dentro de un sistema análogo al actual y, a la vez, diagramas melódicos que son en realidad dibujos; y con la práctica se podrían dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música.

Sobre este punto, la entonces directora del Museo Xul Solar nos ha explicado que algunos cuadros de Xul que parecen paisajes podrían ser en verdad “tocados”, conociendo la traducción que el artista hacía entre colores y sonidos.¹⁹ La leyenda que acompaña una fotografía de las manos del pintor sobre el piano de colores (Foglia, 1953), reafirma esta idea: “El astrólogo compone en el piano, cuyo teclado él ha mo-

¹⁹ “hay cuadros que se pueden tocar conociendo las notas, la música de él [...] que nosotros los vemos como paisajes pero de pronto hay distintos niveles; hay más que eso. Se pueden tocar.” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

dificado para simplificarlo, melodías que luego utilizará para desarrollarlas en sus telas, ajustadas al dibujo y color.”

Habría sido interesante saber qué tipo de música era tocada en este piano. A través de sus comentarios, es posible inferir que Xul improvisaba, pero también podemos pensar que tocaba obras de algunos de sus compositores preferidos, al menos de su Tata Bach.

Con ventajas prácticas, teóricas, musicales y sinestésicas, el fundamento de sus modificaciones al teclado es más profundo de lo que se podría haber imaginado en un principio. Los teclados de colores de Xul Solar representan la concreción de sus investigaciones teóricas a la vez que la aplicación de sus principios filosóficos. ¿Hubo un motivo simbólico detrás de esta necesidad de transformar el teclado del piano? La oposición del blanco y el negro, con la subordinación de este último, y la uniformidad de las superficies son aquí abolidas. En lugar de un universo monótono y dualístico, dominado por la polaridad blanco-negro, el artista imagina un desfile de colores, donde cada tecla posee su identidad no solamente cromática sino también en la textura de la superficie y sutilmente en la talla. Simbólicamente, el artista nos presenta un universo rico, variado, sostenido por una sólida lógica interna.

BIBLIOGRAFÍA

- BENARÓS, LEÓN, “Rara originalidad. Obra inédita de Xul Solar”, en *Clarín*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1979, [s.p.].
- BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS, “Xul Solar”, *Clarín* (Buenos Aires), 30 de enero de 1969.
- BLAVATSKY, HÉLENA-PETROVNA, *Occultisme pratique. Morceaux choisis. Douze articles d’H.-P. Blavatsky*, París, Adyar, 2ª edición 1993, 265 p.
- BORGES, JORGE LUIS, “Conferencia [ofrecida en el Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, el 17 de julio de 1968]”, en *CatXul*, pp. 13-18.
- CATMNBA: *Xul Solar en el Museo de Bellas Artes*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998, 128 p.
- CATXUL: *Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 1990, 119 p.
- DE LA TORRE, DORA, “Xul Solar, el hombre increíble”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 1961, [s.p.].
- FOGLIA, CARLOS A., “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos”, en *El Hogar*, Buenos Aires, XLIX, n° 2288, 18 de septiembre de 1953, pp. 49-51
- GLUSBERG, JORGE, “Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito”, en *CatMNBA*, pp. 33-57.
- GRADOWCZYK, MARIO H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 1988.
- GRADOWCZYK, MARIO H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba Abrams, Fundación Bunge y Born, traducido al inglés por Jason Wilson, 1996, 257 p.
- LASSAIGNE, JACQUES, [“Prólogo [del catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris, octubre-noviembre de 1977]”, *CatXul*, pp. 19-24.

- OLIVERAS, Elena, "Xul Solar, la promesa del arte", *CatMNBA*, pp. 62-106.
- PELLEGRINI, Aldo, "Xul Solar", *CatXul*, pp. 25-41.
- PELLEGRINI, Aldo, "Todos los cielos de Xul Solar. Informe sobre un lingüista, astrólogo, inventor y, por sobre todo, pintor único", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 15 de junio de 1975, pp. 1-2.
- RIVERA, Jorge B., "Xul Solar o la creación cósmica", *Clarín Revista*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1976, [s.p.].
- SHEERWOOD, Gregory, Gente de mi ciudad: "Xul Solar campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la Panlingua", en *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1951, p. 14.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, París, Flammarion, 1969.
- SVANASCINI, Osvaldo, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, 48 p.
- XUL SOLAR, Alejandro, [*fragmentos de su diario y cartas*], reproducidos en *CatXul* y en Gradowczyk, 1996.
- [*Cuaderno de música*], inédito, Archivos FPK - MXS, 12 p.
- [*Lista de correspondencias*], inédita, Archivos FPK - MXS, 1 p.

* * *

* **Cintia Cristiá:** Comenzó su carrera musical como guitarrista graduándose como Profesora Nacional de Música en Rosario. Seguidamente, completó la Licenciatura y luego la Maestría en Música con la tesis "La música en la vida y obra de Xul Solar" en la Universidad de París IV – Sorbona (Francia). Desde 2000, prepara su tesis de Doctorado "Xul Solar y la música" (a presentar en 2004) en la misma institución, publicando artículos en la Argentina, Francia y Lituania. Ha ofrecido conferencias en distintas ciudades argentinas y realizado ponencias en foros europeos, incluyendo el Congreso de Estudiantes-investigadores de la *Royal Music Association* (Londres, 2001), el Seminario doctoral y post-doctoral "*Musique et Arts Plastiques*" (París-Sorbona, 1999-2003), el Congreso Anual de la RMA (Glasgow, 2002), el Seminario Latinoamericano de Música (Londres, 2003) y la Feria de Arte de Holanda (La Haya, 2003). E-mail: alcin91@yahoo.com o alcin@fibertel.com.ar

Sumario: El estudio de la música en la vida y en la obra de Xul Solar revela nuevas facetas de este singular artista argentino. Esta primera entrega explica el interés del tema, su problemática y la metodología utilizada para abordarlo. Los estudios y gustos musicales del artista, así como el teclado de colores de su invención, evidencian su interés por el campo sonoro, que encontrará representación visual en sus cuadros.

Palabras Clave

Xul Solar, música, pintura, teclados de colores, sinestesia, notación

EL ENIGMA DE JUAN DE LEDESMA: UN MÚSICO ESPAÑOL Y LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO*

EVGUENIA ROUBINA*

Los estudiosos de la musicología histórica conocen –y ansían– aquellos momentos felices cuando, en justa recompensa a las horas de tediosa pesquisa en los archivos, sobreviene el hallazgo de un documento cuyo contenido permite explicar cierto fenómeno o afianzar alguna hipótesis antes expuesta. Fortuitas, pero no por eso menos satisfactorias, vienen a ser las experiencias que se viven cuando de los legajos de un acervo documental emerge un escrito que, lejos de ofrecer respuestas, desencadena un conjunto de conjeturas cuya resolución puede cambiar el rumbo de la investigación, o bien impulsar una nueva destinada a enriquecer el cauce general. Así, el estudio de la vertiente instrumental de la cultura musical novohispana viró en dirección imprevista cuando las fuentes de la época pusieron de manifiesto la existencia de una singular relación entre la Catedral de México y Juan de Ledesma, un músico madrileño.

Gracias a estos afortunados descubrimientos ahora sabemos que, entre los asuntos a tratar en el cabildo de la Catedral Metropolitana de México, el día 19 de octubre de 1773, se encontraba uno que se describe en el acta correspondiente de la siguiente manera:

... se recibio y leio otra carta de D.n Juan de Ledesma, Musico de la Capilla R.l de S. M.,¹ en que dedica tres Misas: de la composicion del M.ro Corcelli que lo es de dicha Capilla, dos: y otra de Yta, que lo es de la Encarnacion de Madrid: dice, que contiene la modulacion con lo solemne, y lo eclesiástico con la brevedad; y que este V.e Cab.o se digne admitir este obsequio, aunque tan corto.²

* Esta investigación obtuvo una mención en el Premio Gourmet Musical, con un jurado tripartito internacional (Peter Manuel, Leonardo Waissman y Victoria Eli Rodríguez) y su publicación en esta revista se anunció en la Revista N° 17, A modo de Epílogo, p. 135.

¹ No se refiere a otra de las cartas enviadas por el mismo remitente, sino a la que fue atendida por este Cabildo inmediatamente antes de la citada.

² Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de México, AC 52, f. 83v, 19 de octubre de 1773.

El escrito y el regalo que venía adjunto causaron la sorpresa de los señores capitulares, y no precisamente por ser el Cabildo destinatario de tan halagüena dedicatória, sino por coincidir éstos en que el remitente era “*un Sujeto no conocido, ni tenerse presente algun particular motivo para este obsequio*”.³

El haber mencionado la ausencia de causa alguna que pudiera haber llevado a Ledesma a mostrar su deferencia al Cabildo de la Catedral de México no fue, por supuesto, una circunstancia casual, ya que toda ofrenda que enriqueciera el acervo musical de la Catedral Metropolitana, independientemente de que se tratara de una obra cuyo copiado hubiera sido costeadado por el donante, o bien de una composición realizada por éste, se entendía como una expresión de gratitud por los beneficios concedidos con antelación a esta muestra, o quizá tenía justificación en el aliciente de conseguir en el futuro alguna suerte de favores de parte del venerable Cabildo.

En estos rubros se inscribía, por ejemplo, la generosidad demostrada por fray Martín Cruzelaegui, músico español arraigado en la capital de la Nueva España, quien dedicó al Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana dos “libros de Coro de Canto llano” y una misa de su “insigne composicion”;⁴ o el similar gesto de don José Manuel Delgado, integrante de la Capilla de la Catedral,⁵ quien “deseando contribuir [...] al maior lustre, y esplendor de las funciones principales, q.e se celebran en esta S.ta Yg.a”, puso en manos del Cabildo “algunas piezas y entre ellas una Missa p.a el dia de S.r S.n Pedro”⁶ en señal de su “gratitud, y reconocim.to a los benef.s” con los que lo habían distinguido las autoridades catedralicias.⁷

El privilegio con que se vio favorecido José Manuel Delgado se hace patente en una carta enviada al Cabildo por su colega y eterno rival, otro violinista novohispano de méritos altamente reconocidos, José Manuel Aldana, quien escribió en ella que Delgado vino al coro cuando éste ya había pasado ahí cerca de veinte años, asignándosele el puesto del segundo violín, al que Aldana pretendía por el derecho de la antigüedad que siempre se había observado en la Capilla.⁸ En cuanto a las consideraciones que el monje músico español había tenido con el Cabildo Metropolitana, éstas muy pronto se vieron recompensadas. Si no con una remuneración monetaria, lo cual probablemente era lo que menos pretendía el fray Cruzelaegui, sí en la forma de la especial estima que empezaron a tener las autoridades catedralicias a la opinión de

³ *Ibidem*.

⁴ La obra mencionada fue la “Misa de canto de organo” que se estrenó “en la solemnidad de la Assumpción de la Ss.ma Virgen” en 1773 (véase AHCMM, AC 52, f. 89v, 19 de noviembre de 1773). Pensamos que ahora le corresponde la clasificación E 13.20 C2 Leg. Dd20 AM 1280.

⁵ AHCMM, AC 54, f. 239r y v, 4 de julio de 1780.

⁶ Actualmente esta obra no se encuentra en el archivo musical de la Catedral Metropolitana.

⁷ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 3, s.f., s.a.

⁸ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 3, s.f., [ca. 1798].

este “gran organista [...] también organero”⁹ en cuestiones de afinación y construcción de órganos de la Catedral Metropolitana, así como en las decisiones relacionadas con la contratación de los organistas.¹⁰

Por la impresión que causó la lectura de la carta de Juan de Ledesma en los señores capitulares se colige que no había existido relación previa de ninguna clase entre el músico y la Catedral Metropolitana de México, razón por la cual de la inesperada cortesía mostrada por el compositor madrileño a este santo recinto no debe inferirse otra finalidad que no sea la de darse a conocer y, acaso, hacerse de algún mérito ante las autoridades eclesiásticas de México. Pero ¿en aras de qué?

Gracias a la información que proporciona sobre Juan de Ledesma su biógrafo Lothar Siemens Hernández, sabemos que este músico ampliamente dotado, no obstante ser reconocido como violinista, violista y compositor,¹¹ en la época en que pretendió establecer contacto con las autoridades catedralicias de la metrópolis del virreinato sufría penurias económicas a causa de la “congelación” —durante más de veinte años— del sueldo que percibía como primera viola de la Real Capilla y, quizá en grado mayor, por deudas contraídas a causa de sus fallidos intentos por mejorar su situación al incursionar en el difícil ámbito de los negocios.¹²

No parece carecer de razón el supuesto de que en circunstancias determinadas por graves problemas económicos, aunadas al descontento por la situación laboral, Juan de Ledesma no dejara de aspirar a un mejor empleo para sus talentos y, aunque Siemens Hernández asegura que el músico, pese a tener “la posibilidad de prosperar económicamente en la orquesta real pasándose a la cuerda de los violinistas”, prefirió sin embargo mantenerse hasta el final de sus días como “primer viola de la Real Capilla de S. M.”¹³, información reciente encontrada en el Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de México ofrece fundamentos para creer que Ledesma no desdeñaba la posibilidad de dar un giro decisivo a su destino abandonando la primera capilla musical del mundo hispano por la de mayor prestigio en la Nueva España.¹⁴

⁹ AHCM, AC 52, f. 159r, 13 de mayo de 1774.

¹⁰ AHCM, AC 52, ff. 156v, 160v-161r, 201v-203v, 13 y 20 de mayo y 16 de agosto de 1774.

¹¹ Lothar Siemens Hernández, “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol. XI-1988, no. 3, Madrid, 1989, pp. 702-713.

¹² Véanse Juan de Ledesma, *Cinco sonatas para violín y bajo solo*, Introducción y transcripción de L. Siemens Hernández. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 5; L. Siemens Hernández, “Juan de Ledesma,” en Emilio Cásares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999, p. 838.

¹³ Véase J. de Ledesma, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ No podemos pronunciarnos sobre la posibilidad de que Ledesma, con el envío de sendas ofrendas musicales, intentaba congraciarse con algún cabildo catedralicio en otras capitales de Iberoamérica. Sin embargo, durante el estudio de los documentos de los archivos

La idea de que al dirigirse al Cabildo de la Catedral de México Juan de Ledesma perseguía el acomodo entre sus ministros probablemente podría parecer cuestionable o, en todo caso, circunscribirse a la esfera de la especulación, si el escrito aludido y el carácter de las obras enviadas no mostraban claros indicios de que la decisión de sondear el terreno laboral en la Metrópoli virreinal no fue tomada por el músico hispano de manera azarosa, sino con base en un perfecto conocimiento del *statu quo* y de los problemas que enfrentaba en esta época la Capilla de Música Metropolitana.

Como se lee en los documentos del Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de México, en el tiempo en que Juan de Ledesma concentraba su mirada y sus esperanzas en la capital novohispana, el conjunto musical catedralicio, además del maestro de Capilla, dos organistas y “varios músicos de voces [...] para el canto llano, y el de órgano”, contaba con intérpretes de “instrumentos de cuerdas, y boca” que fueron representados por los siguientes nombres y especialidades:¹⁵

D.n Gabriel de Cordova [violín], d.n Pedro Navarro [violín], d.n Ygnacio Pedroza [trompa, clarín, oboe, violín y bajoncillo], d. Manuel Andreu [flauta y oboe], d. Jph. Reinoso [trompa], d.n Jph. Fernandez [segundo contrabajo], Dn. Ygnacio Ortega [trompa], d. Mariano Vargas [trompa], d. Mariano Massias [bajón y violín], d. Ygnacio Paz [violín], d. Mariano Rosales [oboe], y dn. Jph Maria Ximenes [violonchelo].¹⁶

Transcurridos apenas unos meses después de la elaboración de la relación citada, la planta de la Capilla sufrió modificaciones al añadirse algunos nombres. El primero de éstos fue el de “D.n Nicolas Gil de la Torre”, quien, en junio de 1771, tras haberse sometido al examen correspondiente, fue calificado como “apto en los Instrumentos de Vajon, y Violin”, procediendo a admitirlo “por músico de la Capilla con el ejercicio de ambos instrumentos, y obligacion de enseñar el de el Bajon á los Niños, o Sujetos, que se le asignassen, con la renta de 300 p., y las obvenciones correspondientes”.¹⁷

Una semana después del nombramiento de Gil de la Torre, por disposición del Cabildo se le devolvió “a D.n Juan Gregorio Panseco¹⁸ [...] su antigua Plaza [del

de las catedrales de Puebla, Valladolid (Morelia), Oaxaca, Durango y Guadalajara, cuyas capillas de música en la segunda mitad del siglo XVIII se caracterizaban por la intensidad de las actividades, no se pudo hallar la existencia de algún indicio, correspondencia o dedicatoria que pudiera señalar a Juan de Ledesma como su posible correspondiente.

¹⁵ El documento citado no especifica el o los instrumentos encomendados a cada uno de los integrantes de la Capilla; éstos se señalan aquí de acuerdo con las indicaciones contenidas en diferentes fondos documentales del Archivo Histórico de la Catedral, especialmente en las actas de Cabildo y Libros de Clavería.

¹⁶ AHCMM, AC 51, f. 36v, 26 de marzo de 1771.

¹⁷ AHCMM, AC 51, ff. 61v-62r, 7 de junio de 1771.

¹⁸ J. G. Panseco, “natural de Milán [...], sobresaliente en los instrumentos de violín, violón y flauta travesera” (véase Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México:

primer violín] en el mismo modo que la tenía, encargándosele de nuevo a Ximenez, para que lo perfeccione en el Violoncelo”,¹⁹ de manera que, si bien no tan numeroso como la Real Capilla, el conjunto instrumental de la Catedral Metropolitana parecía hallarse en una situación floreciente. Empero, su prosperidad resultaba ser tan sólo ilusoria.

Como lo pone de manifiesto el acta de Cabildo, en el mismo junio de 1771 las autoridades de la Catedral consideraban “la necesidad, que havia de proporcionar los Musicos de la Capilla, y de separar varios inutiles, que solo servian de embarazo, sobre lo que tantas veces se havia reclamado”.²⁰ Los documentos del archivo permiten entender que de tal “embarazo” para la Capilla derivaban las enfermedades de los músicos, que los hacían incurrir en el incumplimiento de sus obligaciones e, incluso, faltar al trabajo por periodos prolongados solicitando *patitur* o licencia con goce de sueldo. En un estado menos satisfactorio se encontraba precisamente la sección de cuerdas, la cual contaba con varios integrantes que ya habían alcanzado una edad avanzada, y otros más cuyos padecimientos limitaban sus aptitudes profesionales. Por ejemplo, Ignacio Pedroza, “Biolin de la Capilla”, a quien se le admitió “en el salario” el 24 de abril de 1736,²¹ a sus casi setenta años sufría de la “prolixa enfermedad de efusion de sangre” que, como señalaba el propio músico, lo tenía “en una decadencia, e imposibilidad de fuerzas”²² y lo “pusso a los umbrales de la muerte”, dando paso a su jubilación en el año de 1775.²³

Atlante, 1947, t. I, p. 632), residente de la Nueva España desde 1742, fue contratado en la península con destino al Coliseo de México para después ocupar el puesto del primer violín en la Capilla Metropolitana. Desde 1768 fue perseguido por las autoridades novohispanas por los escándalos provocados por su esposa, doña Josefa Ordóñez Tello, “cómica” del Coliseo conocida como “La Gachupina”, que colmaron la paciencia de los obispos de México y de Puebla y del propio virrey (véase AGN, Correspondencia de Virreyes, vol. 15, ff. 213r y v, 31 de marzo de 1770), por lo que Panseco “se vido [*sic*] en la presision de salir de esta Ciudad [de México], para la de Puebla”. Mas tarde, para el violinista fue también “presiso salir oculo dela dicha Ciudad dela Puebla, y padecer de inmensos trabajos”, entiéndose, ser escoltado por “un sargento y cuatro soldados” a Veracruz (véase AGN, Correspondencia de diversas autoridades, vol. 16, exp. 4, ff. 11-13, 16 enero de 1771), donde permaneció hasta 1771 cuando “se compusieron sus cosas, en Virtud de orden del Supremo consejo delas Indias” (véase AHCMM, AC 52, ff. 115v-116r, 1 de febrero de 1774). En el escrito con el que Panseco solicitó su restitución en la plaza del primer violín, el verdadero motivo de su ausencia no fue mencionado, señalándose como tal “el destino de proceder a su curacion” (véase AHCMM, AC 51, f. 64v, 14 de junio de 1771).

¹⁹ AHCMM, AC 51, f. 64v, 14 de junio de 1771.

²⁰ AHCMM, AC 51, f. 66r, 21 de junio de 1771.

²¹ AHCMM, AC 33, f. 174v, 24 de abril de 1736.

²² AHCMM, AC 53, f. 16r, 4 de abril de 1775.

²³ AHCMM, AC 53, f. 51v, 11 de julio de 1775.

De la certificación médica expedida en julio de 1774 sabemos que el bajonero y violinista Masías por “mas de Diez años” ha padecido un “peligroso accidente de la Orina”,²⁴ además de presentar “una destilacion o Catarro a los Pulmones Con Grauisimos Dolores”,²⁵ ambas enfermedades que lo hicieron desistir de participación en las “prosesiones a la Calle”²⁶ y solicitar el patitur cada vez que sus padecimientos se agravaban.

Juan Gregorio Panseco, al poco tiempo después de su reintegración al servicio de la Catedral, mostró no haber recobrado del todo su salud y fue obligado a solicitar un patitur abierto por estar “amenazado de la terrible enfermedad de Ynsulto”, la cual “varias veces le ha acometido, privandole de sentidos en la calle, y en la Yglesia”.²⁷

Uno de los violinistas más jóvenes de la Capilla, Nicolás Gil de la Torre, expresaba padecer “Arthritis, o Gota”.²⁸ “Continuamente enfermo” se encontraba Navarro²⁹ y también Gabriel de Córdoba,³⁰ uno de los músicos más apreciados por los señores capitulares,³¹ solía abandonar el atril, ausentándose hasta por varios meses

²⁴ AHCMM, AC 52, f. 185v, 19 de julio de 1774.

²⁵ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s.f., 16 de junio de 1767.

²⁶ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s.f., 1766.

²⁷ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 3, s.f., s. a.

²⁸ AHCMM, AC 53, f. 126r, 1 de febrero de 1776.

²⁹ AHCMM, AC 53, f. 78r, 11 de septiembre de 1775.

³⁰ Gabriel de Córdoba entró a la Catedral como pupilo del Colegio de los Infantes, donde su preparación en el violín fue encomendada a los cuidados de Juan Rodríguez, violinista de la Capilla desde el año de 1741 (véase AC 42, f. 231v, 12 de enero de 1756). Siendo admitido en la Capilla, Córdoba ascendió rápidamente el escalafón, ocupando la silla del primer violín durante el periodo de ausencia involuntaria de Juan Gregorio Panseco (véase AHCMM, AC 50, f. 147r, 22 de enero de 1770). No obstante que los documentos del Archivo de la Catedral Metropolitana no hacen mención del don de compositor que, además de “la grande aptitud en su instrumento” (véase *Ibid.*) distinguía a Córdoba, hay razones para pensar que él es el autor de *Versos Para Visp.s.*; y *Tercia De Octavinos Violines, Trompas, y Bajo* (obra que se encontraba dispersa en el Archivo musical de la catedral de Durango y, debido a esto, anteriormente no fue mencionada en ninguna fuente), y que es el mismo “Graviel de Córdoba” a quien F. Antúñez se refiere como “autor de una salve” (véase Francisco Antúñez, *La capilla de musica de la Catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, Aguascalientes: Impreso por el autor, 1970, p. 39).

³¹ El expediente laboral de Córdoba expone un caso único en el manejo de los recursos de la Fábrica Espiritual, cuando la decisión sobre el aumento de la remuneración salarial de un ministro de la Catedral Metropolitana fue tomada sin que éste lo hubiera solicitado. Al ocuparse el Cabildo de las peticiones de aumento de la renta enviadas por “Dn. Jph. Fernández de Sta Cruz, Musico de contrabajo [...] de Dn. Pedro Jph Jerusalem, Musico de Violonzelo”, surgió la pregunta de que si había presentado su solicitud también “el Musico de Violin Dn. Gabriel de Cordova”. Al ser negativa la respuesta, se expresaron los señores capitulares sobre “la notoria suficiencia en su instrumento”, “la puntualidad” y “buen porte de su conducta” invariablemente demostrados por Córdoba, por lo que la resolución tomada sobre el asunto consideró los siguientes incrementos: “a F.dez de S.ta Cruz 50 pesos, a Jerusalem 100 pesos y a citado Cordova [...] 200 p al año” (vease AHCMM, AC 50, f. 147r, 22 de enero de 1770).

para curar su “brazo izquierdo de un affecto convulsivo, o reugma [...], a fin de cobrar el libre movimiento”.³²

Si la intención de Juan de Ledesma era la de integrarse a la Capilla Metropolitana en calidad de músico de violín y viola, ante la expresa “excazes [*sic*] del Violin, y mas bueno”³³ que se tenía en la Capilla, una oferta de servicios proveniente de un violinista y violista respaldado por la experiencia de trabajo en la corte real difícilmente podría desaprovecharse por las autoridades musicales y eclesiásticas de la Catedral. ¿Ledesma estaba consciente de ello? Tenemos razones para pensar que sí.

A finales de julio de 1772, exactamente medio año antes de la recepción de la carta de Juan de Ledesma, el Cabildo de la Catedral Metropolitana de México concedió a Juan Fernández de Utrera y García, uno de los integrantes de la Capilla de origen español, una licencia con goce de sueldo por dos años,³⁴ tiempo que se consideró necesario para la recuperación de la salud en su tierra natal.³⁵

No disponemos de información sobre el paradero de Fernández de Utrera durante el tiempo que permaneció en España, por lo que resultaría demasiado aventurada la afirmación de que pudo haber existido alguna forma de contacto directo entre éste y uno de los músicos de la Real Capilla. Sin embargo, Juan de Ledesma deja ver en su escrito que estaba al tanto de las carencias que la Catedral Metropolitana experimentaba en esa época, especialmente la de la buena música, cuya exigüidad pretendía remediarse con su adquisición en España³⁶ y –¡más que esto!– que estaba advertido, incluso, del criterio principal que se consideraba para la integración de cierta obra en el repertorio de la Capilla, que era la “brevedad” requerida a grado tal que aquellas partituras que no fueran lo suficientemente escuetas compartían el destino de aquellas otras que se desechaban “por inserbibles, [...] por muy antiguos [...] por Trucos”.³⁷

Las exigencias estéticas a las que debían ceñirse las partituras interpretadas en la Catedral en los años setenta del siglo XVIII se hacen patentes en una resolución del Cabildo, que dispone seleccionar la música que se encuentra en el archivo a fin de “*separar, la que por su antigüedad, o poco arte, o tambien por demasiada larga, no podra ya acomodarse en estos tiempos, en que abunden composiciones modernas de gusto delicado, brebes, y proporcionadas a la solemnidad de las funciones*”.³⁸

³² AHCMM, AC 52, f. 16r, 29 de enero de 1773.

³³ AHCMM, AC 53, f. 78v, 11 de septiembre de 1775.

³⁴ AHCMM, AC 51, f. 233r, 24 de julio de 1772.

³⁵ No fue la única ocasión en que músicos españoles de la Catedral atravesaron los mares con la esperanza de que “los aires patrios” pudieran servir de alivio a sus dolencias (véase AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 3, s.f., s. a.).

³⁶ Al otorgarle la licencia a Fernández de Utrera se discutió en el Cabildo la posibilidad de encargarle “alguna porcion de Musica, de que estaba falta la Yglesia, despues de la muerte del Insigne M.ro de Capilla Jerusalem” (véase AHCMM, AC 51, f. 233r, 24 de julio de 1772).

³⁷ Véase “Plan de Musica de varios Autores, perteneciente a esta S.ta Iglesia Metropolitana de Mexico...”, E 14.24 C2 Leg. Inventarios AM 1544, f. 134r, 1793.

³⁸ AHCMM, AC 52, ff. 111r y v, 22 de enero de 1774.

En el año 1770 Matheo Tollis della Rocca,³⁹ en aquel entonces segundo Maestro de Capilla y organista, presentó al Cabildo un informe sobre el carácter de las tareas en que se ocupó durante el tiempo que prestó sus servicios a la Catedral, destacando entre ellas el trabajo que había estado realizando en su casa consistente en “acortar, y ajustar unas Visperas y Misa para el día de S.r S.n Pedro”.⁴⁰ Otro elocuente testimonio de que al segundo maestro de Capilla se le encomendó la tarea de abreviar la extensión de las partituras destinadas al servicio lo ofrece el “Plan de la Musica que ha compuesto el Maestro Don Mattheo de la Roca, desde el año de 1757 la que ha acomodado, y acortado según se le ha mandado”.⁴¹

La misma exigencia de brevedad se encontraba implícita en el dictamen emitido en 1772 sobre el acervo musical perteneciente al recién fallecido Dn. Domingo Dutra y Andrade,⁴² colección que, con la finalidad de su posible adquisición para la Catedral, fue evaluada por dos integrantes de la Capilla –Gabriel de Aguilar y Joseph Fernández–, quienes, al expresar su sentir sobre la “utilidad” de algunas de las obras para la Iglesia, hicieron énfasis en que “Dos misas sin Credo, una de Terradellas, y la otra de Brunet [...] aunque algo largas, pueden servir para un día de Primera Classe”.⁴³

La descripción que ofrece Juan de Ledesma de las misas remitidas al Cabildo, aseverando que éstas combinan “lo eclesiastico con la brevedad”, hace pensar que las obras de Corselli⁴⁴ y de Hita fueron escogidas no sin haber advertido antes los gustos

³⁹ No obstante que algunas fuentes ofrecen la versión castellanizada de la escritura del nombre de este músico, refiriéndose a él como “Mateo de la Roca” (véase Moreno, Antonio M., *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 62) o “Matheo Tollis de la Roca” (véase Alfred E. Lemmon, “Cathedral Music in Spain America”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 246), optamos por transcribirlo de la manera sugerida por los documentos del archivo de la Catedral Metropolitana, algunos de puño y letra del mismo músico quien invariablemente los firma como “della Rocca” o “de la Rocca” (véanse, por ejemplo, Correspondencia, caja 2, s.f., 1759 y caja 24, exp. 2, s.f., 1764).

⁴⁰ AHCMM, AC 50, f. 208r, 5 de julio de 1770.

⁴¹ Algunas de las composiciones enumeradas en ese documento aún preservan los cortes y las tachaduras que eventualmente comprenden las páginas enteras y llevan en sus portadas la aclaración de que estas obras concebidas entre 1755 y 1758 fueron “acortadas, y acomodadas conforme se hallava la Capilla” en los años 1770 a 1774 (véanse AHCMM, E14.24 C2, Leg. Inventarios, AM 1593, f.3, E 6.9 C1 Leg. Cb22 AM 0391, 0392 y 0393, E 6.11 C1 Leg. Cb24 AM 0408, E 6.29 C1 Leg. Db4 AM 0454 y E 13.20 C2 Leg. Dd20 AM 1279).

⁴² Domingo Dutra y Andrade, músico de origen portugués, fue sochantre de la Catedral y maestro de capilla *ad interim* hasta mayo de 1749, cuando fue reemplazado en este puesto por Ignacio Jerusalem (véase AHCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 9, sin folio, ca. 26 de abril y 8 de mayo de 1749).

⁴³ AHCMM, AC 51, f. 276r, 7 de diciembre de 1772.

⁴⁴ De las posibles formas de transcribir el nombre del compositor Francisco (Francesco) Courcelle (Corselli) (véanse, por ejemplo, Álvarez Martínez, Ma. Salud, “Courcelle [Corselli],

de las autoridades catedralicias de México, y quizá no sin el consejo oportuno de Fernández de Utrera.

Volviendo al objetivo que pudo buscar el músico español al tratar de complacer a las autoridades de la Catedral Metropolitana, si tan sólo se tratara de ofrecer sus servicios profesionales, ¿por qué, en vez de hacerlo explícitamente, escogería Ledesma un camino tan largo y sinuoso?

No podemos encontrar otra explicación más que suponer que, a diferencia de los doctos investigadores del siglo XX, quienes pretendían ver en el virreinato un refugio cómodo para toda la mediocridad artística del Viejo Mundo,⁴⁵ un músico europeo contemporáneo de Juan de Ledesma tenía muy presente que, al solicitar el empleo en una capilla novohispana de tradiciones y prestigio reconocidos, invariablemente habría que demostrar su idoneidad en el oficio que aspiraba a desempeñar, siendo sometido a un examen riguroso, cuyo resultado no necesariamente debió hacer efectiva la admisión del pretendiente.

De esta suerte, al lado de los nombres de “D.n Manuel Sales, Primer Vajon y trompa, del Regimiento, de Granada”, quien al ser examinado fue hallado con “una especial habilidad, Estilo, y destreza [...] en los instrumentos de Clarin, Oboe, Trompa y Vajon”⁴⁶ y de Antonio Solo de Saldívar, “Natural de Osma en Castilla”,⁴⁷ quien demostró estar “instruido en la musica con perfeccion” y “mas que medianamente enterado [...] en los instrumentos de violin, violon, viola, obue, trompa y vajon, o fagot, y capaz de suplir qualquiera falta en dichos instrumentos sin la menor nota”,⁴⁸

Francisco”, en Cásares Rodicio, E., *op. cit.*, vol. 4, pp. 152-155, Livermore, Ann, *Historia de la música española*, Barcelona: Barral Editores, 1974, pp. 188-189, Moreno, A. M., *op. cit.*, pp. 47-50, Subirá, José, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Monografías IV, Madrid: Instituto Español de Musicología, 1950, pp. 24-30, Subirá, J., *Historia de la música teatral en España*, Colección Labor, Sección V, Música N.º. 429, Barcelona: Editorial Labor, 1945, p. 114, Torrente, Álvaro, “Italianate Sections in the Villancicos of Royal Chapel, 1700-40” en Boyd, M. y Carreras J. J., *op. cit.*, pp. 77-78) decidimos aquí por la que coincide con la señalada por Juan de Ledesma y los documentos de la Catedral Metropolitana de México.

⁴⁵ Otto Mayer-Serra, al referirse a los integrantes de la Capilla de la Catedral Metropolitana, opina que “venidos de Europa muchos de aquellos músicos, es obvio que no se habrán decidido a la emigración precisamente los mejores elementos, que en aquel momento de auge del movimiento sinfónico europeo podían obtener magníficas colocaciones” (véase O. Mayer-Serra, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941, p. 27). A este autor le secunda Jesús Romero, quien asegura que “ninguno de los europeos contratados para venir a trabajar a Nueva España fueron notabilidades en su arte” (véase J. G. Romero, *Durango en la evolución musical de México*, México: [s. e.], 1949, p. 7).

⁴⁶ AHCMM, AC 52, ff. 123v y 127r, 11 y 22 de febrero de 1774.

⁴⁷ AHCMM, AC 54, f. 255r, 24 de noviembre de 1780.

⁴⁸ AHCMM, AC 54, f. 256r, 28 de noviembre de 1780.

ambos aspirantes que merecieron la distinción de sumarse a los ministros de la Santa Iglesia Catedral, se halla un grupo, mucho más representativo en su número, de aquellos que no pudieron acceder a este privilegio y obtuvieron en respuesta a sus peticiones un tajante e irrevocable “no ha lugar”.

Entre estos poco afortunados se puede señalar a “Benito Martino natural de Roma”, quien en su escrito manifestó tener “la inteligencia [...] en la Musica, y en los instrumentos de Biolon Biolin Biola”, mas sin demostrar con ellos la “suficiencia” que habría podido satisfacer al Maestro de Capilla, quien le aplicó el examen;⁴⁹ a “D. Pedro Molina y Aguilar natural de los Reinos de Castilla y Musico de La Yg.a de Vayadolid”, cuya “demonstracion” no fue digna de la plaza pretendida;⁵⁰ o a “Dn. Fran.co Martinez”, quien, no obstante haber sido el organista “en la Capilla de el Espiritu S.to de Madrid”, no fue hallado “suficiente para desempeñar este Exercicio, pues” –como se expresó uno de sus examinadores, Matheo Tollis della Rocca–, “aunque toca, y acompaña en el Clave, se conose ha tenido un Estudio muy lijero, y solo para un mediano conocimiento, y Manejo en dicho Instrumento.”⁵¹

Diversos documentos del archivo de la Catedral Metropolitana permiten conocer el carácter del procedimiento entendido como “examen”, en el que el solicitante de una plaza en la Capilla debía mostrar sus habilidades. En los documentos relacionados con la colocación en la Catedral de “D. Josef Agapito Portillo”, el cual en su petición de la plaza de músico señaló

que, sabe tocar los instrumentos que llaman Vajon, el violoncelo, y el Contrabajo, y deseando serbir a esta Santa Iglesia, pide ser admitido en el choro de ella previo el examen que esta prompto a hacer en dichos instrumentos, y en el de la Viola que tambien tocara siempre que el Maestro de Capilla se lo ordenase,⁵²

se hace saber que en la audición presentada por este candidato asistió una comisión integrada por el Sr. Chantre y los maestros: “D. Matheo de la Roca [Maestro de Capilla], D. Manuel de Andreu [oboe], B. D. Martin Vasquez [Sochantre], D. Juan Panseco [primer violín], D. Pedro Navarro [violín], D. Josef [Fernández] de S.ta Cruz [contrabajo] y D. Juan Ant.o Arguello [organista]”, examinadores todos unánimes al decidir e informar al Cabildo que el candidato

esta apto en los quatro instrumentos: que en el vajon saca mui buena voz, que lo que le falta en el es el exercicio, por que los Libretes. en que se examino no los hai en la Calle, pero que con la practica sera excelente vajonero, y lo mesmo en el Contrabajo [...] y que Panseco expresso que el examen que se le havia hecho especialmente en el Vajon fue

⁴⁹ AHCMM, AC 29, ff. 436v y 451v, 11 de febrero y 4 de marzo de 1721.

⁵⁰ AHCMM, AC 33, f. 133v, 11 de noviembre de 1735.

⁵¹ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, ca. 1 de diciembre de 1764.

⁵² AHCMM, AC 53, ff. 120r y v, 26 de enero de 1776.

durissimo como no se ha hecho con otro. Que [...] no ha hallado cosa en su contra [...]. Que se admita al dicho D. Josef Agapito del Portillo por musico de la Capilla con la obligacion de los cuatro instrumentos que ofrecio.⁵³

Aún más complejas eran las pruebas y más estrictos se mostraban los examinadores cuando el puesto solicitado se encontraba en el grupo de los violines primeros, entre los cuales, según Antonio Juanas, músico español que desempeñó el magisterio de la Capilla Metropolitana desde el 1 de junio de 1791,⁵⁴ no debían admitirse sino los “Musicos diestros, y peritos ejecutores”.⁵⁵

Cuando en 1795 hubo dos plazas vacantes para violines primeros, en respuesta a los edictos convocatorios se presentaron diez opositores, a los cuales, según el testimonio de José Manuel Delgado, violín principal y uno de los integrantes del jurado, hicieron “tocar una pieza que cada uno trajo para su lucimiento”, además “una sonata a solo de Boquerini, para derrepente: Y un trio, el primer violin para lo mismo” proporcionados por el Maestro de Capilla.⁵⁶

De la seriedad con que se aplicaba el examen permite juzgar el escrito de Antonio Juanas, en donde detalla los méritos y las deficiencias de los pretendientes, haciendo notar lo siguiente:

D.n Gabriel Martinez, y Dn. Jose Antonio de los Rios son los dos mas regulares, que se han presentado. el primero, toca con mas modo, mas asiento, finura, y claridad: pero devo advertir (como falta que es substancial) es corto de vista, aunq.e tambien es cierto, que con ella, sirve su plaza en el R.l Coliseo, el segundo, executa con alguna rispided [*sic*], pero se deja oir mas. D.n Nicolas Mora, y Dn. Man.l Venegas, no exceden los limites de medianos executores. aquel, es de poco tono. el de este sepercive algo mas, pero bastante desafinado, y á ambos ados los deseara mas agides.

D.n Jose Arroel, executa con mucha dureza, y rispided notable. Se deja oir si; pero con poca o ninguna complacencia de el oydo.

Dn. Fran.co Xavier Ramirez, D.n Jose Venegas y D.n Geronimo Torres Cano, pueden en lo sucesivo ser buenos profesores, si con aplicación y buenos Maestros, siguen estudiando.

D.n Anastasio Aguinaga, si lo que toco, lo huviera arreglado a mejor medida, mas socio, limpieza, afinacion, y claridad, no ay duda mereceria lugar mas abentajado idistinguido: pero en el interin esto no se verifica, acompañe a los tres que le preceden.⁵⁷

⁵³ AHCMM, AC 53, f. 126r, 1 de febrero de 1776.

⁵⁴ AHCMM, Ministros, Libro 5, f. 113r.

⁵⁵ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, s.f., 16 de agosto de 1795.

⁵⁶ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, s.f., 16 de abril de 1795.

⁵⁷ AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, s.f., 16 de abril de 1795.

Es de creerse que, de haber ofrecido sus servicios a la Catedral de México, Juan de Ledesma solventaría por anticipado y con largueza la preocupación de Antonio Juanas, quien puso especial empeño en que las plazas de la Capilla “recayesen en sujetos mas abentajados, y venemeritos”,⁵⁸ ya que, como intérprete experimentado, él contaba con todos los elementos para superar con creces cualquier prueba de su destreza al violín y la viola y, siendo compositor, no se preocuparía por tener que demostrar también su “inteligencia en la música”. Pero si existía algo que debió inquietar al músico madrileño, seguramente tendría que ver con el sueldo del instrumentista de la Capilla Metropolitana, el cual en aquel tiempo no rebasaba la cantidad “de 300 p.s y obenciones correspondientes”,⁵⁹ por lo que, como puede entenderse, la situación económica de Juan de Ledesma –quien en la Real Capilla percibía 7.500 reales anuales– no se beneficiaría con un cambio semejante.⁶⁰

Otra cosa sería si al querer agradar a los señores capitulares de la Catedral de México, Juan de Ledesma acariciara también la esperanza de venir a la Nueva España habiéndose protegido por un convenio laboral celebrado en Madrid. Como consta en los libros de la Clavería de la Catedral Metropolitana, el sueldo promedio estipulado en los contratos realizados con la mediación del apoderado del Cabildo en la corte, por lo general representaba el doble o más de la renta establecida para el resto de los integrantes de la Capilla en la misma época.⁶¹

De manera aún más obvia expresan las ventajas de la contratación previa los gastos que se comprometía a cubrir el Cabildo de la Catedral Metropolitana, los cuales, aparte de la transportación del contratado y su familia “de España por mar, y tierras hasta llegar a esta Ciudad de Mexico”, comprendía “ayudas de Costa p.a su Vestuario”, así como el suplemento de sueldo y “mesada” por un periodo de seis meses en el que el músico en cuestión tendría que mantenerse en España “despues de la Aprobacion en la Corte de Madrid [...] hasta su embarque”.⁶²

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ AHCMM, AC 53, f. 127r, 6 de febrero de 1776.

⁶⁰ La paridad entre las divisas peninsulares y novohispanas expone la “Memoria Individual de los Gastos Necesarios p.a conducir de España por mar, y tierras hasta llegar a esta Ciu.d de Mex.co tres Musicos. Incluso en dichos Gastos, Suplementos a Costa de sus Sueldos, y ayudas de Costa p.a su Vestuario”, documento creado en relación con los acuerdos tomados por el Cabildo el 3 de octubre de 1753, que a la letra dice: “Gasto Total 3,800 p. [...] Todos los pesos, expresados en Cada una de las partidas, se entienden en España de Valor Cada uno de Ciento veinte, y ocho quartos. Y lo mismo Valen en este Reino los que se erogasen (AHCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 1, s.f., [octubre de 1753]).

⁶¹ Manuel Pastrana y José García Pulgar, dos músicos elegidos por Antonio de Juanas y contratados en Madrid en 1791 para ocupar las plazas de tenor y tiple, percibían 1000 y 1200 pesos anuales respectivamente, en tanto que a Mariano Vivían, admitido en la “Plaza de voz” en enero de 1790, se le asignó la renta de 200 pesos al año (véase AHCMM, Ministros, Libro 5, 1790-1793, ff. 104, 116 y 119).

⁶² AHCMM, AC 42, f. 28r, 9 de octubre de 1753.

Sin embargo, fuese el informante de Ledesma Fernández de Utrera u otro de los ministros de la Catedral, necesariamente debió prevenirle que un instrumentista, en realidad, no tenía en esta época ni la más remota esperanza de lograr la contratación. En principio, porque tratándose de violinistas capaces, éstos, aunque en déficit en la Capilla catedralicia, no escaseaban en la capital novohispana,⁶³ pero sobre todo porque la Catedral Metropolitana ya había tenido experiencias desafortunadas con músicos solicitados en España, quienes, encima de ser “grauissimos”, según expresión del Cabildo, “pedían mucha consideracion”.⁶⁴

Éste fue el caso de los contratados a partir de la urgente necesidad que experimentaba la Capilla Metropolitana de las “cuerdas” de bajo y contralto,⁶⁵ José Pozielo y Francisco Selma, quienes, no obstante ser avezados en su arte,⁶⁶ no resultaron ser una buena adquisición para la Catedral por la displicencia, la arrogancia y el carácter conflictivo que mostraban, características que los hacían permanecer en tensión permanente con sus compañeros de la Capilla y con el propio Maestro de ésta.⁶⁷

Aunque casi no se dispone de información que describa el carácter y la persona de Juan de Ledesma, algunos datos de su biografía, en particular la malhadada incursión en el mundo de los negocios en su madurez,⁶⁸ permiten entrever en él un hombre dispuesto a afrontar riesgos. Aun así es difícil de creer que, a sus más de sesenta años, Ledesma estaba dispuesto –a menos, claro, que no la prosperidad, sino su vida misma tenía que ser puesta a salvo⁶⁹– a arriesgarlo todo: dejar un empleo seguro, una posi-

⁶³ Al poco tiempo después de los hechos relatados, se integraron a la Capilla José Manuel Aldana, José Manuel Delgado y su hijo José Francisco, y, en la última década del siglo XVIII, Simón Vivían y Vicente Castro y Virgen, todos ellos violinistas que, encontrándose entre los iniciadores de la actividad concertante en México, se hicieron merecedores de los elogiosos juicios del público capitalino (véase *Diario de México* T. I, núm. 12 y 16, pp. 48 y 63, 12 y 16 de octubre de 1805; T. IV, núm. 377, 414 y 443, pp. 172, 322-333 y 439-441, 12 de octubre, 18 de noviembre y 17 de diciembre de 1806, y T. VII, núm. 758, p. 256, 27 de octubre de 1807).

⁶⁴ AHCMM, AC 52, f. 101r, 7 de enero de 1774.

⁶⁵ AHCMM, AC 42, f. 25v, 3 de octubre de 1753.

⁶⁶ Uno de los Cabildos, al considerar las medidas que podían contribuir al mejor funcionamiento de la Capilla, tomó la resolución que decía: “atendiendo ala aptitud, estilo, y nueva moda de Cantar de los dichos Musicos Poziello, y Selma, parece ala Juntta, que cada uno, escoja uno de los niños del Colegio, el que le pareciere mas a proposito, y les enseñen según sus estilos, para con esso, se vaian adiestrando a Cantar a la Moda, y con esto se vaia poniendo la Capilla con el maior lucimiento” (véase AHCMM, AC 42, f 238, 16 de enero de 1756).

⁶⁷ AHCMM, AC 42, ff. 259, 265r y 267r, 30 de marzo, 27 de abril y 4 de junio de 1756.

⁶⁸ J. de Ledesma, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁹ Es verdad que no contamos hoy con información fehaciente que permita relacionar la decisión de emigrar a la Nueva España inferida del citado escrito de Juan de Ledesma, con alguna amenaza que pusiera en peligro su vida. Pero también es cierto que las fuentes documentales, más que revelar, tienden a ocultar, a veces, los dramas de la vida que dan origen

ción estable, exponerse a los peligros del viaje⁷⁰ y lanzarse hacia lo desconocido poniendo mar de por medio entre su pasado y un futuro incierto, para que en recompensa a estos impensables sacrificios recibiera la plaza del violín o viola de la Capilla de Música de la capital novohispana, un empleo a todas vistas mal pagado que no ofrecía beneficios ni a su economía ni a su estatuto social.⁷¹

¿No sería lógico, entonces, presumir que la sinecura que anhelaba el madrileño allende el océano era una plaza que si no le daría grandes caudales, conllevaba consigo las distinciones que a los ojos de un músico resarcían cualquier heroico esfuerzo empeñado en su conquista? ¿Y acaso no prometía tales recompensas la plaza del Maestro de Capilla de la catedral principal de la Nueva España?

Después de la muerte de José Ignacio Jerusalem,⁷² Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana hasta 1769, el principal pretendiente a ocupar su puesto fue

a sus escuetas notas. Un ejemplo de ello es la historia del violonista de la Catedral, Pedro José Jerusalem, hijo y alumno de Ignacio Jerusalem y Stella. Un acta de Cabildo comunica que a principios de diciembre de 1770 él “murió [...] desgraciada y repentinamente, por haver mediado en un pleito” (véase AHCMM, AC 51, f. 17v, 21 de enero de 1771). No obstante tal aseveración, un documento que recientemente hemos descubierto en la Catedral de Guadalajara incita a sospechar que este deceso pudo no haber sido tan sólo un accidente trágico, pues demuestra que en el año de 1765 Pedro Jerusalem, por alguna razón que hoy desconocemos, estaba deseoso de integrarse a la Capilla de esa catedral, renunciando a los privilegios y a la renta mucho más considerable de los que gozaba en la Capilla Metropolitana (véase Archivo Histórico de la catedral de Guadalajara, AC 12, f. 42r, 25 de enero de 1765).

⁷⁰ La vía marítima entre los dos mundos ibéricos, aunque muy transitada en el siglo XVIII, nunca fue del todo segura, pues a las inclemencias meteorológicas debía sumarse el peligro de un encuentro indeseado con los corsarios, víctima de uno de los cuales fue Manuel Pastrana, músico español contratado en Madrid que viajó en 1791 de Cádiz a Veracruz (véase Correspondencia, caja 24, exp. 3, s.f., [1791]).

⁷¹ El rango del músico de la Capilla catedralicia, no obstante añadirsele en los papeles oficiales el indispensable “don” y la denominación de maestro que tenían, no lo colocaba lo suficientemente arriba en la jerarquía social como, por ejemplo, no poder ser arrestado por no saludar al alcalde quitándose el sombrero, como le había ocurrido a Antonio Palomino, violonchelista de la Catedral (véase AHCMM, AC 43, f. 46v, 16 de noviembre de 1756).

⁷² José Ignacio Jerusalem (1707-1769), originario de Lecce, Italia, en 1742 fue contratado en España para encabezar el grupo de instrumentistas destinados a formar la orquesta del Coliseo de México. En 1746 fue admitido en la Catedral como violonista y posteriormente concursó para la plaza del maestro de Capilla, permaneciendo en este puesto desde el año 1749 hasta su deceso. Si bien su conducta llegaba a considerarse reprobable e, incluso, amenazaba su permanencia entre los ministros de la Catedral (véase AHCMM, AC 43, ff. 37v-38r, 29 de octubre de 1756), su talento de compositor le hizo ganar el más alto aprecio de las autoridades eclesiásticas, las cuales, apoyándolo en vida, después de su muerte se ocuparon de reunir y resguardar en el archivo de la Catedral toda su obra (véanse AHCMM, AC50, ff.113r y v, 16 de diciembre de 1769 y AC51, f. 17v, 21 de enero de 1771 y f. 61v, 7 de junio de 1771).

también un italiano, Matheo Tollis della Rocca (ca. 1710–1781),⁷³ segundo Maestro de Capilla y organista de la Catedral.⁷⁴ Sin embargo, ese nombramiento, por obvio que pareciera, fue tema de “difusas discusiones” que duraron hasta mediados del año siguiente, pues “procediéndose a conferir sobre la aptitud del mencionado Roca, y proporción de sus composiciones”, coincidieron los señores capitulares que éstas “no tenían la dulzura, arte e inteligencia de Jerusalem”.⁷⁵

La solución que se pretendía dar a la ausencia de un candidato que pudiera sustituir dignamente al insigne maestro Jerusalem, fue la propuesta de invitar a ocuparse del maestrazgo de la Capilla al “M.ro Ripa que lo era de la Capilla de las Descalzas de Madrid, y a la presente de Sevilla [...] resultó notoriamente apto, y reconocido por tal en toda España [...] de quien se sabía que] insinuo estar prompto a pasar a las Indias⁷⁶”.⁷⁷

El acta de Cabildo en el que se discutió el ofrecimiento de Ripa no exterioriza los motivos por los que éste no procedió, manifestando únicamente que “después de

⁷³ La fecha del nacimiento de M. T. della Rocca se indica aquí de acuerdo con la que sugiere A. Lemmon (véase Alfred E. Lemmon, *op. cit.*, p. 246).

⁷⁴ El ejemplo de Della Rocca representa otro argumento de peso más en contra de la arraigada idea de la predilección que se tenía por los músicos extranjeros, así como de los privilegios injustificados que se les otorgaban en la Nueva España. Matheo T. della Rocca, quien tenía “por oposición el órgano de la parroquia de San Marcos de Roma durante siete años” (véase Narciso Hergueta, *Profesores músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, Madrid: m.s., 1898 *cf.* Moreno, A. M., *op. cit.*, p. 62) y posteriormente obtuvo el puesto de organista de la Real Capilla (véase A. M. Moreno, *op. cit.*, p. 62), es muy probable que no hubiese podido lograr su colocación en la Capilla de la Catedral de México de no haber respaldado su solicitud con el alto patrocinio de la doña virreina y del señor arzobispo (véase J. Estrada, *op. cit.*, pp. 140-141).

⁷⁵ AHCMM, AC 50, f. 208v, 5 de julio de 1770.

⁷⁶ En las fuentes bibliográficas que se ocupan de la persona y la obra de Antonio Ripa Blánquez (1718 o 1720-1795), quien, al parecer, a los diecisiete años ya era Maestro de Capilla en Tarazona, siguiendo a éste los nombramientos homólogos en Cuenca, en las Descalzas Reales de Madrid y en la Catedral de Sevilla, nunca se insinúa siquiera que en este último puesto que culminó su trayectoria artística, Ripa pudo hallarse en una situación de inconformidad personal, laboral, económica o de cualquier otra índole (véanse Cabañas Alamán, Fernando J, “El maestro de capilla Antonio Ripa (1721-1795): aproximación biográfica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 1, 1996, Madrid, pp. 127-140, Moreno, A. M., *op. cit.*, pp. 74-75 y Stevenson, Robert, “Ripa (y Blanque), Antonio”, en Sadie, Stanley y Tyrrell, John (eds.), *Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, p. 435) que pudiera justificar su intención de emigrar, a no ser que tal decisión debiera interpretarse en el sentido de que no sólo a alguien tan atormentado por los problemas como Ledesma, sino a un músico que gozaba de holgura y prestigio, el maestrazgo de la Capilla de la Catedral de México pudo parecer lo suficientemente atractivo como para abandonar su patria sin estar obligado a ello.

⁷⁷ AHCMM, AC 50, f. 210r, 7 de julio de 1770.

mucha agitación, y variedad sobre sus contenidos se tomaron por mayor número de votos las resoluciones de que por ahora, e interinamente se nombren al dicho Roca por M.ro de la capilla con la renta de 800 p y las obenciones de su Antecesor Jerusalem". El que esta medida sólo se adaptara como provisional se sabe de la precaución que tuvo el Cabildo de advertir que si se llegara a nombrar a otro Maestro de Capilla, a Rocca se le devolverían todos los nombramientos de los que gozaba hasta la fecha en que se le asignó este nuevo cargo.⁷⁸

Como puede verse, estas reservas resultaron ser prudentes, pues por más empeñoso que se mostraba Della Rocca en el cumplimiento de sus obligaciones, no llenaba los zapatos del difunto Jerusalem, razón por la cual en el Cabildo se prolongaban las conferencias en las que se trataba de llegar a un consenso "sobre si este componia, o no, con arte, y gusto", expresando los señores capitulares que "sus obras luego se conocian, por su aspereza, y ninguna suavidad, y que daban a entender no tener la necesaria suficiencia para componer".⁷⁹

Al comienzo de 1773, el segundo año del gobierno de Rocca, el Cabildo nuevamente puso en duda la idoneidad de éste al puesto que ocupaba, llegando a la conclusión de

...que no era para el caso, ni para gobernarla, ni llevar todas las funciones de este Ministerio, que pedia mucha instrucción, y seguridad sobre la composición; y arte para sujetar los musicos a su deber [...] cuidando assimismo de llevarlos a compas para el mas perfecto lucimiento de las funciones,

por lo que se propuso nombrar, también "por interino", durante un año a don Manuel de Andreu.⁸⁰

La situación con el maestrazgo de la Capilla era tan frágil en este periodo y tan indeciso se mostraba el Cabildo al respecto cuando en su procura de "tomar la mas prompta prouidencia de proueer dicho Magisterio" oscilaba entre la decisión de poner "para esto edictos"⁸¹ y buscar a un "Sujeto proporcionado, y que se hallasse con las debidas circunstancias" entre los músicos virreinales; solicitarlo "en el Reyno de España"⁸² o bien, invitar a ocupar la plaza disputada a un músico cuyo arte causó una buena impresión en el mismísimo señor Arzobispo.⁸³

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ AHCMM, AC 51, f. 277r, 7 de diciembre de 1772.

⁸⁰ AHCMM, AC 52, f. 3v, 9 de enero de 1773.

⁸¹ Se refiere a la práctica de anunciar una plaza de maestro de capilla vacante mediante la emisión del edicto correspondiente (véase, por ejemplo, el edicto emitido por el "Ilmo. Señor Obispo de Oaxaca y Ven. Señor Dean y Cavildo de dicha Santa Yglesia", AHCMM, AC 29, f. 245, 10 de enero de 1719).

⁸² AHCMM, AC 52, f. 101r, 7 de enero de 1774.

⁸³ El sujeto mencionado fue Cayetano de Echeverría, referido por A. Lemmon como "Echevarría" (véase Lemmon, A. E., *op. cit.*, p. 246), originario de Zaragoza y residente de la Nueva España desde el periodo posterior a septiembre de 1770, cuando se expidió la constancia

Si lo que buscaba Juan de Ledesma en la Metrópoli novohispana era la plaza del Maestro de Capilla, el momento de reclamarla era más que oportuno, y si el primer paso hacia ese objetivo que consideró hacer fue establecer contacto con las autoridades catedralicias, lo hizo atinadamente, pues a la recepción de su envío se decidió en el Cabildo “que luego que se entreguen las dichas misas las haga probar el S.or Chantre: y saliendo desde luego de buen arte y composición les tratara sobre su retribución, y muestra de gratitud a este tal Musico.”⁸⁴

¡Nunca estuvo Juan de Ledesma tan cerca de su objetivo!

Si, como seguramente lo había pretendido, el Cabildo le hubiera hecho acreedor de su gratitud –o gratificación– ¿qué le seguiría a este intercambio de consideraciones? ¿Enviaría Ledesma otro escrito poniéndose a disposición de la Catedral Metropolitana como aspirante a la plaza de Maestro de Capilla o lo haría con la mediación de Fernández de Utrera, quien pediría esta plaza en su nombre?⁸⁵

En un sinnúmero de interrogantes cuyo desenlace se difumina en la lejanía del tiempo, hay algo que se vislumbra con plena claridad, y es que cualquiera que fuera el objetivo de Juan de Ledesma –la plaza del violinista o de Maestro de Capilla– y el *modus operandi* que hubiera elegido para su logro, antes de proseguir con su diligencia, tenía que aguardar la resolución del Cabildo a su gentil y aparentemente desinteresado gesto.

de su “buena vida, [...] loables costumbres” y los cuatro años que contaba en el servicio de la “Santa Iglesia Cesaraugustana” como su maestro de capilla, encargo que, como atestiguaba “Dean, Dignidades y Canonigos Cabildo” de ese templo, “havia cumplido exactamente con su aplicación a los Musicos con notable aprovechamiento de los Infantes que estaban a su cuidado y enseñanza” (véase AHCMM, AC 54, f. 139r, 20 de abril de 1779). El historial de Echeverría, quien, aunque pretendía el nombramiento de Maestro de Capilla se conformó con la plaza de “Maestro de la Escoleta de Canto figurado de los Niños Infantes” y aceptó gustosamente la renta de 225 pesos anuales (véase AHCMM, AC 54, f. 140r, 27 de abril de 1779), se suma a los ejemplos que patentizan la selectividad y los altos criterios observados en la admisión de los pretendientes –extranjeros o no– a las vacantes en la Capilla Metropolitana, a los que aludimos en pos de la justicia de la que hasta la fecha se ha visto desprovista la cultura musical novohispana, cuyas manifestaciones y alcances, especialmente en el campo poco estudiado de la música instrumental, estamos seguros, no demeritan los calificativos más encomiosos.

⁸⁴ Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de México, AC 52, f. 83v, 19 de octubre de 1773.

⁸⁵ Como un antecedente de la colocación en una capilla de música virreinal a través de un apoderado elegido entre los integrantes del conjunto en cuestión, se puede mencionar la solicitud de la plaza de Maestro de Capilla de la catedral de Durango hecha por José Bernardo Abella Grijalba mediante un “escrito del Musico Casasola anombre del Musico Abella, solicitando por el se le concedan las Plasas de Primer violin, y de Maestro de Capilla” (véase Archivo Histórico de la catedral de Durango, AC 14, f. 230v, 4 de agosto de 1780).

La respuesta demoró más de lo esperado, ya que, al parecer, la oportunidad de evaluar las cualidades de la música enviada de España no se dio inmediatamente. Sin embargo, ya en el primer Cabildo del año 1774 el Chantre Barrientos informó que de

las tres Misas que dedico y remito a este V.e Cabildo D.n Juan de Ledesma Musico de la Real Capilla de Su Magestad [...] las dos que venian con todos sus Papeles, se ensaiaron y Cantaron en los días de Nuestra Señora de la Concepción y de Guadalupe y que la otra como vino en partitura, la estan sacando en sus Papeles para que se cante, que luego que se verifique, auisara, para que se trate sobre la gratificación de dicho Musico.⁸⁶

Si Ledesma tan sólo hubiera tenido la precaución de mandar a México las partes instrumentales de cada una de las tres misas, probablemente su destino habría dado el vuelco que él mismo procuraba darle. Pero, desafortunadamente para el músico español y, quizá, también para la Capilla Metropolitana, el tiempo que llevó hacer el trabajo de copiado de la última obra produjo algunos cambios en la Catedral, y al atrasarse su estreno se crearon condiciones desfavorables para el proyecto del madrileño.

Fernández de Utrera, la única persona que de buena fuente y en viva voz pudo transmitir al Cabildo las intenciones de Ledesma, no regresó a la Nueva España, ya que fue alcanzado por la muerte en Cádiz antes de mediados del año de 1774, cuando esta noticia se hizo saber en México.⁸⁷

Otros sucesos, no de fatales consecuencias para sus actores pero sí para los planes de Ledesma, se relacionaban con la solución que pretendían dar las autoridades catedralicias al problema repertorístico de la Capilla, ocupándose de “reconocer” y poner en función todos los “papeles de música” que podían emplearse en el servicio mas no se aprovechaban por estar desordenados, maltratados o no contar con el juego completo de las partes instrumentales o vocales.

A principios del año 1773 el Cabildo dispuso realizar

los Inbentarios de toda la Musica, y Libretes, incluso todos los borradores del difunto Jerusalem; de los que havia mandado sacar tres exemplares: uno, para que se guardasse en el Archivo de esta S.ta Ig.a, y los otros, que estuviessen en su poder, y Archivo de dicha Musica, para el fin de ir añadiendo lo mas que ocurra.⁸⁸

Ya los primeros avances de este trabajo permitieron constatar “que esta Santa Yglesia tenia muchissima Musica mui buena, y particularmente la compuesta por su Maestro Hyerusalem y que lo que necessitaua era quien la supiesse distribuir, y dirigir”.⁸⁹

⁸⁶ *Ibidem*, f. 101r, 7 de enero de 1774.

⁸⁷ AHCMM, AC 52, f. 185v, 19 de julio de 1774.

⁸⁸ AHCMM, AC 52, f. 21r, 10 de febrero de 1773.

⁸⁹ AHCMM, AC 52, f. 101r, 7 de enero de 1774.

A las obras rescatadas del desdén y desorden del archivo y “trasladadas de nuevo [...] para que estuviesen servibles, y completas”,⁹⁰ se añadió el acervo musical de Dutra y Andrade, cuya adquisición se decidió en diciembre de 1772,⁹¹ una cantidad considerable de composiciones que no fueran puestos en propiedad de la Capilla sino hasta el año de 1774, de lo que se hizo una nota en el “Testimonio de el imventario de Musica”. Casi a la cabeza del listado de las obras que, como explica el documento, “se aumentaron en este Inventario el año de 74, de orden del S.or Chantre Doctor Don Manuel Barrientos, á cuias expensas se consiguieron”,⁹² se encuentran las tres misas donadas por Juan de Ledesma y, como deja ver su descripción, las tres, incluyendo aquella que fue enviada en partitura, o a la usanza novohispana, como borrador, en el año en que se hizo la relación no tenían ningún impedimento para ser ejecutadas, pues contaban ya con el juego completo de las “voces”:

2° otra [misa] por tono de Dlasolrre tercera mayor, a quattro con Riforzo, con violines, oboes, clarines, organo y bajo, su Author Don Francisco Corzeli, tiene24p.les⁹³

3° otra á ocho, con violines, oboes, Trompas, organo, y bajo, por tono de Gsolrreut tercera mayor, su Auttur Don Antonio Rodriguez de Ita. tiene.....20 p.les⁹⁴

4°otra su Autor Don Fran.co Corzeli, a ocho voces con violines, oboes, Trompas, Clarines, organo, viola, y bajo, su tono Gsolrreut tercera mayor, con Borrador, tiene.....20 p.les.⁹⁵

Es preciso hacer notar que el estado actual de las partes vocales e instrumentales de las tres obras mencionadas presenta un ligero deterioro por el uso. Esto, así como la presencia en el juego de la *Missa a 4°* de dos copias de la parte de timbales hechas, como se indica, “para la *Missa* del Mro. Corseli”, probablemente con la intención de

⁹⁰ AHCMM, AC 53, f. 1r, 2 de marzo de 1775.

⁹¹ AHCMM, AC 51, ff. 276r-277r, 7 de diciembre de 1772.

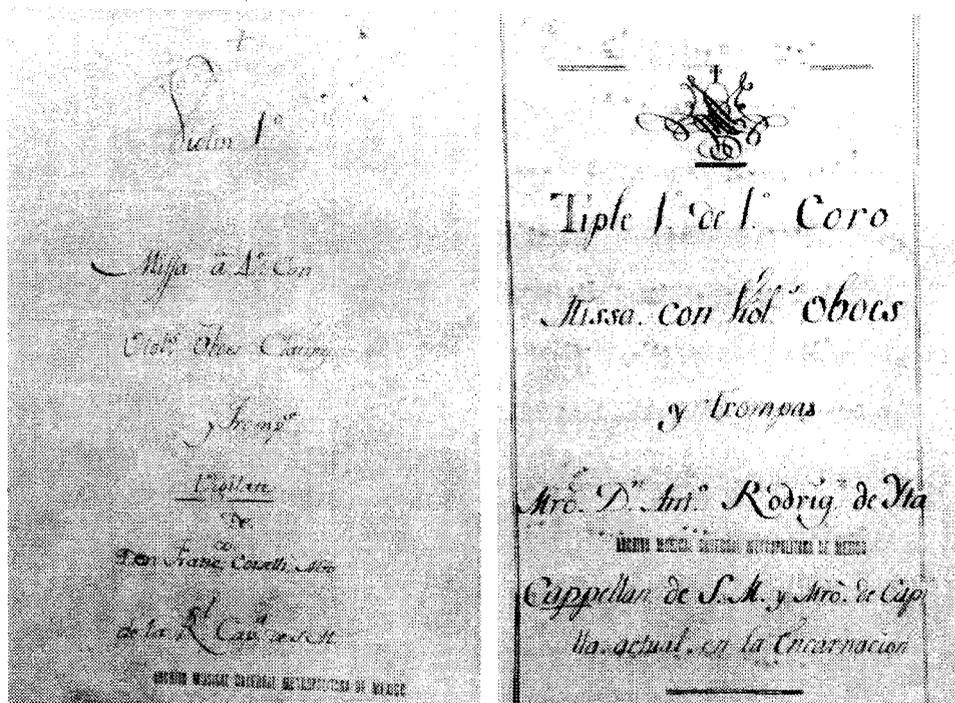
⁹² AHCMM, E 14.24 C2 Leg Inventarios AM 1593, s.f., [1774].

⁹³ La parte de la “Trompa Segunda” de esta misa lleva en su portada la indicación que dice: “Mro. Corselli. 1756”, lo cual, pensamos, debe referirse al año de la composición de la obra, o bien de la elaboración del manuscrito que sirvió de fuente para las copias realizadas en España a petición de Ledesma. La misa actualmente se preserva en el archivo bajo la clasificación E 9.11 C2 Leg. Dc4 AM 0663 (véase la fotografía 1).

⁹⁴ Actualmente se preserva en el archivo bajo la clasificación E 14.2 C2 Leg. Dd 25 AM 1314 (véase la fotografía 2).

⁹⁵ La partitura de esta misa que formaba parte de la donación de J. de Ledesma no señala al autor de la obra (véase la fotografía 3). Debe suponerse que esta información se contenía en la portada, hoy desaparecida de esta partitura, ya que las copias de las partes instrumentales y vocales elaboradas en México indican que *Missa a 8...* fue compuesta “por el Señor Mro. D.n. Fran.co Corselli”. La obra referida actualmente se preserva en el archivo bajo la clasificación E 8.24 C1 Leg. Cc19 AM 0631 (véase la fotografía 4).

adecuar la partitura original al conjunto instrumental disponible en la Catedral en esta época; demuestra que tanto Corselli como Rodríguez de Hita pasaron exitosamente la prueba de su “arte” a la que, como recordamos, se condicionaba la gratificación al donante de sus obras.



La promesa de poner a los señores capitulares al tanto sobre las cualidades de las composiciones enviadas por Ledesma el Chantre no la cumplió, porque por las veleidades de la suerte que, al parecer, no fue benévola con el músico español, en el mes de marzo de 1774 al “Dr. D.n Manuel Barrientos Lomelin Castilla y Cervantes, se le hizo merced, dela Dignidad de Arzediano” de la Catedral,⁹⁶ y sus nuevas encomiendas seguramente le hicieron olvidar a tan generoso como desconocido donante.

Hay que entender la impaciencia que debió haber consumido a Juan de Ledesma al no tener, durante casi dos años, ninguna noticia de Mexico, si en su desesperación osó distraer nuevamente la atencion del Venerable Cabildo dirigiéndole

⁹⁶ AHCMM, AC 52, ff. 138v-139r, 21 de marzo de 1774.



un Pliego rotulado [...], el que haviendose avierto se hallo la Carta del tenor siguiente = Il.mo S.or = Haviendo dedicado a V. Yll.ma tres Misas, de que da verdadero testimonio la adjunta Copia de dedicatoria que segunda vez pongo en manos de V. Yll.ma añadiendo a esta una Salve del Famoso D.n Fran.co Corzelli, para variedad, la que deseaba hauer ofrecido antes a Vuestra Ylustrissima, pero me lo ha imposibilitado una grave enfermedad de tres meses, que he padecido, por lo que ba en partitura, y deseo merezca ser aceptacion de V. Yll.ma aqui en con el mayor rendimiento me ofresco en su obsequio rogando a N.ro Señor prospere la grandeza de V. Yll.ma muchos años = BIm de V. Yll.ma su mas humilde seguro seruidor. D.n Juan de Ledesma”.⁹⁷

Interrogado respecto al particular tratado en el escrito de Ledesma, el nuevo Chantre, doctor don Luis Antonio de Torres Tuñón, explicó que

sobre este Pliego, y las tres Misas que en el se mencionan le hauian molestado a su señoría, y que como de nada de esto tenia razon, hauia dicho que ocurriesen a este V.e Cabildo pues en el tiempo que su señoría era Chantre no ahuia oído hablar sobre esto.⁹⁸

La única persona, entre los presentes en el Cabildo, que supo esclarecer el asunto fue el secretario de éste, quien recordó que “era cierto se hauian recuido dichas tres Misas, y mandadose reconocer y provar, y que aun de hauerse executado se hauia dado razon por el Señor Chantre Barrientos”.⁹⁹

Los azares del destino decidieron que en esta ocasión a los propósitos de Juan de Ledesma se opuso el cansancio de los señores capitulares. El Cabildo no adoptó ninguna resolución sobre su caso porque “viendo ser ya tarde se dixo por el señor Dean, que en otro Cabildo se tratara, este punto”.¹⁰⁰

Nunca más se trató sobre Ledesma y sus escritos en la sala capitular de la Catedral Metropolitana. Nunca más se volvió a recibir ahí algun nuevo comunicado de este músico español.

¿Se conformó Ledesma con su situación? ¿La edad y las enfermedades lo hicieron desistir de la idea de emigrar? ¿Encomendó sus esperanzas a un destinatario más afable que el Cabildo de la Catedral de México?

Quizá los archivos coloniales de otras capitales de la América hispana podrán en el futuro delucidar algunas interrogantes sobre los últimos años de vida de la primera viola de la Real Capilla de Su Majestad, los contactos que intentó a establecer y las desilusiones que probablemente volvió a padecer.

Curiosamente, la malaventura de Juan de Ledesma obró en beneficio de la Catedral de la Metrópoli novohispana, pues a ciencia cierta se puede aseverar que las misas de Corselli y Rodríguez de Hita fueron las primeras obras de estos composito-

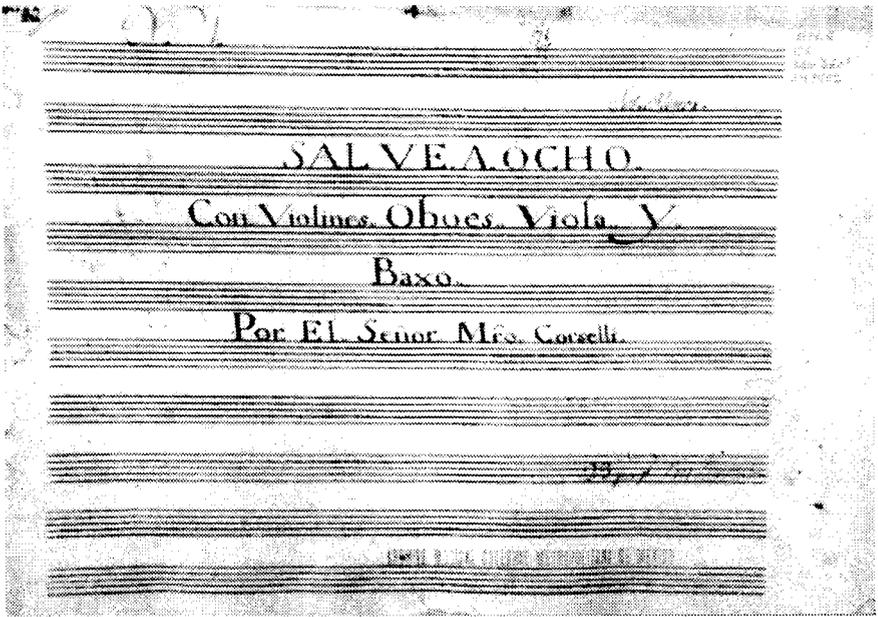
⁹⁷ AHCMM, AC 53, f. 60v, 28 de julio de 1775.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*

res que sonaron bajo sus bóvedas. Los documentos del archivo catedralicio señalan que tampoco se desaprovechó la *Salve* de Corselli, que fue el último regalo de Ledesma, composición que en la relación de las “salves” expuesta en el “Plan de la Musica de varios Autores, perteneciente a esta S.ta Iglesia Metropolitana de Mexico...”, ocupa un honroso tercer lugar.¹⁰¹



Pero si existe algo por lo que se debería de considerar a Juan de Ledesma un personaje de cierto relieve en la historia de la música mexicana es, indiscutiblemente, por haber manifestado su franco interés por colocarse en una de las capillas novohispanas, y, por ende, haber realzado el no poco prestigio que se le otorgaba en la España dieciochesca a la cultura musical del virreinato. Los escritos de Juan de Ledesma, sumados a otros testimonios de la época, contribuyen a determinar el alcance verdadero y dar el valor justo a este fenómeno artístico que, hasta la fecha, no se ha estudiado en grado satisfactorio ni apreciado de modo merecido.

¹⁰¹ El documento señala que en el año de la elaboración de este inventario ya no se contaba con el “borrador” de la obra (véase AHCMM, E 14.24 C2 Leg. Inventarios AM 1544, f. 83r, 1793), la que actualmente se preserva en el archivo de la Catedral bajo la clasificación E 14.8 C2 Leg. Dd 31 AM 1402, y representa el juego de copias sacadas a partir de la partitura enviada por J. de Ledesma (véase la fotografía 5).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud, "Courcelle [CorSELLI], Francisco", en Emilio Cásares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vols. 4, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- ANTÚÑEZ, Francisco, *La capilla de música de la Catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, Aguascalientes: impreso por el autor, 1970.
- ESTRADA, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95, México: SEP, 1973.
- LEDESMA, Juan de, *Cinco sonatas para violín y bajo solo*, Introducción y transcripción de L. Siemens Hernández, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- LEMMNON, Alfred E., "Cathedral Music in Spain America", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LIVERMORE, Ann, *Historia de la música española*, Barcelona: Barral Editores, 1974
- MAYER-SERRA, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 vols., México: Atlante, 1947.
- , *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941.
- MORENO, Antonio M., *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- ROMERO, Jesús G., *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, "Juan de Ledesma", en Emilio Cásares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vols. 6, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- STEVENSON, Robert, "Antonio Ripa (y Blanque)", en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- SUBIRÁ, José, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Monografías IV, Madrid: Instituto Español de Musicología, 1950.
- , *Historia de la música teatral en España*, Colección Labor, Sección V, Música N°429, Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- TORRENTE, Álvaro, "Italianate Sections in the Villancicos of Royal Chapel, 1700-40" en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HEMEROGRAFÍA

- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J., "El maestro de capilla Antonio Ripa (1721-1795): aproximación biográfica", *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 1, Madrid, 1996.

Diario de México, T. I, núm. 12 y 16, 12 y 16 de octubre de 1805; T. IV, núm. 377, 414 y 443, 12 de octubre, 18 de noviembre y 17 de diciembre de 1806, y T. VII, núm. 758, 27 de octubre de 1807.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. XI-1988, no. 3, Madrid, 1989.

MATERIALES DE ARCHIVO

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Correspondencia de Virreyes, vol. 15, ff. 213r y v, 31 de marzo de 1770.

Correspondencia de diversas autoridades, vol. 16, exp. 4, ff. 11-13, 16 enero de 1771.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE DURANGO

AC 14, f. 230v, 4 de agosto de 1780.

ARCHIVO ECLESIAÍSTICO DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

AC 12, f. 42r, 25 de enero de 1765.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO

AC 29, ff. 245, 436v y 451v, 10 de enero de 1719 y 11 de febrero y 4 de marzo de 1721.

AC 33, ff. 133v y 174v, 11 de noviembre de 1735 y 24 de abril de 1736.

AC 42, ff. 25v, 28r y 231v, 238, 259, 265r y 267r, 3 y 9 de octubre de 1753, 12 y 16 de enero, 30 de marzo, 27 de abril y 4 de junio de 1756.

AC 43, ff. 37v-38r, 46v, 29 de octubre y 16 de noviembre de 1756.

AC 50, ff. 113r y v, 147r y 208r y 210r, 16 de diciembre de 1769, 22 de enero y 5 y 7 de julio de 1770.

AC 51, ff. 17v, 36v, 61v-62r, 64v, 66r, 233r, 276r-277r, 21 de enero, 26 de marzo, 7, 14 y 21 de junio de 1771 y 24 de julio y 7 de diciembre de 1772.

AC 52, ff. 3v, 16r, 21r, 83v, 89v, 101r, 111r y v, 115v-116r, 123v, 127r, 138v-139r, 156v, 159r, 160v-161r, 185v y 201v-203v, 9 y 29 de enero, 10 de febrero, 19 de octubre y 19 de noviembre de 1773, 7 y 22 de enero, 1, 11 y 22 de febrero, 21 de marzo, 13 y 20 de mayo, 19 de julio y 16 de agosto de 1774.

AC 53, ff. 1r, 16r, 51v, 60v, 78r, 120r y v, 126r y 127r, 2 de marzo, 4 de abril, 11 y 28 de julio de y 11 de septiembre de 1775 y 26 de enero y 1 y 6 de febrero de 1776.

AC 54, ff. 139r, 140r, 239r y v, 255r y 256r, 20 y 27 de abril de 1779, 4 de julio, 24 y 28 de noviembre de 1780.

Correspondencia, caja 2, exp.9 y 12, ca. 26 de abril y 8 de mayo de 1749, [ca. 1756] y 1759; caja 24, exp. 1, 2, 3 y 4, [octubre de 1753], ca. 1 de diciembre de 1764, 1766, 16 de junio de 1767, [1791], 16 de abril y 16 de agosto de 1795, [ca. 1798].

Ministros, Libro 5, 1790-1793, ff. 104, 113r, 116 y 119.

Fondo Musical

E 6.9 C1 Leg. Cb22 AM 0391, 0392 y 0393; E 6.11 C1 Leg. Cb24 AM 0408; E 6.29 C1 Leg. Db4 AM 0454; E 8.24 C1 Leg. Cc19 AM 0631; E 9.11 C2 Leg. Dc4 AM 0663; E 13.20 C2 Leg. Dd20 AM 1279 y 1280; E 14.24 C2 Leg. Inventarios AM 1544 y 1593, [1774] y 1793; E 14.2 C2 Leg. Dd 25 AM 1314, y E 14.8 C2 Leg. Dd 31 AM 1402.

* **Evgenia Roubina:** Nació en Minsk, capital de Bielorrusia (ex URSS), donde estudió en el Conservatorio Estatal. En 1990 se traslada a México, donde se nacionaliza e integra la Orquesta Sinfónica Nacional. Becada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, realizó estudios de doctorado en el Conservatorio Estatal de San Petersburgo "Rimsky-Korsakov", especializándose en Historia, teoría y metodología de la interpretación (violonchelo), obteniendo el título de *Philosophy Doctor in Sciences of Art*.

Actualmente es Profesor Titular de Tiempo Completo de la Escuela Nacional de Música, UNAM y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Participó en encuentros nacionales e internacionales y dictó conferencias sobre temas de organología, interpretación, enseñanza y estética musical. Es autora de varios artículos y libros, entre los cuales *Los instrumentos de arco en la Nueva España* (México: CONACULTA-FONCA, Ortega y Ortiz Editores, 1999) que fuera distinguido con el premio Robert Stevenson (2000-2001) otorgado por la Universidad Católica de Washington.

Sumario: Con marcado rigor histórico la autora se adentra en los pormenores de la vida musical en la Catedral Metropolitana de México, a fines del s. XVIII, iluminando con gracia y perspicacia la vida de los hombres de distintas nacionalidades, destrezas y conocimientos musicales que compartían la grata tarea de musicalizar las actividades religiosas de tan importante Catedral. Con claridad, referencias minuciosas y documentación completísima, Evgenia Roubina relata aspectos íntimos de más de un músico y/o compositor asalariado en esta Capilla Iberoamericana, deteniendo su mirada en penares, pesares y deseos cumplidos o no. Como los del autor del título, residente en Madrid, quien a lo largo de varios años intentó ingresar en la Capilla de esa Catedral cruzando el Atlántico.

Palabras clave: Capillas; Catedral Metropolitana de México; Juan de Ledesma; Juan Gregorio Panseco; José Ignacio Jerusalém; Antonio Ripa; Rodríguez de Hita.

EL DESARROLLO DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN BUENOS AIRES¹

**IGNACIO OROBITG, ADOLFO SUBIETA,
FEDERICO USLENGHI Y FEDERICO WIMAN***

Prefacio

Este trabajo surgió a partir de la necesidad que existe en el ámbito musical académico de contar con un panorama histórico de la creación y desarrollo de la música electroacústica en la ciudad de Buenos Aires.

Si bien no se puede negar la importancia de los diferentes centros de producción con medios electroacústicos en otras ciudades del país, consideramos apropiado circunscribir el área de investigación a la ciudad de Bs. As. Esta decisión está basada en la imposibilidad física, presupuestaria y de disponibilidad de tiempo que requeriría semejante empresa.

Con respecto a la estructura del trabajo, la escasez de material bibliográfico nos obligó a buscar las fuentes de esta historia en el testimonio vivo de sus protagonistas. En este aspecto, nos hemos encontrado en una posición privilegiada, ya que casi todos los representantes de esta disciplina se encuentran aún con vida, teniendo en cuenta que estamos abarcando alrededor de 45 años de historia musical.

Este trabajo fue pensado, en primera instancia, con su correspondiente soporte en audio digital, que incluía la grabación integral de las entrevistas realizadas. Si bien no ha sido posible editar la versión completa, dichas fuentes se encuentran disponibles para consulta en la biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Teniendo en cuenta que este es el primer trabajo realizado bajo este enfoque, consideramos oportuno señalar que esta investigación no pretende ir más allá del ob-

¹ El trabajo original, realizado para la Cátedra Historia de la Música Argentina, a cargo del Prof. Lic. Carlos Rausa, consiste en dos partes, publicándose en esta instancia solamente la segunda. El trabajo completo puede consultarse en la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

jetivo planteado, es decir, aportar al medio académico un punto de partida para futuros trabajos que amplíen, profundicen y enriquezcan la historia de esta disciplina musical.

Agradecemos muy especialmente a los artistas y técnicos entrevistados por su desinteresada colaboración, por su tiempo cedido en los reportajes, por el material brindado y por el esfuerzo que les demandó bucear en su memoria: Mtro. Enrique Belloc, Lic. Pablo Cetta, Lic. Teodoro Cromberg, Javier Leichmann, Mtro. Francisco Kröpfl, Lic. Maria Teresa Luengo, Lic. Jorge Rapp, Ing. Fernando von Reichenbach, Lic. Jorge Sad, Lic. Luis Maria Serra y Lic. Julio Martín Viera.

Agradecemos también al Lic. Carlos E. Rausa y a la Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo por el tiempo y la paciencia dedicados a la revisión de este trabajo y por habernos impulsado a realizarlo.

1. EL DESARROLLO DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN BUENOS AIRES

1.1 Comienzos

Las primeras noticias que llegan al país acerca de una experiencia musical realizada directamente sobre un medio de registro sonoro, datan aproximadamente del año 1949. Por ese entonces se tiene conocimiento en Buenos Aires de las búsquedas realizadas en París por Pierre Schaeffer, creador de la música concreta.

Un compositor argentino que tuvo la posibilidad de formarse con Pierre Schaeffer fue Enrique Belloc, quien al respecto nos cuenta:

A los dos años de estar estudiando composición en Berlín, cambio mi orientación y me voy a estudiar composición con un compositor francés, quien me invita en 1964 a un estreno de una obra propia en París. Allí me trato de conectar con la mayor cantidad posible de gente del ámbito musical y oigo hablar por primera vez de Pierre Schaeffer, el inventor de la música concreta. Consigo los datos de la institución que él dirigía y logro tener una entrevista con él y con quien lo asesoraba musicalmente que en ese momento era el compositor François Bell y en ese momento se corrió una especie de velo sobre mi espíritu: De pronto creí haber encontrado algo extraordinario sin saber qué es lo que era.

[...] Terminé mi beca en Alemania, me presenté a una beca que ofrecía el gobierno francés y me trasladé a París para trabajar con Pierre Schaeffer desde 1964 hasta 1968. Hoy podría decir qué cosas magníficas tenía el pensamiento de Schaeffer, más allá de que era un ser deslumbrante, un hombre de una inteligencia y de una brillantez asombrosa. [...] En realidad no era músico en el sentido estricto, él era un ingeniero especializado en radiocomunicaciones. Era un hombre de una enorme inteligencia, de una enorme creatividad y terriblemente difícil porque era un hombre excepcional. Convivir con él no era fácil, pero eso dependía de las características de cada uno para conectarse con él. Él dirigía un centro en 1964 llamado Centro de Investigaciones Pierre Bourdan, que se encontraba muy cerca del edificio de Radio France (la cual lo apoyaba pero no dependía

de Radio France). Era un centro interdisciplinario, donde trabajaban expertos en radiofonía, en televisión e imagen, en teatro y en investigación musical propiamente dicha. No era una investigación acotada por la tecnología, sino que era más bien de orden estético, en donde la tecnología también jugaba un rol importantísimo. Esto fue lo que me sedujo de Pierre Schaeffer y que no me sedujo del movimiento de los alemanes. Los alemanes crean el movimiento de la música electrónica tres años después que Schaeffer lanza su idea de la música concreta. Schaeffer comienza en 1948 y Herbert Eimert lanza su proyecto en música electrónica en 1951.

El primer libro de Schaeffer, denominado *Musique Concrète*, llega a Bs. As. en 1952, pudiendo así algunos músicos argentinos interiorizarse del pensamiento de este pionero. El primer compositor que se preocupó en la Argentina por experimentar con registros sonoros sobre discos de acetato fue Mauricio Kagel, quien sonorizó con efectos “concretos” una exposición industrial en Mendoza por el año 1954.

En ese mismo año, Pierre Boulez llega a Buenos Aires como director musical de la compañía de J. L. Barrault. La llegada de este compositor y director venía a satisfacer las grandes expectativas que se habían generado a partir de sus artículos publicados en la revistas *Polyphonie* y *XX Siècle*, las cuales constituían una fuente de información y consulta indispensable para los músicos argentinos de vanguardia.

Existía en nuestro país, desde 1937, una agrupación fundada y dirigida por Juan Carlos Paz llamada Agrupación Nueva Música. Ella reunía a varios jóvenes compositores, entre los cuales se encontraban Mauricio Kagel y Francisco Kröpfl, que luego serían los encargados de dar el puntapié inicial a nuestra música electroacústica. Boulez trafa consigo documentación esencial sobre las características del laboratorio de Radio Colonia (Alemania), y los fundamentos teóricos que sustentaban la labor de Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Meyer-Eppler y otros. Esa visita de Boulez fue clave para los inicios de la música electrónica en Buenos Aires.

El compositor Tirso de Olazábal, interesado en las experiencias musicales sobre cinta magnetofónica, fue el primero en presentar, en 1958, en una sala de concierto y con equipamiento adecuado, obras de música concreta y electrónica de compositores europeos, evento que fue organizado por la Sociedad de Conciertos de Cámara.

1.2. Primeros Laboratorios

En el año 1958, Francisco Kröpfl, junto con Fausto Maranca como auxiliar técnico, comenzó a instalar el primer laboratorio de música electrónica de Latinoamérica: el “Estudio de Fonología Musical” en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Entre 1959 y 1960 Kröpfl realizó sus primeras composiciones con sonidos exclusivamente electrónicos. Su obra *Ejercicio de Texturas* (1959), es la primera creación de estas características realizada en la Argentina. Trabajaron en este estudio, en diversos períodos, los siguientes compositores: Eduardo Bértola, Alberto Coronato, Dante Grella, José Maranzano, Jorge Molina, Nelly Moretto, Carlos

Rausch, Jorge Rotter y Eduardo Tejeda. Contribuyeron técnicos de primer orden como: Jorge Agrest, Walter Guth y Jorge Meynhart. Las actividades cesaron con el cierre del laboratorio en el año 1973. Así sucedió según Kröpfl²:

Mis comienzos en la música electroacústica surgen en un primer momento siendo yo un compositor relacionado con la música serial primero con el atonalismo libre, luego con el dodecafonismo (que estudié con Juan Carlos Paz) y posteriormente con el serialismo integral que se inicia en 1948-1949. El año 1949 fue un año clave porque se hizo una reunión en Darmstadt, en donde se escuchó por primera vez la obra de Messiaen llamada Estudio de Valores e Intensidades. Si bien no era serial, sino modal, estaban todos los parámetros organizados y luego se utilizaban tal cual habían sido definidos. Esto provocó un movimiento muy importante en todos los compositores jóvenes en aquel momento.[...] En ese momento Radio Nacional tenía audiciones a partir de convenios que tenía con la radio de Alemania, Francia e Italia, y en donde se escuchaba mucha más música de la que se escucha ahora. Y nosotros nos enterábamos de este proceso (cuando hablo de nosotros hablo principalmente de Mauricio Kagel y yo) y de la iniciación de la música concreta en Francia. Mauricio Kagel comienza en esas épocas a hacer sus primeros montajes de música concreta en discos de acetato. Y yo empecé a experimentar con osciladores en 1945, porque yo estaba muy interesado en la orientación que se estaba haciendo en Radio Colonia [Alemania]. Además el tema de referencialidad yo lo rechacé de entrada, porque consideraba que se creaba un conflicto entre estructura y el sonido remitiéndose a otras cosas a las que aludía. Había una pugna entre la estructura y el origen de los sonidos.

Por supuesto, mis experimentos fueron muy precarios. Yo tenía la ventaja de que un futuro familiar mío (Fausto Maranca) tenía un taller de electrónica, por lo que podía disponer de varios osciladores. Incluso armó un grabador precario de cinta y yo empecé a experimentar con grabar sonidos electrónicos y cortarlos alrededor del '55. Pero me di cuenta que no iba a llegar muy lejos. En el '54, a partir de una visita de Pierre Boulez (que para mí fue un impulso fundamental), conseguí toda la información de la Radio Colonia en un fascículo, donde estaba toda la parte técnica y toda la parte conceptual y teórica. Entonces empecé a buscar por toda la Universidad [de Buenos Aires] algún lugar para poder trabajar. Es decir, instalar un laboratorio. Y conseguí que me contratara el Departamento de Actividades Culturales del Rectorado, que estaba a cargo de Rodolfo Alonso, de manera que no fue difícil conseguir un contrato para mí y Fausto Maranca. Mi contrato, que era del '57, especificaba que yo tenía que buscar un lugar donde esto se pudiera hacer. Finalmente voy a parar a la Facultad de Ingeniería, en donde conozco a un ingeniero que enseñaba acústica en la Facultad de Arquitectura. Él me comentó que había un laboratorio de mediciones acústicas en dicha facultad con muchísimo instrumental. El Director del Instituto de Tecnología de la Facultad del que dependía este laboratorio había conseguido osciladores, filtros y sistemas de mediciones valiosísimos que habían pertenecido al proyecto de la Isla Huemul.[...] Finalmente Fausto, que tenía relación con la parte administrativa del Instituto de Tecnología, se enteró que el arquitecto Castagnino había conseguido que derivaran varios de estos

² Ver entrevista, CD N°10

aparatos a la Facultad de Arquitectura. Así que de entrada, si bien no había grabadores, más allá de un grabador Grundig muy elemental, todo lo demás era de primera línea. Luego conseguimos comprar un grabador Philips de velocidad 76.2, que era mucha velocidad, a pista entera, y que era el tipo de grabador que se usaba en [Radio] Colonia. Esa velocidad permitía que uno pudiera cortar trechos largos de duración muy pequeña. Y a mí me interesaba realizar un experimento sobre el cual había leído y había escuchado la obra, que era el Estudio N°2 de Stockhausen. Esta pieza consistía en trozos de seis centímetros pegados uno después del otro (seis centímetros, siendo 76 un segundo, imagínese lo corto que es). Entonces, enviando un trecho de estos sonidos consecutivos a una cámara de reverberación lograba que se mezclaran y luego hacia una mezcla compleja a partir de una organización sucesiva de elementos complejos. Tanto me interesaba esto, que junto con Fausto Maranca y un ayudante, diseñamos las características de una cámara de reverberación, porque necesitaba esta cámara natural para hacer mediciones para la industria. Porque esa era la idea del Instituto de Tecnología para conseguir ingresos. Entonces a cambio de la posibilidad nuestra de trabajar allí en investigación, ofrecimos hacer mediciones con todo el equipo que había [...] Eso nos permitió trabajar ahí desde fines de octubre de 1958 hasta 1973, que fue cuando nos rescindieron el contrato a mí y a Fausto. El laboratorio estaba en la planta baja de la Facultad de Arquitectura que en ese momento estaba en Perú y Moreno. Tuvo tres configuraciones: la primera que fue un mero ordenamiento de los aparatos, la segunda en donde ya construimos racks y todo tipo de soportes; y una tercera, en donde ya estaba todo dispuesto de manera ergonómica y bien pensada. El estudio de Fonología Musical se llamaba así en homenaje al Estudio de Milán, donde estaban Bruno Maderna y Luciano Berio. Yo estuve en estrecho contacto con Maderna.

[...] Estando relacionado con el pensamiento del serialismo integral, a mí me interesaba organizar el timbre en relación con el plan estructural general, es decir proporciones, etc., y es por eso que a mí me interesó tanto el Estudio N°2 de Stockhausen, que para mí fue un modelo más que interesante de síntesis aditiva. Como tenía un solo oscilador de gran precisión, era ideal ese método de pegar cinco sonidos seguidos, mandarlos a una cámara de reverberación y obtener como retorno una mezcla con una disipación lenta. Yo hice con esa técnica el Estudio N°2, que consiste en una serie de sonidos sinusoidales, con una disipación de diez segundos. Y luego, una vez que obtenía ese sonido, lo daba vuelta y lo mandaba nuevamente a la cámara, con lo que lograba un crescendo y un decreciendo de veinte segundos.

[...] Yo tuve como primer ayudante a Jorge Rotter -que ahora es un conocido director de orquesta y muy buen compositor-. Él hizo una obra en este primer laboratorio y posteriormente aquí en el L.I.P.M. Una persona sumamente talentosa y muy organizada, así que para mí fue un colaborador de suma importancia. Después de Rotter, estuvo Jorge Coronato y como segundo ayudante técnico (después de Maranca) a Walter Guth. Él es un especialista en audio que no me extrañaría que se lo considere como el mejor de la Argentina [...] Construyó los mejores amplificadores diseñados en la Argentina. También colaboró muchísimo en la construcción de estos aparatos Jorge Agrest, quien fue el que diseñó el primer filtro controlado por voltaje que tuvieron en el Laboratorio de Recherches Musicales [Groupe de Recherches Musicales][...] El primer sintetizador no controlado por voltaje que se construyó en la Facultad de Arquitectura fue hecho en

el año '64 a pedido de la compositora Nelly Moretto que quería hacer un cuarteto de cuerdas que fuera procesado en vivo durante el concierto. Tiene cuatro entradas, dos filtros polifónicos, (parte superior), dos moduladores en anillo (ángulo derecho inferior) y dos osciladores sinusoidales (ángulo inferior izquierdo). Las cuatro perillas que se encuentran en la parte inferior central son las perillas mezcladoras. Todo este equipo se utilizó en el espectáculo Intermedios, con micrófonos de contacto en los instrumentos e impulsos y estímulos electrónicos que llegaban de la consola a distintos dispositivos acústicos: una plancha de madera, una plancha de metal y un tambor. El sonido así obtenido volvía y era procesado electrónicamente. Aquí los materiales acústicos actuaban como filtros determinantes por las bandas de frecuencia que generan.

En 1959, César Franchisena iniciaba paralelamente sus investigaciones en la Radio Universidad de la ciudad de Córdoba. Durante 1960 realizó, con materiales electrónicos, la música para un ballet y prosiguió sus investigaciones en el Laboratorio de Acústica de la Universidad de Córdoba. En el año 1973 pudo producir una obra electrónica extensa, que se denominó Tres Momentos Mágicos, realizada en el Laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (C.I.C.M.A.T.).

1.3. El Instituto Torcuato Di Tella

El segundo laboratorio estable de música electrónica fue instalado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (C.L.A.E.M.), que funcionaba en el Instituto Torcuato Di Tella, con sede en Buenos Aires. Fue generado a partir de la iniciativa de Alberto Ginastera y financiado gracias a un subsidio de la Rockefeller Foundation. Instalado en su primera versión por el ingeniero Bosarello, comenzó sus actividades en 1964. En su etapa inicial estuvo a su cargo el compositor peruano César Bolaños. Totalmente renovado en 1966, se convirtió en un laboratorio sumamente original gracias a su diseñador y director técnico Fernando von Reichenbach, quien había sido recomendado por Francisco Kröpfl. Se destaca como uno de sus diseños originales el convertidor gráfico-analógico, que mediante un circuito cerrado de televisión, permitía escribir partituras a la vez que controlaba directamente por voltaje osciladores, filtros y amplificadores. Kröpfl continua relatando³:

[...] El instituto se estaba armando en el '62. En 1963 compran todos los aparatos mediante un apoyo de la Fundación Rockefeller, es decir que contaban con fondos importantes. De manera que, en vez de construir el instrumental, compraron todo hecho en los Estados Unidos. En esa época yo estaba muy ligado a la agrupación Nueva Música, que todavía existe, y todavía persistía esa absurda situación de los Capuletos y

³ Ídem. Supra

Montescos, entre Nueva Música y los alumnos de Ginastera, que venían de problemas que habían tenido Juan Carlos Paz y Juan José Castro. Y ya en esa época a nosotros no nos interesaba este tema.[...] Pero Ginastera quizás tenía un poco de miedo, a pesar de que yo me llevaba muy bien con él. Me pidió que hiciera un presupuesto de instrumental para el laboratorio del Di Tella y yo hice una lista con lo último que había en tecnología disponible. Pero pudo ser que él tuviera miedo, pensando que le estaba preparando algo que no era lo adecuado y pidió un segundo presupuesto a Mario Davidovsky, que en ese momento estaba en la Universidad de Columbia. Y Mario le hizo una lista del instrumental que ellos tenían y que era ya un laboratorio de varios años. Y si bien tenían muy buen material, ya era relativamente antiguo. Y Ginastera se inclinó por ese presupuesto.

[...] Es una pena, porque hubieran tenido aparatos mucho más avanzados. Mario vino en el año 1965 a dar un curso en el Di Tella con el laboratorio tal como había sido instalado a partir del modelo de Columbia. Este laboratorio había sido armado por el ingeniero Bosarello que no tenía relación con la música electrónica. Entonces armó el laboratorio, incluso con un panel de interconexión con fichas de 220 volts, en donde había zumbidos y demás problemas. En ese momento Ginastera estaba en Europa, y Mario Davidovsky, que era muy amigo mío, le sugirió al Director del Instituto Di Tella [Enrique Oteyza] que yo me hiciera cargo del área de música electrónica. Y yo le dije, en una entrevista que mantuve con él, que mientras no hubiera un técnico del nivel adecuado, a mí no me interesaba entrar. Por otra parte yo no estaba interesado en un full time [jornada de tiempo completo], porque tenía el Estudio de Fonología Musical, que a mí me interesaba muchísimo. Y yo le dije que, en todo caso, aceptaría un part time, pero una vez que una persona con conocimientos adecuados reformara el laboratorio y lo convirtiera en algo funcional. Y lo propuse a Fernando von Reichenbach, a quien había conocido en 1963. En ese año yo estaba a cargo del asesoramiento de la actividad musical en el Museo de Bellas Artes, y Fernando había terminado de instalar la sala audiovisual del Museo. Porque en el sesquicentenario, Fernando había hecho un pabellón para la empresa Shell que fue probablemente el primer espectáculo multimedia que se hizo en la Argentina, donde había montones de proyectores de cine en distintos ángulos, sonidos, y etc.[...]

[..] Pero odiaba la música contemporánea. Entonces lo invité a mi casa y escuchamos Brahms, a raíz de lo cual me preguntó cómo me gustaba eso, porque para él eso era música, pero lo que yo y Juan Carlos Paz hacíamos no lo era. Entonces le dije que ambos teníamos dos oídos, dos ojos, una nariz, una boca, y ambos somos seres humanos con sensibilidades diferentes, pero si a mí me gusta Brahms y Stockhausen, y a vos solo te gusta Brahms, ¿quiere decir que te estas perdiendo algo! Así fue como empezó a venir al laboratorio y enterarse de todo lo referente a la música electrónica. Además tenía la sensibilidad musical adecuada como para empezar a entender y apreciar estas cosas. Por eso para mí era la persona ideal para hacerse cargo, no sólo del laboratorio, sino de toda la dirección técnica y la experimentación tecnológica del Instituto. Todas

las obras que empleaban tecnología en la parte de Artes Plásticas y en Teatro, eran trabajos de él.[...] Desde cosas sofisticadas como sensores sensibles al movimiento que disparaban generadores de sonidos, hasta efectos terroríficos en una obra de teatro [hormigas en un recipiente colocado dentro de un proyector que se reflejaban sobre el escenario].

Fernando entra en 1966, y ese año construye el nuevo laboratorio. El convertidor gráfico-analógico empezó en el '68 y lo concluyó en el '69. Tiene una patente en los Estados Unidos a pesar de que nunca pasó del prototipo por falta de fondos. Pero si la oficina de patentes de los EE.UU. acepta algo, es por que es original.

Decididos a profundizar sobre este tema consultamos al ingeniero Fernando von Reichenbach⁴:

...Yo estudié Ingeniería en La Plata. Después empecé a trabajar con un socio e hicimos alta fidelidad, hicimos fotografía (inventamos el contraste variable), hicimos ultrasonido y después nos dimos cuenta que una máquina no es una industria ni un taller. Posteriormente los arquitectos Iglesias, Ascensio, Frachia, consiguieron hacer el pabellón Shell, inspirado en el pabellón Philips que se había hecho el año anterior en la exposición de Bruselas. Nosotros usamos un dodecaedro que tenía una plataforma en el medio a la cual se accedía por medio de una escalera-plataforma; la cáscara era el ámbito de proyección, y dentro de la doble cáscara estaban metidos los proyectores de cine. Y como no cabían los carretes, iban hasta el sótano por medio de líderes para bobinar y rebobinar. También había parlantes que ubicaban espacialmente, una estatua de un hombre y una mujer más la voz de Dios (que era Leda Valladares tocando el piano). Ese espectáculo duro un mes hasta que volvió [Alvaro] Alsogaray de Europa y lo cerró por considerarlo un derroche. La empresa Shell decidió entonces donar eso al Museo Nacional de Bellas Artes. Teníamos el mejor equipamiento en audio que se conseguía en aquel momento: seis canales de sonido, una cantidad de canales para los distintos proyectores y ahí se hacían conciertos.

[...] Y un día apareció la agrupación Nueva Música: Francisco Kröpfl y compañía, con los cuales nos hicimos amigos. Todo esto fue un año antes de que surgiera el Di Tella. Alberto Ginastera en esa época había recogido la posible donación de la Fundación Rockefeller para hacer un laboratorio.

[...] Y se hace un laboratorio similar al que se había hecho en Columbia (Ussachevsky y compañía). Y lamentablemente mi antecesor era muy económico. Construyó un patch pannel [panel de conexión] muy simplificado para que no se gastara dinero. Y yo opino que aunque no haya plata hay que gastarla. Entonces me pusieron a mí y conseguimos ingresar una cantidad de gente que tuviera muchas ganas de trabajar. Conseguimos llevar a Walter Guth que era un técnico impresionante. Y se nos consultaba por cada espectáculo que tuviera algo de tecnología. Era una cosa en donde no había desconfianza

⁴ Ver entrevista en CD N° 11

y había mucha tranquilidad. [...] Pero había muchas cosas disímiles. En general y como siempre, había una cierta preponderancia de lo visual, sobre lo auditivo...

Reichenbach nos relata la concepción y construcción de algunos de sus inventos⁵:

[...] Tenemos hoy en día la posibilidad maravillosa de concretar todo lo que se soñaba, y mucho más allá. Pero también tenemos la dificultad de transmitir lo que es la relación hombre-máquina, la conexión entre el creador y la máquina o entre el usuario y la máquina. Esta relación era, en una época burocrática industrial, el símbolo del poder. Había personas que sabían solamente patchear [conectar] y a eso se atenía. [...] Ahora ya no, porque hay tanto por hacer, que no se necesita un hombre que haga solamente ese "efectito", y que durante diez años explota ese "efectito"... Esta era acabo definitivamente. Y en este momento todas las peleas entre los distintos sistemas operativos, son finalmente relaciones hombre-máquina: ¿Qué es lo que nos permite relacionarnos mejor con la máquina?, ¿Un mouse, un graphic tablet, un puntero láser o un manejador virtual?

[...] El convertidor gráfico-analógico que yo construí surge porque yo no quería que el compositor o el músico que supiera toda la parafernalia tuviera prioridad sobre otro que no.[...] Y la técnica tiene que estar al servicio del arte y no al revés. No es nada más que eso: que sea fácil. Y el que sea fácil no degrada la cosa. Si uno hace procedimientos rapidísimos que permiten hacer cosas que parecen música o imágenes, o cualquier cosa artística, siempre va a haber gente que considere que eso es arte, y siempre va a ver alguien que lo venda como tal. Y la mayoría de las personas no tienen tiempo para dejar decantar las cosas y darse cuenta por sí mismos. Entonces hay que hacer relaciones hombre-máquina útiles, pero al mismo tiempo hay enseñar a mucha gente a sacar el máximo provecho posible. De todos modos, lo obvio de la tecnología se gasta inmediatamente. Un artista bueno generalmente llega con una obra interesante hasta casi al final de lo que se puede hacer, mientras que un fabricante es exactamente lo contrario: va a tomar lo básico y va a tratar de dar cierta espectacularidad, que seguramente asquearán al artista verdadero.

[...] El compositor dibujaba en una plantilla que tenía señalada la escala temperada si él la quería utilizar. Podía dibujar en un rango de una hasta cuatro octavas porque el secreto estaba en que contaba con un oscilador Moog, "el oscilador" Moog que había sido traído de los EE.UU.[...] Y se podía dibujar y borrar, acentuar los tiempos, ataques con movimientos, se podían hacer glissandos, etc. Un ejemplo es La Panadería de Eduardo Kusnir. Otro ejemplo es Analogía Paraboloides de Maranzano y Karievsky.

[...] Otro de los aparatos que diseñé es el filtro por terceras y octavas. Lo hicimos polifónico gracias a que un conocido nos regaló un teclado. En esa época acababan de aparecer los foto-resistores, que eran los que regulaban el contraste en los televisores. Y con esos foto resistores pudimos variar el volumen en base a la luz y logramos variar el

⁵ Ídem. supra

timbre muy rápidamente.[...] Las ideas están latentes y de pronto aparecen los componentes que las hacen posibles. Y generalmente no tienen nada que ver con lo que uno quiere hacer. Esos foto-resistores eran sensibles al rojo y ciegos al azul, lo cual significaba que si teníamos una luz pareja y le variábamos el color, podíamos variar el volumen del sonido. Tomamos cintas de celuloide anchas, cinta de plástico aisladoras y mediante un stepper [un pequeño motor similar al de los carteles luminosos] y doce lámparas y doce células fotoeléctricas (teníamos seis canales), logramos hacer un sistema Dolby a partir de los pocos medios disponibles.[...]"

No cabe duda que el Instituto Di Tella se constituyó en uno de los centros más avanzados en Latinoamérica, tanto en el plano artístico como en el plano tecnológico. Así es como Fernando von Reichenbach recuerda este momento⁶:

...Siempre se toma al Di Tella como algo muerto o que fue. Y nuestra idea es hacer la historia del Di Tella verosímil. A medida que la información queda más lejos, se va tergiversando y digamos que el fenómeno Di Tella para nosotros continúa, aunque no lo llamemos más Di Tella. Yo diría que fue una cosa muy revolucionaria, justamente por no ser revolucionaria. [...] La primera entrevista que yo tuve, fue una entrevista en un café con el arquitecto Pochat que era el subdirector.

...Había una enorme libertad y una enorme colaboración. Estaba Norman Briski, estaban Les Luthiers, Nacha Guevara, Oscar Araiz, todos artistas jóvenes que estaban haciendo sus primeros pasos.[...] Pero digamos que el juntar el arte con la tecnología fue el punto fuerte del asunto. Y la tecnología era la que podíamos lograr a partir de la economía de consumo. Yo soy un "hincha" de utilizar la economía de consumo. Si en ese momento aparecían unas cámaras de televisión para cirugía y estaban a un precio razonable, entonces hagamos algo que nunca se hizo con una cámara de televisión: una partitura analógica [El convertidor gráfico-analógico]. La música no podía, recién ahora puede, darse el lujo de crear un instrumental y una tecnología para sí misma. Pero sí podía aprovechar la tecnología que se utiliza para otras cosas.

... El Di Tella tenía la filosofía de poca plata pero en el momento necesario. La caja chica existía siempre y no era precisamente muy grande que digamos. [...] Pero la gente estaba enganchada y todos queríamos lo que hacíamos, porque estábamos viviendo una aventura. Y esa libertad de hacer duró mientras duró el Di Tella, que no se fundió por eso. Esa libertad, esa posibilidad de elegir lo que uno quisiera hacer, ese estar abierto a lo que fuere, eso era el Di Tella. No las circunstancias en las cuales se hizo tal aparato o tal otra cosa. Una vez que uno está lanzado a hacer cosas y no tiene más freno que chocar con la tecnología o con la propia mente en lo artístico, ya estamos en otra dimensión. No frenos.[...] Había una conexión de todos con todos. Y uno me podría decir que éramos una elite. Y sí, éramos una elite, pero que le vamos a hacer. Pero no era una elite de dinero. Era una elite de gente que quería hacer cosas. Después murió por razones económicas y políticas, porque pensar era peligroso.[...] La experiencia del Di Tella fue una experiencia inolvidable. Y sin embargo fue muy parecida a lo que ocurrió en Standford, en los Estados Unidos o en otros sitios del mundo.[...]

⁶ Ídem. *Supra*

En 1967 Francisco Kröpfl se hace cargo del laboratorio anteriormente mencionado y de la cátedra de composición electrónica. Del conjunto de 48 becarios que pasaron por el C.L.A.E.M., por lo menos quince de ellos se orientaron hacia la creación en estos medios. Algunos de los que se destacaron con rasgos propios fueron: César Bolaños (Perú), Gabriel Brencic (Chile), Alcides Lanza (Argentina), ex director del estudio de música electrónica del Departamento de Música de la Mc Gill University y Ariel Martínez (Uruguay). Oscar Bazán, Eduardo Kusnir y Jorge Maranzano, fueron los destacados por parte de la Argentina. Se hace evidente que el laboratorio del Instituto Di Tella tuvo una profunda influencia en la difusión de la música electroacústica en los países de Latinoamérica.

Para el año 1965 se crea en la ciudad de Córdoba un taller de música electroacústica dependiente de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Los iniciadores de este taller fueron: O. Bazán y H. Vaggione (1943); participando además los siguientes músicos cordobeses: G. Castillo, P. Echarte, C. Ferpozzi, V. Tosco y en algún momento Hilda Dianda (1925).

1.4. Otros Centros de Desarrollo

Cuando el Instituto Di Tella cesó su actividad por razones políticas y económicas hacia el año 1972, el laboratorio fue donado a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires e instalado en el Centro Cultural San Martín, bajo la denominación de Laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (C.I.C.M.A.T.).

Sobre este punto Francisco Kröpfl relata⁷:

...Cuando cierran el Di Tella nosotros conseguimos una negociación con el intendente Montero Ruiz para pasar al Centro Cultural San Martín.[...] El convenio con la Municipalidad consistía en que el Di Tella iba a donar todo el instrumental, la biblioteca, etc., a cambio de la creación de un centro que después sería el C.I.C.M.A.T.[...] Me ayudó mucho en este trámite el arquitecto Rafael Vignoli, que había sido alumno mío y después se convirtió en un arquitecto muy reconocido. Y a partir de ese convenio, logramos crear el C.I.C.M.A.T. y llevar todo el equipamiento hacia ese lugar. Se inauguró en el año '72 y en ese momento había becas, hacíamos cursos, hasta que se cerró en el año 1973, año en que asume Cámpora como presidente. El Director de este centro era José María Paoloantonio, que había sido el último organizador de las actividades del Instituto Di Tella. La última idea del Di Tella había sido la de generar un espectáculo interdisciplinario, donde todas las áreas se juntaran para proyectos experimentales. De aquí surge la idea de hacer esto en la Municipalidad.[...] Cuando asume el peronismo y dan de baja a Paoloantonio, asume un señor llamado Policastro que se autotitulaba geopolítico y culturólogo, y cuya primera medida fue crear el Departamento de Creatividad Nacional. Hubo muchos tire y afloje, hasta que finalmente, el grupo de

⁷ Ver CD 10

semiólogos que se ocupaban de la parte Comunicación Masiva y gente que se encargaba de la parte de gráfica, renunciaron y quedamos nosotros para que no se destruyera todo el tema del laboratorio y nuestra actividad musical. En el '73, a mí me rescinden el puesto en la Facultad de Arquitectura, porque estaban buscando puestos y para ellos yo era un elitista. Es curioso, porque para el peronismo de izquierda uno era elitista, y para el peronismo de derecha yo era marxista, y ese fue el argumento que utilizaron para cerrar el C.I.C.M.A.T. en el año 1976. Y gracias al director actual de administración del Centro, pudimos convertirnos en lo que se llamó Departamento Acústico-Musical. Y contra las cuerdas pudimos hacer cursos y permitir que los compositores pudieran escribir sus obras. Pero la cosa no tenía mucho sentido hasta que se creó el Centro Cultural Buenos Aires. Ahí la gestión de Maranzano fue muy importante y se convirtió en el director general de dicho centro. Ahí tuvimos algunas diferencias, por lo cual me quedé en el Centro San Martín, hasta que en el '82, me vine acá; Maranzano ya había renunciado por un choque que había tenido con las autoridades.[...] A partir del '82 comienza entonces lo que actualmente es el L.I.P.M.

[...] El C.I.C.M.A.T. constaba de un área musical que se llamaba Departamento de Música Contemporánea del cual yo era el director y que incluía un área de música instrumental, a cargo de Gerardo Gandini; y un área de música electrónica, que estaba a cargo de Gabriel Brencic. A su vez estaba dividido en un área de investigación, a cargo de Maranzano, y un área práctica, también a cargo de Brencic. [Por este lugar pasó Leda Valladares como compositora de música electroacústica entre otros]. Había cursos de análisis musical, de percusión, etc.[...]

Compositores consagrados y compositores jóvenes de reciente promoción se acercan en esta nueva etapa (1972-1976), realizando producciones con medios electroacústicos los siguientes autores: Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Hilda Dianda, Cesar Franchisena, Marta Lambertini, María Teresa Luengo, Jorge Pítari, Jorge Rapp, Carmelo Saitta, Leda Valladares y Julio Martín Viera. El laboratorio siguió a cargo de Fernando von Reichenbach y su personal, asumiendo la dirección musical el mismo José Maranzano.

Al respecto Julio Viera, actual director del L.I.P.M. desde principios de la década del '90, en el Centro Cultural Recoleta, nos cuenta cómo era la situación en aquella época y su participación dentro del ámbito de la música electroacústica⁸:

...Al año de haberme recibido en la U.C.A. (1972) entré como becario en el C.I.C.M.A.T., que funcionaba en el Centro Cultural San Martín y que venía a ser una continuación del Instituto Di Tella. El proyecto de esa beca, que teóricamente iba a durar dos años y luego se redujo a uno por motivos políticos, era hacer estudios de postgrado en música contemporánea y en música electroacústica, puesto que se contaba con el equipamiento heredado del laboratorio Di Tella. Ahí entramos como becarios Marta Lambertini, María

⁸ Ver CD 1.

Teresa Luengo, Jorge Pítari, Jorge Rapp, Carmelo Saitta, yo, y otros más. Ese fue mi primer contacto con la música electroacústica. Era un laboratorio analógico, en donde el aparato más moderno que había para producir música electrónica era el ARP 2600.[...] En aquella época era mucho más difícil tener acceso a la producción de música electroacústica, porque tener los medios para producirla no era como hoy en día en que uno con una computadora y una tarjeta de sonido ya puede montar un pequeño laboratorio.[...] En ese momento todo era mucho más costoso: los grabadores, la cinta para producir, etc.

[...] En esa época estaban Francisco [Kröpfl], (que enseñaba composición, tanto para medios electroacústicos como para medios tradicionales), Gerardo Gandini, José Maranzano, y Gabriel Brencic como jefe de laboratorio, quienes habían empezado como becarios en el Instituto Di Tella y pasaron luego al C.I.C.M.A.T. [...] En cuanto a las influencias musicales que nos llegaban, contábamos con un archivo de todo lo que se había producido en el Di Tella, que se escuchaba y analizaba, así como también obras de autores extranjeros. Hay que tener en cuenta que la producción de música electroacústica no era tan grande como hoy en día, y que había obras de autores importantes que no había mucho tiempo que habían entrado en contacto con estas nuevas técnicas, como Berio, Maderna, Stockhausen y Davidovsky.

[...] Los estudios que ahí hacíamos se centraban principalmente en el manejo de sistemas electrónicos, además del análisis y audición que se hacían de diferentes obras. Se hacía mucha audición de obras, se explicaban como estaban construídas, y después había prácticas de grabación, cortes de cintas, etc. Hay que tener en cuenta que no había sistema Dolby, no había posibilidad de grabar más de una pista a la vez, etc., es decir, se trataba de lograr la mejor calidad de sonido dentro del ámbito analógico de aquella época. Y después del aprendizaje y ejercicios que hacíamos, producíamos una obra. Yo compuse dos obras con el ARP 2600: *Mutación* y *Escolión*. Después de estas dos primeras obras (1973-4) nos eliminan las becas y cierran el Laboratorio - todo esto muy ligado a la historia política de la Argentina y de Buenos Aires.

Por otra parte, Jorge Rapp recuerda ese momento de esta manera⁹:

Yo empecé con una beca, en el año 1973, en el C.I.C.M.A.T., que fue el heredero del laboratorio de música electrónica del Di Tella. A partir de ahí yo estuve en contacto con Francisco Kröpfl, Fernando von Reichenbach, con Gandini, que estaba en la parte musical más experimental y en la parte de electroacústica y electrónica estaba Gabriel Brencic, que es un compositor chileno que estuvo radicado en la Argentina hasta el '73, después se tuvo que ir medio rápido... pero fue una persona muy importante en toda la parte de música electroacústica y electrónica...eso fue muy importante para mí.

[...] Empezamos a hacer las primeras experiencias electrónicas con lo que venía del laboratorio viejo. Teníamos ahí un sintetizador ARP 2600, donde podíamos experimentar con el control de voltaje, que ya era de por sí una maravilla. Lamentablemente esa experiencia duró un poco más de un año, porque después vino un proceso político que

⁹ Ver CD 9.

nos dejó afuera, pero hicimos muchas cosas. [...] Y realmente ahí toda la experiencia electroacústica original para mí fue muy importante, tanto los maestros que teníamos, como Maranzano en la parte formal. En la parte de análisis hubo gente que tenía que ver con semiología.[...] Fue un curso muy interesante. Bueno, eso paso y yo seguí trabajando en el laboratorio y después, cuando eso se terminó, por suerte continuó en el Centro Recoleta. Digamos, Recoleta heredó en alguna parte de este laboratorio del Di Tella todas las obras, que fueron muchas. Están en un archivo que, supongo, debe estar dentro del control del L.I.P.M. Y esos fueron mis comienzos en la música electroacústica que duraron casi 10 años. La computadora, para mí, ingresó a mediados de los '80.

Hasta aquí hemos presentado los comienzos de la música electroacústica en Buenos Aires basada, fundamentalmente, en el testimonio de compositores que adherían al movimiento musical animado por Francisco Kröpfl, quien a su vez respondía al pensamiento de la línea alemana. Pero, al mismo tiempo se desarrollaba en Francia otra corriente que derivaba de las ideas de Schaeffer y que proponía una estética diferente. Dentro de esta línea encontramos a dos compositores argentinos, Enrique Belloc y Luis María Serra (1942), quienes se formaron en el Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) bajo la supervisión del mismo Schaeffer y que tuvieron una notable participación en esta historia. Así lo recuerda Enrique Belloc¹⁰:

[...] En Buenos Aires el que inicia el movimiento de la música electroacústica es Francisco Kröpfl, quien representa la formación germánica. Lo interesante de nuestras presencias es que representamos dos polos bien diferenciados, y es interesante porque estos dos polos bien diferenciados le permiten ver a la gente más joven, dos modos de ver las cosas. Obviamente ninguno mejor que el otro, simplemente diferentes y no sólo en cuanto a qué tecnología y por qué la utilización de cierta tecnología, sino también a ciertas conceptualizaciones respecto a qué es la inteligencia.

[...] Superada la etapa de los grandes descubrimientos científicos en Occidente desde la Baja Edad Media (1200-1500), las ciencias se fueron "endureciendo" cada vez más. Yo creo que se tiende a una ciencia muy dura, muy desarrollada en sus aspectos algorítmicos, que nos permite ir resolviendo problemas de una enorme complejidad, pero muy concretos y muy específicos. Un paradigma interesante de este modo de pensar y desarrollar la ciencia es Oppenheimer, un físico y matemático de origen alemán que vivió en los EE.UU. y que fue el que construyó la bomba atómica, a partir de una serie de ideas desarrolladas por Einstein y su Teoría de la Relatividad General. Y digo Oppenheimer porque es uno de los hombres que más trabaja sobre una teoría anterior que es la Teoría de la Física Cuántica, la cual es una de las primeras físicas que pretende ser una física de resolver problemas muy específicos y colateralmente a estas cuestiones, pretende reinterpretar desde una dimensión científica el universo tal como lo hacían los viejos filósofos. Por eso utilizo el ejemplo de Oppenheimer: desarrolla el pensamiento de la física cuántica a niveles muy profundos, pero al mismo tiempo es capaz de resolver cuestiones científicas muy específicas.[...] En la Argentina, Kröpfl representa la línea de pensamiento como yo la llamo más "algorítmica", más científicista en un sentido

¹⁰ Ver CD 8.

tradicional. Yo creo que la ciencia actualmente tiende hacia una re-simplificación de las grandes preguntas de los presocráticos respecto al universo y a los aspectos cognitivos puntuales del universo.

[...] Volviendo a la Argentina, yo creo que Kröpfl representa fuertemente el pensamiento alemán, esto es, una música donde la herramienta tecnológica pareciera jugar un rol importante en el desarrollo del pensamiento musical. Yo representaría la corriente de Pierre Schaeffer (de la cual me siento heredero de alguna manera), en donde creo mucho más en el pensamiento natural y lo que yo llamo la inteligencia natural, que es la inteligencia del mundo afectivo del sujeto humano; no descarto el algoritmo, uno tiene que estudiar, tiene que conocer el manejo de las herramientas, pero siempre teniendo en claro que eso que está ahí [señala un piano] es una herramienta. Y que de las bondades de esa herramienta, por ejemplo de sus características constructivas, no depende que una sonata de Beethoven sea una expresión de una obra de arte.

[...] Nosotros los músicos concretos construimos nuestros propios materiales a partir de la utilización de fuentes acústicas, con lo cual en alguna medida, ponemos en escena el mismo acto interpretativo. Cuando yo impulso una lengüeta de una kalimba [Lamináfono: idiófono de punteo de origen africano] para obtener un sonido, está toda la impronta de mi gesto como sujeto humano, con todo lo que ello conlleva: la habilidad o la no-habilidad para generar ese sonido, etc. De todas maneras, creo que el rol que juega Francisco Kröpfl en nuestra sociedad es importantísimo, porque en realidad él hizo algo que yo no hice: él tuvo continuidad en su actividad. Yo tuve un período de enorme vacío en mi actividad musical, once años, en el cual yo entré en un estado de crisis personal en el cual tuve que resolver que hacía conmigo la música. Por lo tanto, lo que hay que reconocer en Francisco [Kröpfl] es la continuidad de su trabajo y el hecho de que él pudiera poner socialmente en escena y con mucha fuerza, esto que genéricamente se llama música electroacústica.

[...] Yo volví a fines de 1968 de Europa. En esa época todavía existíamos los artistas en Argentina. Podíamos hacer cosas, yo me acuerdo de haber desarrollado entre los años '69-'71, una actividad musical enorme.[...] Y la crítica se ocupaba de nosotros, podía hablar muy mal de nosotros, pero existíamos. Esto murió en el año 1973. A partir de ahí el país se convirtió en un gran caos, que siguió creciendo hasta el proceso militar, y que me da la sensación que de ese caos no hemos podido salir.[...] Pero en aquel momento el país tenía vida cultural. Creo que sin embargo, y a pesar de la crisis, los polos de opción están más claros en este momento. Creo que mi vuelta a la actividad musical, la posibilidad de mostrar mis obras, y la posibilidad de haber vuelto a la enseñanza, me ha permitido conectarme con una mayor cantidad de jóvenes que tienen la posibilidad, si se quieren dedicar a la música electroacústica, de ver a Francisco y a mí y decir: no me quedo con ninguno de los dos, o tomo esto de Francisco y esto de Enrique y hago algo. En ese sentido me parece muy positivo.

[...] Nosotros teníamos muchas dificultades para componer activamente en esa época. Francisco fundó el primer laboratorio en 1959 en el seno de la Facultad de Arquitectura.

En realidad le dieron un lugar dentro de la Cátedra de Acústica, y él comenzó a hacer unas primeras búsquedas y allí aparecieron las primeras obras de Francisco. Pero no era fácil acceder a ese centro, no porque fuera un lugar cerrado o elitista, sino porque también la facultad tenía sus limitaciones. No había mucho instrumental para trabajar, no era como los grandes centros europeos o norteamericanos que ya en esa época tenían grandes presupuestos y se podían tener diez compositores trabajando simultáneamente.

[...] Cuando comenzamos a trabajar los medios con los que contábamos eran totalmente analógicos. Para nosotros la tarea de componer tenía como dos etapas igualmente atractivas. La primera consistía en generar nuestro propio material, y lo hacíamos a través de la grabación. Buscábamos cualquier cosa que pudiera ser chocada, frotada, golpeada o raspada, etc. Los grabábamos y los sometíamos a diferentes procesos. Allá en el '64, teníamos filtros –algún filtro pasabanda muy interesante–, grabábamos en cinta abierta dicho material, y luego lo pasábamos por diferentes filtros, y los resultados o bien los grabábamos o bien hacíamos bucles [loops]. La tecnología era absolutamente analógica, y lo que nos apasionaba era generar nuestro propio material, porque insisto una vez más, en esto estaba la impronta del acto interpretativo. Luego venía la etapa de procesamiento de dicho material, y posteriormente venía el armado de la cinta, que generalmente se hacía cortando y pegando fragmentos o haciendo mezcla en grabadores sincronizados. La computadora llega a la Argentina hacia fines de los años '70, cuando llegan las Commodore, que eran computadoras personales mucho más aptas para trabajos administrativos, y luego las PC 386 [Personal Computer] con algunos programas principalmente de secuenciación. En la década del '80, los sintetizadores y los samplers adquieren mayor importancia. Yo me dediqué desde 1984 hasta 1993, a hacer composición en tiempo real y lo hacía con un violonchelista llamado Alejandro González Novoa, con quien teníamos un dúo en donde se procesaba en tiempo real los sonidos del chelo. Nuestros conciertos eran grandes sesiones de improvisación.[...] De manera que yo utilicé sintetizadores y samplers como un medio de armar ciertas sonoridades complejas en términos de secuencias que me permitían ir armando las obras. Y durante ese lapso, la PC fue creciendo, aparecieron procesadores cada vez más rápidos y creció la oferta de programas madres y los Plug-ins.[...]

Luis María Serra, también formado en Francia, relata¹¹:

Yo me recibo de Licenciado en la U.C.A. (la primera o segunda promoción). Ahí estudié con [Alberto] Ginastera, [Gerardo] Gandini, Pedro Sáenz, [Ernesto] Epstein (1910) y la señora [Raquel Cassinelli] de Arias, mientras que paralelamente cantaba y estudiaba dirección coral en el coro *Ars Musicalis* que dirigía el Padre Segade. Mi profesor fundamental fue Ginastera y de alguna manera eso me separa mucho del comienzo de otras postulaciones de la música en general, que parten de los alumnos de Paz. Las concepciones musicales eran otras y eso se veía en sus alumnos. Por un lado, nuestra

¹¹ Ver CD 7

formación era más humanista y menos apegada a un estilo que había que respetar como lo fue en su época el dodecafonismo o el serialismo.[...] Cuando yo me recibí (1968-69), pude pasar como becario al Instituto Di Tella gracias a unos premios y concursos que gané. Ese centro también era dirigido por Ginastera. Ahí recibimos influencias de compositores extranjeros que venían a dar cursos de hasta dos meses como Luigi Nono, Olivier Messiaen, Ramati, etc. Y teníamos la suerte que era un centro muy específico de las artes en general: había gente de la plástica, de la danza, de la música, etc. También venía mucha de gente de Latinoamérica que tenían el sentimiento de continentalidad mucho más arraigado que nosotros y bregaban porque la enseñanza fuese más latinoamericana; eran evidentemente mucho más apegados a sus países y su continente que nosotros.

[...] En el Di Tella también enseñaba Francisco Kröpfl, que había sido alumno de Paz y a partir de él, veíamos otros puntos de vista que, ó bien no los habíamos visto en la facultad, ó los habíamos visto de una manera no demasiado obligatoria. Él enseñaba música electrónica y además de él, estaban Fernando Von Reichenbach y Walter Guth como técnicos. Ahí trabajábamos a partir de generadores de sonido.[...] Fundamentalmente hacíamos música electrónica y nuestra mayor influencia era la de Stockhausen: analizábamos y estudiábamos sus obras, las reproducíamos, etc. Eso era parte del estudio que hacíamos en la parte de música electrónica. Había un programa que teníamos que seguir, así como también había uno para la parte de música instrumental.[...] En el Di Tella se agregan las experiencias de los compositores extranjeros que vienen a enseñar, un desarrollo más actual de lo que era la música en ese momento y a la vez la música electrónica. Es decir, cuando terminabas los dos años en el Instituto eras un compositor de vanguardia que podías hacer cualquier cosa dentro de los medios que existían en ese momento. Y después de la beca del Di Tella, tuve la suerte de ser nuevamente becado para estudiar en París durante dos años con Pierre Schaeffer en el Groupe de Recherches Musicales. Eso sería entre los años '69-'70.

[...] Entre los músicos argentinos que estudiaron allá estaban Enrique Belloc, Lionel Filippi, Eduardo Bértola y Jaronian entre otros. Pero allá estudiábamos con Pierre Schaeffer, que era el creador de la música concreta y, de alguna manera, era lo contrario de lo que yo había estudiado en el Di Tella, que era música electrónica. En esa época había una gran lucha entre los "electrónicos" y los "concretos" y se despreciaban absolutamente... éramos pocos y además nos dividíamos. Allí empieza mi desarrollo en la música concreta, es decir generada a partir de sonidos grabados y procesados por diferentes medios: cambios de velocidad, invertidos, pasados por el fonogem, etc. Teníamos sesiones de grabación, de corte de cinta, etc. y nada electrónico.

[...] Cuando vuelvo a la Argentina me encuentro con que ya se estaba empezando a usar los dos medios combinados (tanto en el extranjero como en el país). Pero también me encontré con que yo había cambiado y muchos de los que se habían quedado no habían cambiado en sus concepciones estéticas. La música que nosotros hacíamos (los que habíamos estado en Europa) era muy diferente a la que se hacía acá. Teníamos otro punto de vista: la organización en el tiempo era diferente, las concepciones mentales de las ideas musicales eran diferentes, no teníamos problemas en mezclar lo concreto con lo electrónico, y además habíamos escuchado mucha música que no había llegado aún a la Argentina. Se tenía acceso a lo que pasaba en Alemania y posteriormente a lo que ocurría en EE.UU. pero no se tenía tanto contacto con Francia.

A comienzos de 1970 se abre un estudio privado llamado Arte 11, creado por Susana Baron Supervielle (1910), Susana Espinosa, Lionel Filippi y Luis María Serra. Este último nos relata ese momento¹²:

Cuando regresé a Buenos Aires ('72-'73), fui invitado junto con Lionel Filippi, a formar parte de un estudio de grabación que Susana Baron de Supervielle tenía en un departamento y que había sido diseñado y montado por Fausto Maranca. Ese estudio fue A.R.T.E. 11 (Atelier de Realizaciones Técnicas Electroacústicas; 11 se refería al piso en el cual estaba situado.)[...] También colaboró Susana Espinosa, quien tenía una voz espectacular y nos ayudaba a grabar audiciones de radio que eran emitidas por Radio Municipal y en las cuales difundíamos música electroacústica y contemporánea, poesías, narraciones etc. Porque para nosotros, la mejor forma de hacer llegar la música contemporánea a la gente, era mezclándola con otro tipo de información para que fuera más accesible. Después se unió Walter Guth, que era un excelente técnico que había trabajado en el Di Tella junto con Kröpfl y von Reichenbach. [...] Luego nos mudamos a Suipacha 128 y armamos con Fenzi (ingeniero acústico) una sala de grabación espectacular, y ahí empezamos a tratar de hacer venir a los franceses que habían estudiado



¹² Ver CD 7

con nosotros en París, para organizar conciertos conjuntos. En esa época vinieron por primera vez Christian Closier y Françoise Barrault.

[...] Pero llegó un momento en que las audiciones que nosotros grabábamos, no nos alcanzaban para mantener el estudio, por lo que tuvimos que empezar a grabar a terceros y así poder pagar el alquiler del estudio. Es decir, éramos técnicos de grabación y no era lo que más nos gustaba.

[...] Con el tiempo tuvimos que cerrar el estudio y A.R.T.E. 11 siguió sin un laboratorio estable. Quedó el grupo y la esencia, pero sin un espacio físico concreto. Hicimos muchos conciertos, exposiciones multimedia, invitamos músicos extranjeros, etc.”

1.5. El Laboratorio de Investigación y Producción Musical (L.I.P.M.)

En 1982 se crea el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (L.I.P.M.) como parte del Departamento de Música, Sonido e Imagen, dirigido por Francisco Kröpfl, que se incorpora al nuevo Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actualmente Centro Cultural Recoleta). Gracias a actividades de producción de bandas sonoras para audiovisuales se efectúa un re-equipamiento que incluye sistemas controlados por computadoras y equipos de mezcla y grabación sofisticados. El nuevo laboratorio denominado Laboratorio de Investigación y Producción Musical es dirigido por el compositor argentino-uruguayo Ariel Martínez. A partir de 1984, reasumiendo la actividad de creación musical, se invita a diversos compositores a realizar obras, y se abre un curso de composición con medios electrónicos. Asimismo se efectuó una intensa difusión de música electroacústica, realizada en el auditorio de dicho centro. A finales de 1984 se efectuó el primer concierto de obras realizadas en el laboratorio, con composiciones de Hilda Dianda, Gerardo Gandini y Luis María Serra. Kröpfl recuerda¹³:

El Laboratorio de Investigación y Producción Musical comienza en el año 1982. Yo era el Jefe del Departamento de Música, Sonido e Imagen que contenía varias áreas entre las cuales se encontraba el Laboratorio, que estaba a cargo de Ariel Martínez. El re-equipamiento se logra a partir de que había mucho requerimiento de producción audiovisual. Y nosotros dijimos que sólo se podía hacer si se compraba determinados equipos. Y compramos la primera computadora (una PDP 11), un DMX 1000 (la primera computadora, podríamos decir, de producción en tiempo real y que funcionaba con la PDP 11). Fue el primer dispositivo profesional en este sentido.[...] También se compra el Synclavier.[...] Esta es la época en que teníamos un convenio con la Universidad de Standford. Se los puede ver [está mostrando una fotografía] a Julio Viera, Claudio Lluán, Carlos Cerana (1958), Guillermo Pozzati (1958), Larraburu y yo. También se ven las computadoras Next que recién habían llegado.

¹³ Ver CD 10

[...] Yo obtuve la beca Guggenheim entre el '77 y el '78 para hacer una serie de obras en la Universidad de Columbia. Ahí hice tres obras: Música para Percusión, Nocturno y Scherzo. La beca incluía también la visita por diversos organismos y hacer una gira por Europa, para conocer todos los centros importantes. Conocí el I.R.C.A.M. [Institut de Recherches et de Coordination Acoustique/Musique], el Laboratorio de Holanda, donde estaba Köning, el estudio de Milán, etc. También tuve la oportunidad de hacer un curso en el M.I.T. [Massachusetts Institute of Technology], en donde tomé contacto por primera vez con la producción musical por computadora. Y tengo la posibilidad de conocer a los creadores del Synclavier, que junto con el asesoramiento del compositor norteamericano John Appleton habían diseñado este primer sintetizador ejecutable de tipo digital. Me acuerdo que quedé con la boca abierta cuando vi las posibilidades que tenía dicho instrumento. En el '77 aparecen las computadoras personales (PC). Yo tenía ganas de comprarme algún equipo para traer de regreso pero todo era demasiado caro. Finalmente me compré un aparatito que me fue muy útil llamado Educator, un aparatito de Motorola que ni siquiera tenía teclado. Tenía ocho llaves y si la programación era correcta, el lenguaje utilizado era el Assembler, se prendían lucecitas que aprobaban la operación. Y así aprendí a programar. Este aparato sirvió para un proyecto que hicimos con Fernando [von Reichenbach], que consistía en que estos aparatos pudieran tener señales controladas digitalmente para controlar ritmos y generadores de envolventes, porque las salidas, que eran de cuatro bits, podían ser programadas en Basic. Entonces hicimos un programa en este lenguaje que disparaba las señales para las distintas entradas. Y finalmente, con las ondas cuadradas que se producían entre los cuatro bits, se podía entrar a los filtros y modificar esos sonidos elementales. Esos fueron mis primeros experimentos en febrero del '78 con sonido digital. Y por supuesto, enseguida nos pusimos en marcha para generar música por computadora.

[...] Y a raíz de estos proyectos de producción audiovisual masivo, pudimos comprar la PDP 11, el DMX 1000, el Synclavier y los grabadores Ampex. Una inversión muy grande que jamás la podríamos haber hecho nosotros (¡la hicieron los militares!). Por suerte en el '82 fueron las elecciones y a partir del '83 el clima fue otro."

Julio Viera añade al respecto¹⁴:

[...] En el año '76 estuve viviendo afuera y a mi regreso el Laboratorio continuaba cerrado. Se hicieron algunos cursos pero el sistema de becas y de acceso a la producción estuvo cortado. En ese tiempo comenzó a construirse el Centro Cultural Recoleta, con la idea de que fuera un centro de computación ('77-'78) en donde estuviera una gran base de datos con todas las bibliotecas del país en conjunto con la O.E.A. [Organización de Estados Americanos]. Se compró una computadora PDP-11 y por lo que sé, -yo no estaba muy ligado al C.C.R. [Centro Cultural Recoleta] en ese entonces-, se le hizo creer al gobierno de la ciudad que se necesitaban aparatos para producir un audiovisual

¹⁴ Ver CD 1

de la ciudad de Buenos Aires ('79-'80). Se compraron muchos aparatos como el Synclavier, grabadores Ampex y otros equipos más con el fin de renovar el antiguo laboratorio aunque en realidad no eran útiles para este audiovisual. Cuando el gobierno militar se retira, queda todo el equipamiento y se blanquea la situación, quedando como el nuevo laboratorio de música electroacústica. Este laboratorio empieza a funcionar en el año 1983, y como yo había sido becario del Centro Cultural, me invitaron a trabajar en el laboratorio de Recoleta. En ese entonces estaban Kröpfl y Reichenbach.

[...] Empecé haciéndome cargo de la parte de enseñanza en el viejo laboratorio porque se empezaron a hacer cursos de música electroacústica y entre las cosas que debían hacer los alumnos era reproducir los primeros veinte segundos del Estudio Nº1 de Karlheinz Stockhausen (¡para lo cual yo también tuve que hacerlo!). Y lo hacíamos con el sistema antiguo: osciladores manuales, filtros, corte de cinta, etc., a pesar de tener aparatos más modernos y sofisticados. Teníamos la teoría que había que enseñar las formas más rudimentarias pues permitían un acercamiento mucho más directo a los equipos y al sonido. Las formas dinámicas las dábamos a partir de cintas cortadas en diagonal, se hacían sinfines y se bajaban las perillas tanto tiempo, en fin, era un lío espantoso en donde se necesitaban muchos pasos para lograr los diferentes estratos de la obra de Stockhausen. [...] En ese momento también se trabaja con el Synclavier, un instrumento muy dúctil, pese a no tener una interfaz gráfica - en donde todo era numérico, incluso los timbres se hacían agregando números-, ni las comodidades que se pueden tener hoy en día. Se podía trabajar de dos maneras: o bien ingresando tocando en el teclado, o bien se podía escribir los valores a través de una computadora. Tenía una conversión rápida de la información a los sonidos a pesar de no trabajar a partir de muestras [sampling]. Se manejaban osciladores controlados por voltaje con medios digitales. No tenía disco rígido, había que ingresar el sistema operativo por un lado y luego el disco del usuario donde se almacenaban timbres y secuencias. Era un sistema que funcionaba a 16 bits internos de procesamiento, mientras que la conversión era de 12 bits. Si uno presta atención al sonido había cierta suciedad pero era un salto muy grande comparado con los equipos anteriores. Con este equipo generé *El Reloj* (1986), una obra para cinco percussionistas y cinta, y varias cosas más. Inclusive hicimos trabajos de muestras, instalaciones, audiovisuales, bandas de sonido, etc.

A partir de 1984 realizaron sus obras en el L.I.P.M. los siguientes compositores - además de los antes mencionados- Oscar Bazán, Francisco Kröpfl, Claudio Lluán, Ariel Martínez, Eduardo Piantino, Antonio Taurielo, Julio Viera y los egresados de los cursos de composición con medios electroacústicos: Pablo Di Liscia, Oscar Edelstein, Fernando López Lescano, María Eugenia Luc, Guillermo Pozzati, Adrián Russovich, y Jorge Sad.

Entrevistamos a Jorge Sad¹⁵, quien había realizado el curso en el L.I.P.M. en el año 1987 y pertenecía a la segunda camada de compositores. Según él, los compositores de su época tenían como referente a Mario Davidovsky -es decir, componían música totalmente desligada de lo concreto:

¹⁵ Ver CD 4

Acá se seguía pensando en términos de música electrónica versus música concreta. Se sostenía que en el L.I.P.M. no había micrófonos porque no se hacía música concreta, y se suponía que la gente tenía que trabajar con los sintetizadores y equipos de cinta que se encontraban en el laboratorio, aunque por supuesto, los micrófonos estaban y no eran utilizados, lo cual indudablemente marcaba una estética.

De todas maneras, según Sad, lejos de ser una limitación esto potenciaba las capacidades creativas de los alumnos y favorecía el desarrollo de nuevas soluciones a partir del mismo material. El compositor nos cuenta que las principales influencias musicales provenían de EE.UU., principalmente de la escuela de Columbia-Princeton, los puntillistas y los seguidores del serialismo integral. Existían, según sus palabras, otros grupos abocados a la composición de música electroacústica y que no estaban tan diferenciados por su estética, sino más bien por factores extra-musicales.

Uno de estos grupos era el denominado “Otras Músicas” conformado por compositores de entre 25 y 30 años provenientes de diversos lugares del país. Surge a partir de una feria organizada por Gerardo Gandini en la Fundación San Telmo y como una reacción a las políticas institucionales. Esta agrupación luego tendría como sede el Centro Cultural Rojas, bajo la dirección de Oscar Edelstein, y se constituiría en un espacio alternativo al generado por el L.I.P.M. en el Centro Cultural Recoleta. El gran problema que tenía este centro, acorde con las palabras de Sad, era la falta de equipamiento, que llegaba al extremo “de tener que pedirle a sus integrantes que llevaran sus propios equipos”¹⁶.

De esta agrupación surgirían jóvenes compositores como Javier Leichman y Juan Pampón, entre otros. Una característica de esta época, era que, debido al alto costo del equipamiento, las posibilidades de acceso a la composición de música electroacústica se veían reducidas a los ámbitos institucionales, tanto en nuestro país como en el exterior.

Otro referente es el compositor Pablo Cetta, quien se desempeñó tanto en la agrupación Otras Músicas como en el L.I.P.M. Así describe sus comienzos¹⁷:

Mi primer acercamiento a la música electrónica fue al escuchar un disco de Stockhausen, cuando tenía 15 o 16 años. Ese disco me impresionó. A partir de ese disco empecé a tratar de hacer música electrónica sin mucho éxito, porque para estar en los lugares donde había equipos, tenías que ser un compositor formado y reconocido. Entonces lo que hacía como experiencias era, por ejemplo, sacarle la cabeza borradora a un grabador y ver si podía armar un multitrack, y cosas por el estilo. También trabajaba en un colegio industrial como ayudante de laboratorio y aprovechaba para utilizar los osciladores de audio y otros equipos mínimos que ahí había. Después empecé a estudiar con Jorge Rapp como alumno particular e ingresé a la U.C.A.. Hasta ese momento no tenía una

¹⁶ Ídem. supra

¹⁷ Ver CD 5

formación clásica y compositiva fuerte, más allá de algunos estudios de instrumento. Este fue un acercamiento más bien intuitivo. A partir de mi ingreso en la UCA me empecé a conectar con gente vinculada a la música electroacústica y de a poco me fui metiendo en el ambiente. Posteriormente entré en una agrupación de compositores que se llamaba Otras Músicas y luego armamos, en el Centro Cultural Rojas, con mucha de la gente que había estado en Otras Músicas, lo que se llamó -no recuerdo bien- el Centro de Investigación Musical. Ahí tuve la posibilidad de escuchar mucha música electroacústica: obras de Stockhausen, de Risset, etc. Yo estuve en estas agrupaciones hasta el año '92."

Es importante señalar que diversos compositores argentinos han realizado obras en laboratorios extranjeros en donde las posibilidades técnicas y el acceso a la información (ya sea por bibliografía o contacto directo con los referentes de la época) eran más fluidas. Mencionaremos entre los más destacados a aquellos radicados fuera del país: Mauricio Kagel (Alemania), Edgardo Cantón (Francia), Mario Davidovsky, Francisco Kröpfl y Carlos Rausch (EE.UU.), Alcides Lanza (Canadá) y, recientemente, R. Mandolini, A. Viñao y G. Valverde. Mario Davidovsky es actualmente director del Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Princeton, y Alcides Lanza es director del Estudio de Música Electrónica de la Facultad de Música de la Mc Gill University en Montreal, Canadá.

Los compositores que viven en el país y que fueron los primeros en realizar obras en laboratorios del exterior son los siguientes: Hilda Dianda, que realizó su primer trabajo electroacústico en la R.A.I. en 1959 (Italia y EE.UU.), Enrique Belloc, Enrique Gerardi, Luis María Serra y Lionel Filippi (Francia), Eduardo Kusnir (Bélgica) y Francisco Kröpfl (EE.UU.).

1.6. La Federación Argentina de Música Electroacústica (F.A.R.M.E.)

En 1984 se fundó la Federación Argentina de Música Electroacústica, que actualmente tiene filiales en Córdoba, Rosario y Santa Fe. Esta federación está asociada a la Confederación Internacional de Música Electroacústica, dependiente de la UNESCO. Desde entonces se realiza la Reunión Nacional de los Medios y Música Electroacústica, que se extiende durante una semana y reúne a compositores de diversos centros del interior. Tiene lugar en el Centro Cultural Recoleta (C.C.R.), dependiente de la Secretaria de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y allí, anualmente, se realizan conciertos y comunicaciones técnicas representativas del estado actual de esta disciplina en el país. Además, es colaboradora permanente del Festival International de Musique Electroacoustique de Bourges. Luis María Serra cuenta los inicios de la F.A.R.M.E.¹⁸:

¹⁸ Ver CD 7

A partir de una inquietud de Christian Closier surge en Francia la Confederación Internacional de Música Electroacústica reconocida por la UNESCO. La música electroacústica ya era lo suficientemente importante como disciplina para tener su propio lugar dentro de la música. A partir de esto comienzan a generarse diferentes federaciones en los distintos países [...] Y yo recibo el encargo de Christian Closier de reunir a la gente que se ocupaba de la música electroacústica en la Argentina. Ahí nace la Federación Argentina de Música Electroacústica [...] Creí que lo conveniente era llamar a Francisco Kröpfl para que ocupara el cargo como presidente. También estaban Jorge Rapp, Julio Viera, Lionel Filippi, yo como vicepresidente y otros más. Y con el tiempo se fueron sumando muchos músicos del interior y agrupando en pequeñas federaciones dentro del país.

Enrique Belloc agrega¹⁹:

Yo llegué relativamente tarde a la F.A.R.M.E. Vaya a saber por qué no me enteré o no tomé conciencia de la existencia de la F.A.R.M.E. Me pareció que era un hecho muy cerrado, aunque de todas maneras a partir del '93 comencé a tener una actividad mucho más fuerte dentro de la F.A.R.M.E. Hasta ese momento no participe, seguramente por 'despiste' personal. Es cierto que me invitaban a presentar obras, pero lo hacía esporádicamente. A partir de 1993 comencé a tener un mayor protagonismo. [...] Y decidí tomar un contacto muy activo con Julio [Viera] y con Francisco [Kröpfl] y decirles: 'quiero colaborar en el armado de los programas y la organización de los conciertos como una manera de sentirme activo y ponerme codo a codo con ellos en las realizaciones de las diferentes actividades'. Pero también, quiero decir, que desde hace tres años, vengo insistiendo en la necesidad de una democratización de la Federación.

Creo que la F.A.R.M.E. nace como iniciativa de Luis María Serra, quien era muy amigo de Closier, el creador de la Federación Francesa de Música Electroacústica y propulsor de la creación de una Federación Internacional de la Música Electroacústica. Luis María Serra solía ir muy frecuentemente a Bourges y en uno de sus viajes, trae la idea de hacer una federación argentina y con buen criterio, propone a Francisco Kröpfl como presidente. Ahora, creo que ya ha pasado mucho tiempo, el movimiento ha crecido mucho en nuestro país, y a mí me encantaría que existiera la posibilidad de tener autoridades electas a partir de todos los músicos que hacemos música electroacústica en el país.

Por otra parte, Jorge Rapp, señala²⁰:

Fui uno de los fundadores de la F.A.R.M.E. en el año '85, junto con Luis María Serra, Francisco Kröpfl, Julio Viera y otros más que seguramente me estoy olvidando. [...] Nos parece muy importante que la Argentina tenga una actividad que nos represente y que además este en contacto con las demás filiales de todo el mundo. Fue una inquietud que surgió allá por el año 1985, y que ahora estamos tratando de reformularla. En este momento están Teodoro Cromberg, Miguel Calzón, y nosotros estamos como la vieja comisión que apoyamos."

¹⁹ Ver CD 8

²⁰ Ver CD 9

1.7 Centros Educativos

A partir de la década del '80 se ha difundido considerablemente esta modalidad creativa en la Argentina gracias al avance de la tecnología y a la existencia de sintetizadores digitales y sistemas de control y montaje por microcomputadoras. Esto ha permitido la proliferación de nuevos laboratorios orientados hacia la enseñanza.

Cabe mencionar entre ellos la carrera de *Realización Musical con Medios Electroacústicos* de la Universidad Nacional de Quilmes, fundada por la compositora Lic. María Teresa Luengo, quien manifiesta la necesidad que existía en aquel momento de una reforma estructural en las carreras de composición musical. Al haber encontrado imposibilidades en la modificación de los planes de estudio en la Universidad Nacional de la Plata (1985), en la cual era docente, presenta ante la Universidad Nacional de Quilmes una propuesta en la que la enseñanza de la composición musical tuviera en cuenta las nuevas posibilidades que brindaban la tecnología y los cambios de la concepción artística. La propuesta estaba centrada en el estudio paralelo del arte musical tradicional y su contrapartida tecnológica, es decir, la elaboración de un plan de estudios con dos áreas bien definidas que debían dictarse interrelacionadas y dentro de un mismo marco temporal. Así se dispuso la creación de dos ejes: uno que incluyera las materias musicales tradicionales, y otro con aquellas materias musicales que estuvieran relacionadas con la tecnología. Luengo explica²¹:

La continua influencia de los medios de comunicación obligaron a realizar cambios sobre este plan original a fin de mantenerlo actualizado.[...] Por tratarse de una carrera que contiene una estrecha relación con la tecnología, la necesidad de un contacto fluido con aquellos países que estuvieran a la vanguardia músico-tecnológica se hizo imprescindible. La Universidad inició entonces, un intenso intercambio con organismos del exterior, entre ellos con las Universidades de Basilea, de Stanford, de New York, etc.

La Licenciada María Teresa Luengo también reforzó la idea de la necesidad de la actualización y reforma de los planes de estudio con una frecuencia de al menos diez años, así como también la obligación que tienen los organismos educativos de brindar un conocimiento globalizado, intensificado por materias que traten todos los ámbitos relacionados con la composición musical. Atenta a esta idea, y basada en los ideales iniciales, encara en 1997, una reforma de la carrera vigente (para la cual fueron consultados todos los profesores) y se concreta la nueva *Licenciatura en Composición con Medios electroacústicos*, con cuatro años de duración. Esta licenciatura se singularizó por dos aspectos: 1º, la incorporación de los medios electrónicos para la composición y 2º por encarar una reforma en la enseñanza de la composición tradicional -comenzar desde 1º año con un doble lenguaje, tonal y atonal.

²¹ Ver CD 2

En 1996, esta carrera fue considerada de primera importancia por el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, y se le otorga un subsidio de 80.000 dólares, con los cuales se monta un importante laboratorio de música electroacústica.

Su cargo de Directora de ambas carreras se extendió por cuatro períodos bianuales consecutivos, desde 1991 hasta el 9 de diciembre de 1998. Desde entonces, el cargo de Director de esta carrera lo ejerce Pablo Di Liscia.

Representa otra opción educativa el laboratorio del Centro de Estudios Electroacústicos de la Universidad Católica Argentina dirigido por Pablo Cetta²²:

La Cátedra de música electroacústica de la U.C.A. surge en 1995 a partir de un cambio en los planes de estudio que se hace cuando asume Marta Lambertini como Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, a pesar de que el Laboratorio ya estaba desde el '89".

En 1985 se fundó, en Rosario, el Estudio de Fonología y Música Electroacústica (E.F.M.E) de la Universidad del Litoral, cuyo responsable es Ricardo Pérez Miró, y se incorporó a la Escuela Nacional de Música de Rosario el T.A.D.M.E.R. (Taller de Música Electroacústica de Rosario) cuyos responsables son Claudio Lluán, Estela Perales y Eduardo Piantino.

En 1987 se creó el Centro de Investigación Musical, dependiente de la Dirección de Cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

La música electroacústica argentina es conocida en todo el mundo y considerada como una de las que más aportes originales ha realizado en los últimos años. Los autores argentinos han obtenido numerosos premios en concursos internacionales.

El centro más avanzado en el país y en Latinoamérica es el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (L.I.P.M.) del C.C.R. Este centro efectúa un intenso intercambio con organismos similares del exterior y sus miembros asisten regularmente a congresos internacionales donde las investigaciones que se realizan y las obras que se componen son presentadas y difundidas. Sus actividades incluyen la composición, investigación, difusión y enseñanza. Durante cinco años, gracias a un subsidio de la Rockefeller Foundation, participó en un programa de residencia e intercambio con el C.C.R.M.A. de la Stanford University y el C.R.C.A. de la California University.

Es interesante observar que en el L.I.P.M. se reúnen varios de los miembros iniciadores del Estudio de Fonología Musical y del Laboratorio del Instituto Torcuato Di Tella. Actualmente (2003) está a su cargo Julio Viera (Director general de la Institución) a quien acompaña en el área tecnológica Fernando von Reichenbach. El Director Técnico Musical del Centro Cultural Recoleta es Francisco Kröpfl siendo responsables de la administración de la red de computadoras Miguel Calzón y Javier Leichman. La Biblioteca Técnica Musical está a cargo de Silvio Kilian.

²² Ver CD 5

Los compositores-investigadores asociados al L.I.P.M. son: Carlos Cerana, Pablo Cetta, Teodoro Cromberg, Pablo Di Liscia, Juan Carlos Figueiras, David Hotra, Raúl Minsburg, Antonio Moliterni, Guillermo Pozzati, Luis María Rojas y Jorge Sad. Además se destacan por su importante labor los siguientes compositores de la F.A.R.M.E: Enrique Belloc, Gonzalo Biffarella, Graciela Castillo, Ricardo Dal Farra, Eleazar Garzón, Silvia Goldberg, Dante Grela, Fernando López Lezcano, Jorge Naparstek, Juan Carlos Pampin, Jorge Rapp, Daniel Schachter y Luis María Serra.

2. ASPECTOS ESTÉTICOS Y OTRAS PROBLEMÁTICAS DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN BUENOS AIRES

2.1. Introducción

Este trabajo no sólo surgió como un relevamiento histórico, sino que también estuvo motivado en su origen por una búsqueda de las diferentes concepciones estéticas. Estas aproximaciones fueron delineando distintos modos de creación musical y a su vez revelaron las problemáticas de esta disciplina y del arte en general. Dentro de estas cuestiones se encuentran aquellas relacionadas con la formación musical, con los medios de producción, con las nuevas tendencias de resolución escénica y con problemas específicamente técnicos. Por otro lado, indagamos sobre cuestiones relacionadas con la identidad de la música electroacústica producida en la Argentina y su situación dentro de la escena mundial.

Es necesario aclarar que las opiniones aquí expuestas constituyen tan solo una porción de las posturas posibles. Pero creemos haber logrado condensar en sentido amplio y general, las posiciones artísticas existentes en nuestro país. Todas las opiniones recopiladas en este trabajo se encuentran disponibles en los discos compactos que complementan el trabajo, para que el lector tenga acceso a la experiencia de la palabra viva de sus protagonistas.

2.2. Javier Leichman²³

- *Acerca de la necesidad de una formación académica como requisito para la composición con medios electroacústicos.*

Es necesaria, por una cuestión de pensamiento, de accesibilidad; la facilidad para generar material puede cubrir falencias de una falta de formación, pero no es garantía de una buena obra. El aspecto formal, de articulación y de sintaxis, son aquellos puntos en los que puede fallar un músico sin formación. Hay una tendencia a tener poca conciencia del discurso y dejarse llevar por un despliegue del material pero con poco sentido de la sintaxis.

²³ Ver CD 3

- *Relaciones entre tecnología y discurso*

Hay una gran tendencia desde el inicio [gestación] de las obras a presentar una idea técnica, ya sea del software, o del manejo del aparato. Por lo tanto, habría un déficit. Cuando comienza la música electrónica había un proyecto [musical] anterior a la creación de los aparatos. Ahora es al revés, entonces se hace una obra con la nueva tecnología. El arte puede surgir a partir de cualquier circunstancia, de manera que es posible que resulte una buena obra a partir de esto, pero desde el vamos es bastante poco musical, poco interesante desde el punto de vista de la composición.

- *Lenguajes de programación orientados a la música*

Si bien son los programas que ofrecen más posibilidades, los tipos que mejor lo manejan son los que peor lo usan. Pueden tener mayor preocupación por la programación que por la música... No hacer síntesis es una pérdida grande. [...] Probablemente la crítica que le haría a ciertos sistemas es que tardan en responder y es que, cuanto más tardan en responder con menos uno se conforma y uno cree que encontró algo porque tarda o porque cuesta, pero para el que no escucha, ese proceso no existió; de manera que no le resulta tan interesante el material como para el que lo consiguió. En el caso de la música tradicional el compositor y el oyente tenían un plano de igualdad. Los dos tenían que esperar a que la música la tocaran para escuchar realmente lo que pasa. En el caso del músico electroacústico se crea una especie de circuito cerrado entre lo que uno hace y lo que le provoca, que no necesariamente resulta interesante para la persona que lo escucha, hay un peligro de engancharse en cosas que no son significativas para el oyente.

- *Espacialización*

[...] Hay mucha mistificación. Cuando uno plantea el tema del espacio pretende hacer de la sala el resonador de su obra, y eso es prácticamente imposible. Uno termina teniendo que extender el proyecto de la obra al proyecto de la sala.

[...] Prefiero pensar el tema del espacio en función del contrapunto, de la gestualidad, de los materiales, de la articulación. [...] Prefiero apostar al discurso, a las distancias, que son relativas pero las escuchan todos; a plantear una puesta del sonido precisa que la termina escuchando sólo el que está en el medio.

- *Futuro de la disciplina en la Argentina*

Hay mucha gente que usa programas, que son los "síntes" [sintetizadores] de ahora, más que los lenguajes de programación. Lo que sí lamento es que hay poca reflexión sobre la obra.

[...] Lo que falta es el desarrollo de una técnica. Esto redundaría en la falta de rasgos personales. El desarrollo de una técnica va a tener más influencia en el material que en la forma y en la articulación... Me preocupa mucho la articu-

lación, la formalización, la orientación y una cierta tipología sintáctica. El espacio, los timbres, los filtros está en función de eso. [...] Lo que sí, hay compositores que se preocupan por articular, dar forma, si bien no tienen el desarrollo de una técnica en el tratamiento de los materiales; eso es algo que se da mucho en la Argentina. En general la gran diferencia que hay entre las obras argentinas y las obras europeas o norteamericanas es que la articulación está mucho más trabajada [en el caso de la Argentina]. De manera que esto sería un rasgo distintivo. Esto debe tener que ver con quienes generaron acá la música contemporánea, que venían de las técnicas de control.

- *Acerca de la electroacústica como arte musical o disciplina independiente*
Es una cuestión de contexto. Yo divido la música de la no música, con los que generan una cierta situación estética donde el oyente se engancha o ve disparada su imaginación. Lo demás es secundario. Es una cuestión de claustro universitario.

[...] Muchas cosas que hoy se dicen arte son sólo hechos de comunicación. Cada disciplina en sí misma genera imaginación en las otras. Por ejemplo el multimedia, que al invadir los sentidos, termina siendo redundante. [...] La ópera es un ejemplo de la desatención más grande que hubo. Era un evento social, un rito en donde todo pasaba, menos el hecho musical. Por otra parte, la música siempre estuvo asociada al rito y hay poca cultura auditiva.

- *Resolución escénica*
Varias cosas. Primero, no hay una sala apropiada. Se lleva a la gente a un auditorio o a un teatro y se los pone mirando a un escenario del cual no sale nada y eso no debería ser así. Nunca se escuchó música, siempre estuvo ligada a eventos sociales. Entonces es como un músculo que nunca se desarrolló, por lo tanto la música en cinta pone en crisis esto
- *Acerca de la sintaxis musical.*

Hay cosas que la música electroacústica no ha logrado. Por ejemplo, la memoria. Arcos más grandes de memoria. Las relaciones entre sectores largos, como sucedía en la música clásica en donde escuchás diez minutos de un movimiento y después escuchás cinco de otro y este se veía iluminado por el primero; tenía una significación con respecto al primero, tenía un encuadrado y la música electroacústica perdió esto, es muy inmediata. Recursos como la recapitulación se veían enriquecidos por el intérprete. La repetición en la música electroacústica no tiene la misma carga. Lo más interesante es cuando la cultura avanza en círculos concéntricos, en donde la última expresión contiene a todas las anteriores y no pierde cosas por el camino, cuando un período contiene al otro; si no, son todas lecturas.”

2.3 Jorge Sad

Siempre que a uno lo limitan en algo, uno debe expresar más su creatividad para lograr alguna cosa, (y esto es algo provechoso).

- *Acerca de las limitaciones que puede generar una formación académica tradicional*

[La formación académica tradicional ¿limita al músico en su actividad creadora?] “Sí, pero existe una formación académica de la música electroacústica. [...] Los músicos electroacústicos cada vez se van encerrando más en su propio lenguaje, y, salvo 2 o 3 muy buenos, Parmigiani, Francisco Mo y François Bell, hay muy pocos compositores que hayan trascendido los límites de la música electroacústica. La música electroacústica es un medio. Uno puede agarrar la música electroacústica de Nono, Berio y darse cuenta que son compositores que además tienen una conciencia interesante de lo que es el sonido, el timbre, etc. y pueden hacer tanto música instrumental como electroacústica fantásticamente bien. [...] Probablemente la música electroacústica tenga más que ver con lo que lleva uno como background que con la formación y la tradición supuestamente académica.

- *Acerca de la influencia que ejerce el instrumento en el músico*

En el caso de la música electroacústica esto se produce cuando no hay ideas. Cuando no hay ideas, no hay extensión, entonces la cosa es hacer sonidos supuestamente raros, pero cualquiera sabe que ya no hay sonidos nuevos, no hay más novedad, entonces sea cual sea el recurso informático se debe tener una idea.

[¿La tecnología usada redundante en el resultado estético de una obra?] “No, son timbres. Yo creo que es una paleta. Uno de los grandes mitos era la búsqueda de un instrumento que fuese lo más general posible (Pierre Schaeffer, Richard Moore) Por lo tanto se disuelve la idea de timbre y un instrumento capaz de abarcar cualquier timbre. Pero ahora sabemos que, por ejemplo, un clarinete generado por computadora y un clarinete no son la misma cosa, así, de esta manera, cada aparato contiene un timbre particular.

- *Acerca de la utilización de interfaz*

La interfaz es lo único que no evolucionó. Lo que intento hacer, más que dibujar con el mouse o programar determinado proceso, lo manejo con un controlador M.I.D.I. [KAWAI MM_16], que es más musical, es como si estuvieras tocando, entonces incluyo un efecto, lo saco progresivamente, con las manos. Por otra parte, estoy trabajando en un proyecto de control por sensores, los cuales permiten interactuar con el sonido de forma más natural. Con esto, de alguna manera recreo la vieja cosa de Stockhausen, en donde las obras eran generadas por personas que iban accionando diferentes procesos (ring modulator, filtros, etc.), y eso funcionaba musicalmente. Pero de todas maneras la interfaz sigue siendo funcional a una cierta idea. (¿Qué obra esta a la altura de Kontakten [Stockhausen]?). Lo único que importa es el resultado musical.

- *C-sound*

El C-sound en sí es neutro, el problema es la ideología que hay detrás del mismo. A mí no me importa la herramienta, sino el resultado. Por otra parte, si uno pretende programar bien en C-sound, deja de estudiar música. Existen muy pocos casos en donde no existe este problema, por ejemplo, Pablo Cetta.

- *Acerca de la diferencia entre la composición con medios electroacústicos y medios tradicionales.*

Uno podría pensar en la concepción del sonido como generador de estructuras y no el sonido inserto en estructuras. Pero esto es muy difícil de hacérselo entender a los acusmáticos. La sensibilidad por el sonido trasciende los medios, pero para mí los dos tipos de medio deben ser tratados con la misma idea.

- *Técnica compositiva*

Trato de derivar cosas de la música electroacústica en la música instrumental y viceversa. Trato de traspasar ciertas propiedades de los espectros de los sonidos concretos a la escritura instrumental. Los cambios del espectro en el tiempo se interpretan como ritmo, lo cual también se puede tomar como material

- *Identidad de la música electroacústica argentina*

Hay 3 cosas: una sería la música con rasgos característicos por voluntad, en donde se estaría en cierta cosa populista o demagoga. Después estaría el nacionalismo crítico de Saitta, en donde se piensa que la persona que es propia de cierto lugar piensa de forma característica, lo cual no tiene una relación directa con la música sino con el compositor. La tercera sería la utilización de ciertos medios materiales, por ejemplo cuando vino Nono yo le decía que la música argentina no tiene una identidad, a lo que contestó: ¿Cómo no tiene una identidad? ¡Si Uds. componen todo para dos o tres instrumentistas!. De manera que este tema de las imposibilidades es muy importante, ya que se transforma en un rasgo característico. Por otra parte, la música electroacústica argentina es muy reconocida en el mundo. Lo importante de esto es que la tradición fuerte que existe en nuestro país, a diferencia de Brasil, por ejemplo, hace que la música tenga un cierto anclaje, ciertos rasgos de identidad que no sabría cuales son, pero que la hacen particular.

- *Acerca de la electroacústica como arte musical o disciplina independiente*

Habría que meterse con ciertas cosas que tienen que ver con la antropología. Por ejemplo comunidades como la Mapuche no tienen una palabra que designe la música, es decir todo lo que nosotros llamaríamos música es funcional a ciertos rituales. Por lo tanto, estos grupos no manejan las mismas categorías que manejamos nosotros. Habría que ver lo que cada grupo considera como música y eso es precisamente lo que tendría que ser considerado como tal.

- *Lenguaje musical*

Es necesario hacer la diferenciación propuesta por Saitta entre sonomontaje y obra electroacústica. [...] La música implica una cierta tensión con respecto al contexto. El sonomontaje es una organización sonora que no necesariamente implica una relación de tensión con el contexto, aunque siempre tiene algún sentido, no logra llegar a la categoría de obra. La música implica cierta ambigüedad formal. El mensaje no puede ser aprehendido de una vez y para siempre. Debe tener una cierta reflexión sobre sus materiales, conciencia de la música de los materiales que utiliza, tensión con respecto al contexto. La música debe ser necesaria. Es el fruto de una expresión (presión hacia fuera) que tiene sus límites y su contexto cultural. La música genera un diálogo con el contexto y el sonomontaje no posee este horizonte.”

2.4 Jorge Rapp

- *Técnica compositiva*

No tengo un esquema fijo de composición. Yo trabajo a partir del estímulo que me genera el material que yo tengo elegido. Mi proceso generalmente es al revés de lo que sería una cosa racional. Yo primero hago una recopilación de material. Ese material me estimula y, a partir de ahí, creo las estructuras. Nunca parto de lo abstracto y voy a lo concreto, sino al revés: siempre parto de los sonidos concretos y a partir de ahí voy a la formalización. Y, generalmente, eso está dado por la experiencia que yo tengo. Es casi inherente a mi natural intuición: yo escucho un sonido que me evoca una situación y, a partir de ahí, asocio cosas y las clasifico; busco, y, a partir de ahí, voy armando los esquemas.

- *Acerca de la necesidad de una formación académica*

Pienso que siempre es importante la información previa de la historia de la música, sea lo que sea. Para la música electroacústica es importante tener en cuenta un montón de cosas: la historia de la música, del sonido, etc. Y el problema de este momento, en mi opinión, es que los jóvenes tienen un gran acceso a una gran cantidad de tecnología, y eso es maravilloso.[...] Pero yo me pregunto ¿Cómo puede un joven aprovechar toda la información que tiene a mano a nivel creativo? Creo que la formación escolástica que uno tiene que aprender, ayuda a que uno se ubique mejor, y no sienta que uno está inventando la música porque se aprieta un botón y todo suena fenómeno. [...] Creo que poco a poco se van mixturando todo tipo de estéticas y recursos, porque al fin y al cabo uno puede usar instrumentos acústicos, cinta, sonidos en vivo, procesamiento en tiempo real, lo que sea, pero ¿Qué es lo que uno busca en eso? Ahí tiene que ver todo lo que uno tiene como referentes anteriores y ahí es donde creo que es importante una buena formación musical. Mi consejo para la gente que se inicia en este tipo de música sería el de poder

obtener información, el mayor conocimiento musical posible y una gran confrontación entre las ideas que uno tiene y lo que se ha visto que se ha hecho anteriormente.

- *Influencia de la tecnología en el resultado estético de la obra*
Para mí la estética que está surgiendo tiene que ver con el medio. Cuando apareció la música concreta y estaba la cinta en funcionamiento, uno trabajaba cortando cinta y pegando, y la sensación de contacto entre el sonido y la plástica sonora tenía que ver con eso. En este momento uno trabaja con una pantalla y es otra cosa. Creo que la herramienta influye en la estética. Por eso para mí es fundamental rescatar cosas que se han hecho en estas últimas cinco décadas donde el proceso musical estuvo dado por la herramienta (como puede ser un micrófono o un sintetizador). Pienso que, aún con el riesgo de ser tachado de conservador, a veces un joven tendría que hacer una experiencia de sonido conociendo las etapas anteriores: cómo era la grabación en cinta, cómo se hacían los cortes, cómo se pegaban, etc., independientemente de que después no lo volviera a utilizar. [...] No creo que sea necesario que uno repita toda la historia, pero sí conocerla, porque, de alguna manera, eso ayuda a conocer algunos procesos: cortes de cinta, modificación de la velocidad de la cinta, retrogradación, etc.
- *Identidad de la música electroacústica argentina*
No creo que haya un estilo argentino de música electroacústica. Sí creo que todo lo que se hace en la Argentina, sin tener un estilo en común, tiene un sello que se reconoce en todos lados. Y eso creo que tiene que ver con la parte zonal o vaya a saber uno con qué. Porque realmente cada compositor tiene un estilo, una forma de funcionar y no creo que haya una estética común. [...] Creo que, por nuestra situación zonal y por nuestras dificultades propias, los músicos y compositores argentinos han tenido que trabajar con ciertos procesos sonoros que nos han identificado de forma independiente al estilo. [...] Yo diría que una de las características que tiene nuestra música es que uno está necesitado de muchas cosas y es tan austero tanto en las ideas como en la producción. Y en general, me parece que por ese tipo de herramientas y por las dificultades, uno tiene características que los diferencian de otra gente, no solo de Europa, sino también de EE.UU. Y pienso que tenemos cosas que son muy características. Y aparentemente se valoran.
- *Futuro de la música electroacústica en la Argentina*
La música (y hablo en un sentido general) en este momento está abierta a toda la interacción de tecnologías e inclusive de medios que el compositor requiera. En este momento la novedad tecnológica de por sí ya pasó.
- *Resolución escénica*
Yo lamento a veces que las obras electroacústicas se pasen en un lugar donde la gente esta sentada en butacas, hay dos parlantes, se bajan las luces y la

gente escucha, porque no están pensadas en ese sentido. Ese es un residuo del siglo XIX. Creo que habría que inventar ámbitos diferentes, y en ese sentido, las nuevas generaciones son las encargadas de hacerlo: crear ámbitos de escucha diferentes a los que estamos acostumbrados. ¿Por qué no cambiar el entorno de las audiciones? Nosotros no estamos haciendo música que permita ser escuchada en butacas dentro de un teatro... y eso creo que no ayuda a escuchar las obras electroacústicas.

2.5. Teodoro Cromberg

- ***C-sound, herramienta para la composición***

Yo era muy amigo de Miguel Calzón, un alumno de Francisco Kröpfl que me facilitó el ingreso al L.I.P.M. Ahí entré en contacto con el C-Sound, que me cambió profundamente mi manera de pensar y escribir la música electroacústica. [...] Lo fantástico de este software es que te permite tomar decisiones como si estuvieras escribiendo música instrumental, decisiones bien meditadas desde lo temporal, desde la dinámica, etc. [...] Y tiene que haber un soporte estructural previo que me permita escribir. [...] Y eso es lo que me seduce tanto, el hecho de que me obligue a escribir notas. [...] Es como un mecano: a partir de las diferentes herramientas vas armando progresivamente tu ciudad.

- ***Problemática del lenguaje***

Me sigue desconcertando la relación con el público. [...] Porque en general uno compone música para compositores, estudiantes de composición, en menor medida para instrumentistas y, por último, una minoría de artistas de otras ramas del arte. Y, por otro lado, se trabaja con los mismos instrumentos que muchos compositores de música popular, lo cual hace que se pueda tender de alguna manera un puente. Pienso que aquel que le interesa los sonidos con los que trabaja un músico popular, quizás pueda interesarse en los sonidos electroacústicos, y de ahí entender una sintaxis que es muy diferente.”

- ***Influencia de la tecnología en el resultado estético de la obra***

Muchas veces la tecnología con la que uno elige trabajar, te condiciona. Si uno trabaja con cierto software o con ciertos aparatos eso ya hace que tu modo de trabajar sea uno y posiblemente tu lenguaje esté muy teñido de eso. [...] La gran mayoría de la gente hoy trabaja de la siguiente manera: se graban sonidos, o se toman de discos, se procesan y se obtiene un gran repertorio de sonidos. Después o durante esto, se va empalmando en un mixer [mezclador] virtual, poniendo el acento sobre el sonido, su calidad o interés y muy posiblemente esto hace que los sonidos cortos se usen menos, porque para lograr que un sonido sea interesante, se necesita cierta extensión. Entonces se elige privilegiar un solo evento rico en sí mismo [un sonido de cinco segundos] sobre una multitud de eventos que podrían suceder en ese mismo lapso. Y en

mi manera de ver, esto redundaría en un debilitamiento de la reflexión sintáctica del compositor electroacústico. Y, para mí, eso es un condicionamiento tecnológico. [...] Gran parte del software utilizado para generar música electroacústica en nuestro país, está pensado para la industria del disco y no para la composición de este tipo de música.

- *Resolución escénica*

Pienso que las buenas obras pueden tener correlato escénico o no. Una obra mala por mucha escena que se le ponga va a seguir siendo una obra mala. Y en general hay una tendencia a valorizar el aspecto escénico en sí porque la cuestión de la “novedad tecnológica” ya no es un valor agregado a esta música, entonces se nos plantea la cuestión de como interesar al público; un artista debería plantearse la cuestión de cómo comunicarse.

2.6. Pablo Cetta

- *Acerca de la necesidad de una formación académica*

Considero que es muy importante tener una buena formación académica para componer música electroacústica, así como también es necesaria para la música contemporánea. A diferencia de otras artes, y esto es muy personal, en la música se hace muy evidente la falta de una sólida formación. Esto se nota en la falta de técnica, de análisis, de audición, etc. [...] Y toda la formación, todo el estudio que uno pueda adquirir en ningún momento juega en contra a la hora de sentarse a componer música electroacústica, sino que, por el contrario, facilita las cosas, porque, en última instancia, la música es una sola y los códigos son los mismos a pesar que los medios sean otros. Creo que sin caer en el postmodernismo, ni en proponer una vuelta a la tonalidad, no debemos alejarnos de la música; creo que más allá de los compositores y las técnicas, existe una cosa común en la música que es entendida por el género humano (o si se quiere por Occidente) y que el compositor debe tenerlo siempre presente. [...] Por eso es tan importante el papel que le doy a una formación musical lo más completa posible, porque permite ese contacto directo con los compositores anteriores.”

- *Identidad de la música electroacústica argentina*

Creo sinceramente que hay una estética de la música electroacústica argentina, aunque no pueda decir cuales son “científicamente” los rasgos que la determinan; es una sensación más bien intuitiva.

- *Técnica compositiva*

Pienso que hay dos formas de componer: ir de arriba hacia abajo o viceversa. En la música instrumental yo necesito ir de arriba hacia abajo, necesito tener una preproducción de la obra, es decir, tener la idea principal definida, los elementos, los materiales, etc. Ahora, si bien la música electroacústica también necesita decisiones y materiales previos, (si va a ser concreta o electró-

nica, mixta; qué sonidos vas a utilizar para procesar, etc.), yo prefiero trabajar de abajo hacia arriba, es decir, a partir de los materiales y no de una idea casi acabada de la obra. Inclusive se me ocurre qué hacer cuando ya tengo bastante material -de hecho, prefiero que salga del material mismo porque me parece que hay una vinculación muy fuerte entre este y lo que se quiere decir. Hay un elemento intuitivo muy fuerte. [...] Distinto es el caso de la música mixta, porque es la unión de dos mundos que en un lugar son comunes por la música, pero por otro lado son completamente ajenos, más que nada por la manera de llegar a cada uno. Lo mejor es tener un ida y vuelta entre esos dos ámbitos bastante conflictivos e ir componiendo simultáneamente cinta e instrumentos. [...] El ser "original" en el sentido en que habitualmente lo entendemos es un concepto erróneo, ser original, para mí, significa conectarse con el origen. Una música original entonces debiera ser aquella que se conectara con lo más profundo de la esencia del compositor. Aunque uno se fije procedimientos totalmente ajenos a los que está acostumbrado, siempre va a llevar ese origen interno y personal hacia la música que uno sabe hacer, siente o quiere ser. En la música electrónica también ocurre esto: no importa con que medios se cuente, uno siempre va a escribir la música que tenga que escribir.

- *Tecnología y creación*

La tecnología está creciendo, las máquinas son cada vez más sencillas de usar y a la vez se hace más fácil obtener sonidos increíbles, no es necesario ser un músico profesional para obtener materiales interesantes. Yo estoy a favor de evitar el facilismo. Siento que a medida que pasa el tiempo y surgen nuevos programas, sintetizadores, etc., se tiene que aguzar más el sentido compositivo para poder competir con esa situación. Se tienen que ocurrir cosas cada vez más profundas para evitar la superficialidad de los resultados. Mi preocupación no va por el hecho de mejorar la relación músico máquina, sino, más bien, por buscar la vuelta al instrumental y que los resultados no sean los inmediatos.

- *Espacialización*

Hoy hay una tendencia a utilizar ocho canales (o una cantidad increíble de parlantes), no por la espacialización en sí misma, sino por el hecho de resolver la falta de imagen. Como no tienen la posibilidad de insertar una escena (a nivel performance) en la música electroacústica, muchos compositores necesitan ponerse frente a una consola donde puedan ser vistos y aplaudidos por el público y donde pueda haber una especie de efecto visual que atraiga la atención del oyente. Esta es una de las razones por las cuales la música electroacústica tiende a morir: es tan fuerte la necesidad de lo visual, que poner un par de parlantes, apagar la luz y dedicarse a escuchar una obra se vuelve insoportable para muchos. Y esta no es una solución válida, pues con cuatro parlantes se pueden resolver todos los problemas de espacialización sin la necesidad de que haya alguien al mando de una consola.

- *Resolución escénica y sociedad*

La música electroacústica no tiene una aceptación social, por lo menos en la Argentina, y creo que en ningún lugar del mundo. No hay un público para este tipo de música ni tampoco para la música contemporánea; siempre somos los mismos en los conciertos porque a nadie le importa, no tiene cabida en la sociedad. No hay que engañarse, -y yo creo que muchos compositores se engañan al querer hacer un show de la música electroacústica-. Los únicos que consumen este tipo de música son los que hacen música electroacústica. La escena por la escena misma no se justifica en países como la Argentina, aunque quizás sí en otros lugares del mundo donde el gobierno subsidia a las instituciones y estas deben mostrar algo que pueda ser sobrellevado por quienes aportan el dinero. Porque ni siquiera se sostienen por las obras en sí, (me refiero a lugares como Bourges y otros) y necesitan echar mano a otras soluciones para seguir recibiendo el apoyo estatal. Y esto, de ninguna manera implica que haya una gran aceptación social.”

- *Identidad de la música electroacústica argentina*

Considero que la música electroacústica argentina es una de las mejores del mundo. No está escrito, pero está reconocida en todos lados. Tiene una personalidad muy fuerte y se nota la influencia que tiene en otros lugares. Y si hay algo que siempre la marcó es la falta de medios, a diferencia de lo que ocurre en Europa o EE.UU. [...] Yo reconozco ciertas obras de Kröpfl, obras de Julio Viera (que a pesar de no tener muchas obras me parece un muy buen compositor), me gustan las obras de Carmelo Saitta (me parece que tienen esa esencia de la música electroacústica argentina), me gusta lo que hacen Pablo di Liscia y Oscar Edelstein, la música de Jorge Rapp, y muchos que seguramente me estoy olvidando. Tienen en común que son muy musicales y que no se dedican a resolver diferentes problemáticas. Como en nuestro país no hay investigación ni desarrollo, el acento está puesto en la música y la estética, mientras que en el exterior es un subproducto de la tecnología: uno desarrolla un programa subvencionado por una institución y después compone con eso que uno ha hecho.

2.7. Enrique Belloc

- *Actualidad de la música electroacústica en la Argentina*

Les diría que el movimiento de la música electroacústica en nuestro país es muy importante. [...] Por un lado, en cuanto a la cantidad de compositores que hay, y por otro lado, en cuanto a la calidad de la música que se hace en la Argentina. Se hace música de muy buena calidad. Es más, yo diría que en términos porcentuales, se hace mejor música desde el punto de vista artístico aquí que en EE.UU.

- *Identidad de la música electroacústica argentina*

No me atrevería a decir si hay un estilo de música electroacústica en nuestro país. En primer lugar porque no soy nacionalista ni creo en los nacionalismos. Sí creo en la necesidad de encontrar raíces. Lo que no tengo muy claro es si es necesario encontrar las raíces en un lugar territorial acotado... No lo sé... Yo diría que no, pero es sólo una opinión personal. Lo que sí me parece, y eso puedo decirlo con libertad y cierta responsabilidad, es que yo siento que la música electroacústica que se hace en la Argentina tiene calidad. No sé si nos representa como sociedad, pero sí tiene calidad expresiva. En general hay discurso, cosa que yo no noto en otros grupos sociales. Escucho obras acá que me emocionan y me dan placer escucharlas, y tengo la sensación que estoy escuchando música. Por otro lado, uno habla con muchos músicos argentinos y, en general, se puede hablar de música. Me refiero con esto a hablar de Monteverdi, Bach o Brahms y no sólo de Stockhausen, Schaeffer y mucho menos de tal programa, de tal software, o de tal configuración de hardware. Sí trato de estar al tanto, porque son mis herramientas, pero no me interesa concentrar mis energías en ello. [...] Cuando viajo al exterior me cuesta mucho hablar de música en otros festivales.

- *Música electroacústica y sociedad*

Yo creo que no se puede construir una música que pretenda conmover a la sociedad humana en el ámbito cultural que nosotros formamos parte, si no se establece una conexión. Yo no creo en las actitudes esquizofrénicas. Para mí, la cultura es una, y va evolucionando y se transforma, inclusive no linealmente, y por lo tanto, creo fervorosamente y lo digo con pasión hay algo maravilloso en nuestra cultura que me parece todavía no esta develado desde el punto de vista ni psicológico, ni científico. Son dos cuestiones sobre las que yo insisto mucho. Una es la noción de altura, que podríamos definir desde el punto de vista físico y acústico. [...] Y dentro de la altura, la tercera, sin calificarla como mayor o menor, porque calificarla es entrar en el ámbito de la sintaxis, y yo quiero mantenerme en el estadio previo a la sintaxis. El fenómeno de la tercera como relación de altura, es un fenómeno inefable. Y es un aspecto que define a la música de nuestra cultura. Tiene un impacto emocional terrible.

2.8. *Fernando von Reichenbach*

- *Participación del técnico en la obra artística.*

Yo soy un inventor. Ser artista es muy difícil, es muy duro y se arriesga mucho. [...] En primera instancia viene el artista que me pide una nueva tecnología, porque el artista se apoya en el técnico con desesperación. Y después se da cuenta que lo que el artista sembró va más allá de la técnica, y considera que la obra es suya. Entonces el técnico aprende (aunque por momentos da rabia) a respetar que el artista es más que el técnico. Un burócrata nunca va a

reconocer que está al servicio de un artista, de un técnico, o de alguien que haga algo. Hay que aceptar que uno está al servicio de, y, si no quiere hacer eso, se tiene que ir a la industria. Entonces el técnico ayuda al artista y el artista hace su obra. Si después quiere mencionarlo, eso es asunto del artista.

3. Conclusión

Al encarar la conclusión de un trabajo tan vasto como el presente, se nos presentó la opción de desarrollarla a partir de los dos tópicos principales que hemos presentado.

En primer término nos hemos referido a la parte histórica, por considerarla portadora de una riqueza sorprendente, tanto desde el aspecto institucional como desde lo individual. Ha sido tanta la información recopilada, tantas las opiniones volcadas por los autores y técnicos, y tan abundantes en calidad y variedad de conceptos, que creímos indispensable lograr una síntesis que condensara la multiplicidad de pensamientos. Y para esto fue indispensable contar con el testimonio de aquellos que fueron y son partícipes de esta historia. Mediante las entrevistas y encuentros que tuvimos, surgieron cuestiones que le dieron vida a lo que en un principio parecía ser una mera cronología lineal. Lentamente pudimos adentrarnos en los detalles de esta historia y ver como poco a poco se iban ensamblando las diferentes piezas constitutivas.

En segundo término hemos tratado de hallar los lineamientos generales que subyacen en el pensamiento musical de estos compositores. Sería interesante destacar que a pesar de ser una disciplina relativamente joven en Argentina, posee una gran capacidad reflexiva sobre su esencia, que le otorga una flexibilidad y presencia notable en la escena mundial. Creemos fervientemente que las expresiones de estos artistas son consustanciales a esta historia, y no meras elucubraciones sin un correlato artístico.

3.1. Aspectos históricos

Es indudable que la figura de Francisco Kröpfl ha sido y es una de las columnas vertebrales de la historia de la música electroacústica en la ciudad de Buenos Aires, y en la Argentina. Desde los comienzos mismos hasta nuestros días, su capacidad artística, organizativa y educativa ha impulsado y fomentado todos los proyectos en los cuales ha tomado parte activa. Proyectos que se constituyeron como epicentros de esta disciplina artística, tanto en el ámbito nacional como en toda Latinoamérica. Estas instituciones lograron insertarse en el ámbito artístico internacional, posibilitando la presencia de encumbradas personalidades en la Argentina. Con el correr del tiempo, los artistas nacidos y formados en nuestro país tuvieron asimismo, la posibilidad inmejorable de continuar sus estudios o desarrollar sus carreras en el exterior. Mencionamos aquí los laboratorios que contaron con la participación de Francisco Kröpfl: Estudio de Fonología Musical, Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latino-

americano de Altos Estudios Musicales (C.L.A.E.M.), el Departamento de Música Contemporánea del C.I.C.M.A.T. (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y tecnología) y el Laboratorio de Investigaciones y Producciones Musicales (L.I.P.M.).

Sin embargo, no toda la actividad musical desarrollada en nuestro país ha girado en torno a estos centros de producción. Otros compositores formados en el exterior con concepciones estéticas diferentes, han logrado afirmarse dentro de la escena musical de Buenos Aires, ya sea por su trabajo como creadores y/o educadores.

Esto permitió que se creara un ambiente pluralista que fomentó el enriquecimiento de las diferentes corrientes. Así surgieron espacios alternativos y laboratorios particulares en donde la producción no estaba ligada a las políticas institucionales.

Pero como toda experiencia artística, no fue ajena a las circunstancias sociales, políticas y económicas que sucedían en el país. Así hubo momentos de gran libertad creativa, con disponibilidad de fondos y de gente (un ejemplo de esto fue el Di Tella). Pero también hubo periodos de absoluta indiferencia por parte del Estado y organismos dependientes y privados. La falta de medios y cierres circunstanciales de algunos laboratorios provocaron que algunos compositores decidieran emigrar. Esta situación tuvo como consecuencia que durante algunos años la producción musical quedara circunscripta a los escasos estudios particulares y no se desarrollara actividad institucional.

Es muy importante señalar el destacado papel que tuvo Buenos Aires como centro de producción musical para el resto de Latinoamérica. La disponibilidad de instrumental, la excelencia pedagógica y la posibilidad de intercambios, llevaron a que Buenos Aires se transformara en el principal centro del continente sudamericano. Si bien no siempre se contó con abundantes fondos, el nivel creativo (tanto tecnológico como artístico), la libertad y el ímpetu de sus miembros, subsanó dicha falta de recursos y atrajo a compositores de todo el continente. Figuras como Fernando von Reichenbach, Fausto Maranca y otros técnicos, fueron los encargados de proveer a los compositores, mediante soluciones ingeniosas, aquellas herramientas que eran indispensables para la producción musical.

El reconocimiento internacional que fue adquiriendo la música electroacústica en la Argentina dio lugar a la formación de la Federación Argentina de Música Electroacústica. Esta agrupación reconocida por la UNESCO y asociada a la Confederación Internacional de Música Electroacústica, permite tener un mayor contacto con el exterior, a la vez que fomenta la creación y difusión de las obras en el ámbito nacional.

El progresivo crecimiento de esta disciplina se vio reflejado en la creación de nuevos centros educativos. Asimismo varias carreras de música existentes incorporaron a la música electroacústica como materia de estudio. Todo este desarrollo se vio simplificado por la creciente disponibilidad de instrumental tecnológico y su consecuente reducción de costo. Esto produjo la proliferación de numerosos estudios particulares montados a partir de una computadora personal como equipo principal. Y la

versatilidad que brindaron estos estudios de tecnología abierta superó con creces las posibilidades de los antiguos laboratorios. Hoy en día, los grandes instrumentos analógicos, los dispositivos de mezcla, procesamiento y grabación de audio están siendo reemplazados por versiones más pequeñas, más económicas y en muchos casos por dispositivos virtuales.

La historia no ha concluido. De hecho recién comienza. Cincuenta años no alcanzan para medir objetivamente todos los aspectos que rodean al fenómeno que nos ocupa. Aún quedan muchas cosas por hacer, entre ellas una crónica de lo que sucedió en el resto del país, especializaciones en las obras de los compositores, etc. Y creemos que esta historia ya es lo suficientemente rica como para afirmar que le aguarda un futuro más que promisorio.

3.2. Aspectos estéticos

Desde sus inicios la música electroacústica se vio canalizada en dos corrientes principales. Estas surgieron como actividades bien diferenciadas, y a menudo excluyentes. Muchos de los músicos que se dedicaban a la música concreta, menospreciaban o dejaban a un lado la música electrónica, y viceversa. Ya ha sido destacado que esta división nace a partir de las actividades de Herbert Eimert y Stockhausen en Alemania (música electrónica) y de las iniciativas de Pierre Schaeffer en Francia (música concreta). En nuestro país estas corrientes estuvieron representadas por las figuras de Francisco Kröpfl y Enrique Belloc, entre otros. Esta situación de antagonismo se fue diluyendo a medida que nuevos compositores iban contactándose con ambas tendencias. La síntesis no tardó en llegar. Sin embargo muchos compositores se autodefinen hoy en día como “electrónicos” o “concretos”.

Cabría preguntarse si esta denominación no es obsoleta, puesto que la mutua influencia y el intercambio producido entre estas dos técnicas, ha ido borrando las fronteras que antes las separaban. Quizás estos rótulos correspondan más a los materiales elegidos para generar las obras, y no tanto a un desarrollo de técnicas compositivas disímiles. De hecho, estas dos tendencias se encuentran aunadas en lo que hoy llamamos música electroacústica, en donde conviven armoniosamente artistas que representan diferentes perfiles estéticos.

Habiendo seguido de cerca el desarrollo de la música electroacústica en estos últimos años, creemos oportuno señalar que una tendencia general engloba la estética de las obras de este período. Cada compositor mantiene sus rasgos característicos, pero midiendo con un calibre más amplio las diferentes producciones musicales, vemos que responden a lo que podría llamarse “Música Neo-concreta”. Por un lado, los sonidos acústicos tomados con micrófonos (premisa de la música concreta) son tratados y procesados de modo tal que se asimilan a una sonoridad electrónica. Por el otro, sonidos generados electrónicamente tienen cada vez más una impronta acústica propia de las grabaciones de aire. El resultado de esto se ve reflejado en obras que presen-

tan un carácter más orgánico y a la vez abstracto, con ciertas referencias a un mundo de objetos no siempre tangible. De ahí surge nuestra denominación de música “Neo-concreta”.

De esta cuestión y de opiniones recogidas en las entrevistas, surgió inmediatamente una inquietud: ¿Se puede hablar de un rasgo estilístico propio en esta materia? Los compositores se expresaron en términos muy diferentes. Pero el aspecto en el cual todos coincidieron fue el referido a la gran calidad que caracteriza a la producción nacional. Esta calidad a la que todos hicieron mención, no está referida principalmente al aspecto tecnológico, sino más bien a la cualidad poética-discursiva.

En general todos coincidieron que en nuestro país prevalece la búsqueda de nuevas sintaxis sobre la mera contemplación tímbrica. Y todos destacaron que la relativa falta de medios técnicos nunca fue en detrimento del valor artístico de las obras. Desde nuestra perspectiva un rasgo sobresale en las obras y pensamientos de nuestros compositores: cada nueva creación surge a partir de una profunda reflexión de su autor sobre su propia producción y sobre su entorno. No son intentos aislados y vacíos de contenidos, ni tienen como objetivo justificar la existencia de determinada tecnología. Se podría decir que estas obras representan un auténtico fin en sí mismas, y a la vez se constituyen en medios para conseguir esa comunicación artística tan anhelada. Consideramos que ese es su rasgo característico.

Somos conscientes de que la música electroacústica se presenta como una disciplina difícil de aprehender. Pero también creemos que con la adecuada difusión y con el apoyo del Estado y sus instituciones, el público desprejuiciado y ávido de nuevas expresiones encontrará en ella, propuestas de inmensa valía.

Entrevistas a los compositores y su soporte digital²⁴

CD N° 1: Julio Viera, Bs. As., Centro Cultural Recoleta, L.I.P.M., 21/19/2000

Pista 1. Inicios en la disciplina.

Pista 2. Sus obras.

Pista 3. Su tarea como compositor y pedagogo.

CD N° 2: María Teresa Luengo, Bs. As., U.C.A., 26/10/2000

Pista 1. Universidad Nacional de Quilmes.

Pista 2. Actividad desarrollada e intercambio con el exterior.

Pista 3. Preguntas de los alumnos.

Pista 4. Más preguntas.

Pista 5. Conceptos finales.

CD N° 3: Javier Leichman, Bs.As., Centro Cultural Recoleta, L.I.P.M., 20/01/2001

Pista 1. Inicios. Formación e influencias.

Pista 2. Equipos y software.

²⁴ Estos CD's pueden ser consultados en la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

- Pista 3. Espacialización.
 - Pista 4. Futuro de la música electroacústica.
 - Pista 5. Influencia del técnico en la obra artística.
 - Pista 6. Rasgos estilísticos de la música electroacústica nacional.
 - Pista 7. Técnica compositiva.
 - Pista 8. Conceptos generales.
 - Pista 9. Crisis escénica.
 - Pista 10. Su obra.
- CD N° 4: Jorge Sad, Bs. As. domicilio particular, 22/01/2001
- Pista 1. Inicios en la disciplina.
 - Pista 2. Su pensamiento sobre la formación clásica en la música electroacústica.
 - Pista 3. Tecnología y estética.
 - Pista 4. Creación del L.I.P.M.
 - Pista 5. Aspectos tecnológicos.
 - Pista 6. El C-sound: Problemas.
 - Pista 7. Diferencia entre instrumentos tradicionales y acústicos.
 - Pista 8. Conceptos compositivos.
 - Pista 9. La música electroacústica en la Argentina.
 - Pista 10. Apreciaciones sobre esta disciplina.
 - Pista 11. Conceptos finales.
- CD N° 5: Pablo Cetta, Bs. As., domicilio particular, 03/02/2001
- Pista 1. Comienzos.
 - Pista 2. Conceptos acerca de la formación musical.
 - Pista 3. Conceptos acerca de la creación musical.
 - Pista 4. Sus primeros trabajos y la relación con el L.I.P.M.
 - Pista 5. Trabajo dentro de la U.C.A.
 - Pista 6. Conceptos acerca de la tecnología.
 - Pista 7. Pensamientos acerca del fenómeno de la música electroacústica.
- CD N° 6: Teodoro Cromberg, Bs. As., estudio particular, 06/02/2001
- Pista 1. Inicios en la disciplina.
 - Pista 2. Reflexiones sobre música electroacústica.
 - Pista 3. Desarrollo.
 - Pista 4. El programa C-sound. Otras tecnologías.
 - Pista 5. Conceptos estéticos.
 - Pista 6. Rasgos estilísticos de la música electroacústica nacional. Conceptos finales.
- CD N° 7: Luis María Serra, Bs. As., estudio particular, 12/02/2001
- Pista 1. Inicios en la disciplina.
 - Pista 2. A.R.T.E. 11.
 - Pista 3. Experiencias en música para cinematografía.

Pista 4. Creación de la F.A.R.M.E.

Pista 5. Conceptos compositivos.

Pista 6. Rasgos estilísticos de la música electroacústica nacional.

CD N° 8: Enrique Belloc, Bs. As., domicilio particular, 11/02/2001

Pista 1. Inicios y Formación.

Pista 2. Comienzos y actividades en la Argentina.

Pista 3. Conceptos generales y posición estética.

Pista 4. Obras.

CD N° 9: Jorge Rapp, Bs. As., estudio particular, 12/02/2001

Pista 1. Inicios en la disciplina.

Pista 2. C.I.C.M.A.T. y L.I.P.M.

Pista 3. Método Compositivo.

Pista 4. Formación.

Pista 5. Medios de producción musical.

Pista 6. Rasgos estilísticos de la música electroacústica nacional.

Pista 7. Herramientas de trabajo.

Pista 8. La música electroacústica y la sociedad.

Pista 9. Sus obras.

Pista 10. Conceptos finales.

CD N° 10: Francisco Kröpfl, Bs. As., Centro Cultural Recoleta, L.I.P.M. 14/02/2001

Pista 1. Inicios en la disciplina.

Pista 2. Estudio de Fonología de la Facultad de Arquitectura. Su Equipamiento.

Pista 3. El C.L.A.E.M. (Instituto Di Tella). Su tecnología. Fernando von Reichenbach y sus inventos.

Pista 4. C.I.C.M.A.T. y L.I.P.M. Equipamiento.

CD N° 11: Fernando von Reichenbach, Bs.As., Centro Cultural Recoleta, L.I.P.M., 15/02/2001

Pista 1. Llegada al Di Tella.

Pista 2. Estudios y trabajos anteriores al Di Tella.

Pista 3. Conceptos acerca de la tecnología.

Pista 4. La relación hombre-máquina.

Pista 5. El convertidor gráfico-analógico y otras invenciones.

Pista 6. Después del Di Tella.

Pista 7. El técnico como creador.

Índice de obras

CD N° 12

Pista 1. Julio Viera: Divertimento II (El reloj).

Pista 2. Javier Leichman: Piedra, papel y tijera.

Pista 3. Jorge Sad: Aspavientos.

Pista 4. Pablo Cetta: "... Y sin embargo te quiero."

Pista 5. Teodoro Cromberg: El arpa, la mano, la sombra. (Arpa y medios electroacústicos- Arpa: Lucrecia Jancsa).

Pista 6. Enrique Belloc: Para Bla.(Un saludo a Bárbara Belloc).

Pista 7. Jorge Rapp: Tiempos virtuales.

Índice de nombre citados

AGREST, Jorge, 7,9; BARON SUPERVIELLE, Susana (1910), 19; BAZÁN, Oscar, 13, 14, 21; BELLOC, Enrique (1936), 6, 16, 18, 23, 24, 26, 36, 40; BÉRTOLA, Eduardo (1939), 7, 14, 18; BOLAÑOS, Cesar (1931), 9, 13; BRENCIC, Gabriel, 13, 14, 15; CALZÓN, Miguel (1956), 24, 26, 33; CANTÓN, Edgardo, 23; CASTRO, Juan José (1895-1968), 9; CERANA, Carlos (1958), 20, 26; CETTA, Pablo, 22, 25, 26, 30, 34; CORONATO, Alberto, 7, 9; CROMBERG, Teodoro (1955), 24, 26, 33; DAL FARRA, Ricardo, 26; DAVIDOVSKY, Mario (1935), 10, 15, 22, 23; DI LISCIA, Pablo, 21, 245, 25, 26, 36; DIANDA, Hilda (1925), 13, 14, 20, 23; EDELSTEIN, Oscar (1953), 21, 22, 36; EPSTEIN, Ernesto (1910), 18; FRANCHISENA, Cesar (1923), 9, 14; GANDINI, Gerardo (1936), 14, 15, 18, 20, 22; GINASTERA, Alberto (1916-1983), 9, 10, 11, 18; GRELA, Dante (1941), 7, 26; GUTH, Walter, 7, 9, 11, 18, 19; KAGEL, Mauricio (1931), 6, 7, 23; KRÖPFL, Francisco (1928), 7, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 33, 36, 38, 40; KUSNIR, Eduardo, 12, 13, 23; LAMBERTINI, Marta, 14, 15, 25; LANZA, Alcides (1929), 13, 23; LÓPEZ LESCANO, Fernando (1956), 21; LUC, María Eugenia, 21; LUENGO, María Teresa (1940), 14, 15, 24, 25, 42; MARANZANO, José (1940), 7, 12, 13, 14, 15, 16; MARTINEZ, Ariel, 20; MEYNHART, Jorge, 7; MOLINA, Jorge, 7; MORETTO, Nelly (1925-1979), 7, 9; OLAZÁBAL, Tirso de (1924-1960), 7; PAZ, Juan Carlos (1897-1972), 7, 9, 10, 18; PÍTARI, Jorge, 14, 15; POZZATI, Guillermo (1958), 20, 21, 26; RAPP, Jorge (1946), 14, 15, 22, 23, 24, 26, 31, 36, 44; RAUSCH, Carlos, 7, 23; ROTTER, Jorge (1942), 7, 9; SAD, Jorge (1959), 21, 22, 26, 29, 42; SAITTA, Carmelo (1944), 14, 15, 31, 36; SERRA, Luis María, 16, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 43; TAURIELO, Antonio (1931), 21; TEJEDA, Eduardo (1923), 7; VAGGIONE, Horacio (1943), 13; VALLADARES, Leda (1925), 11, 14; VIERA, Julio (1963), 14, 15, 20, 21, 23, 24, 26, 36, 42.

***Ignacio Orobitg:** Nació en Buenos Aires en 1974 y se graduó como Licenciado en Artes y Ciencias Musicales –en las Especialidades de Composición y Dirección Orquestal– en la U.C.A. Se desempeña como compositor y docente.

Adolfo Subieta: Se graduó como Licenciado en Artes y Ciencias Musicales en la especialidad de Composición (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. en 2001. Posteriormente continuó sus estudios en composición con Mariano Etkin. Nació en Bs. As. y estudió ciononcello con Hugo Tagliavini y Norberto Attaguile ha-

biéndose perfeccionado en el país y el extranjero. Se desempeña como compositor y docente.

Federico Uslenghi: Licenciado en Composición, egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Se ha desempeñado como docente adjunto de la cátedra “Técnicas Contemporáneas I”, a cargo de la Prof. María Teresa Luengo. Se desempeñó como director del Ensamble de Cámara del Conservatorio Liszt. Actualmente trabaja activamente como compositor y docente en diversos establecimientos de enseñanza privados y en forma particular.

Federico Wiman: Nació en Mercedes, Prov. de Bs. As. en 1976. Se formó como pianista con el Mtro. Aldo Antognazzi y en teoría y análisis con el Mtro. Guillermo Scarabino. Se ha presentado en las salas más prestigiosas del país -incluyendo actuaciones en el Teatro Colón de Bs. As. En 2001 obtuvo su Licenciatura en Composición en la F.A.C.M. de la U.C.A. Actualmente se desempeña como ejecutante, compositor y docente.

Sumario: La música electroacústica argentina presenta un amplio campo para la labor de investigación. En este caso se estudia la historia y desarrollo de la misma dentro del ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Se hace hincapié en los conceptos vertidos por los mismos compositores, que en distintas entrevistas se han referido a su participación dentro de esta disciplina. Se los ha consultado acerca de temas relacionados con la estética musical, técnicas compositivas, los medios tecnológicos, resoluciones escénicas, experiencias pedagógicas y problemáticas del entorno sociocultural nacional.

Palabras Clave: Música Electroacústica, electrónica, historia, buenos aires, compositores argentinos, Di Tella, L.I.P.M.

MÚSICA Y RELIGIÓN EN LA COMUNIDAD DE DESCENDIENTES DE ALEMANES DEL VOLGA EN ENTRE RÍOS

VALERIA ATELA*

1. Introducción

El presente trabajo está dedicado a analizar la música religiosa de los descendientes de los alemanes del Volga documentada en algunas aldeas y ciudades de la Provincia de Entre Ríos, Argentina. Dicho trabajo de documentación se realizó a partir de dos viajes de investigación realizados en el marco de dos Cátedras de la Licenciatura en Música especialidad Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. El primero de ellos, entre el 6 y el 8 de noviembre de 1999, para la Cátedra de Folklore Musical Argentino (4to. año) a cargo del Lic. Héctor Goyena y el segundo, entre el 21 y el 25 de septiembre de 2000, para la Cátedra de Etnomusicología (5º año) a cargo de la Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo. Ambos viajes fueron realizados con la Titular de la última cátedra mencionada y los grupos de trabajo estuvieron compuestos por alumnos de estas cátedras citadas, María Inés López de la Rosa, Maximiliano Mamarella, Florencia Igor y quien esto escribe en 1999 y sólo las dos últimas en el siguiente año¹.

La selección de informantes, y por ende de ciudades y aldeas que se visitaron en el segundo viaje, estuvo determinada a partir de las conclusiones de la documentación musical de esta comunidad realizada en el primero de estos viajes. Así, las localidades elegidas para el trabajo fueron Aldea Santa María, Crespo y Urdinarrain, aunque en muchas oportunidades haya sido convocada gente de los alrededores de las mismas comprendiendo de esta manera gran parte de la región centro oeste y sur de la provincia de Entre Ríos. Estas poblaciones poseen todas un alto porcentaje de habitantes con ascendencia alemana y una clara muestra de esto puede ser el comentario de Pedro Sack, uno de nuestros principales informantes, sobre la Aldea Santa María: *"fue el calco de la forma de vivir, de la forma de expresarse, de la forma de la cultura que podían traer ellos [los alemanes] de las aldeas del Volga"*². Resulta casi increíble que

¹ Ambos viajes fueron organizados y solventados por el IIMCV a través de su Directora Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo.

² Pedro SACK, Aldea Santa María, 07/11/1999 [Cass. 99/01]. N.A.: Desgrabación literal como lo serán todas las citas del presente artículo. Los cassettes de donde fueron transcritas

a más de dos siglos de su despedida de Alemania, e inclusive habiendo convivido tanto tiempo no sólo con ‘*nuestras culturas*’³ sino además con la cultura rusa, mantengan tantas tradiciones de sus antepasados alemanes entre las cuales la música documentada en este trabajo, es una de sus principales huellas.

La elección del tema del presente informe está relacionada al alto porcentaje de producción musical de temática religiosa detectado a partir de la documentación realizada. Además, me llamó especialmente la atención la cantidad de templos de diferentes credos en relación con el número de habitantes de estas poblaciones.

El informe comenzará mencionando a aquellos informantes considerados “informantes claves”⁴ para la realización del presente trabajo. Posteriormente, como en el citado informe de 1999 se expuso un importante apartado sobre la historia de la comunidad de los alemanes del Volga, su inmigración a la Argentina y sus características culturales, en el presente trabajo sólo se expondrá una breve reseña de la comunidad y sus peculiaridades. Luego se adentrará directamente en la interrelación música y funcionalidad y enseguida específicamente en la articulación música y religión, para recién después centrar la atención en el análisis de la música de inspiración religiosa documentada.

En cuanto a la metodología adoptada para la realización del trabajo es necesario consignar la consulta bibliográfica, la realización de entrevistas, la observación directa y el análisis de material periodístico y de archivo proporcionado gentilmente por la misma comunidad para la realización del trabajo y por supuesto la documentación y el análisis de ejemplos musicales.

La ortografía, como en el informe presentado para la cátedra de Folklore Musical Argentino, fue tomada a partir del dictado de los informantes o por la deducida de conocimientos básicos de la fonética del idioma alemán⁵.

2. Informantes claves

En *Los descendientes de los alemanes del Volga en Urdinarrain (Provincia de Entre Ríos): una aproximación a su vida musical*⁶ fueron destacados como informantes claves **Orlando Britos** (57 años), historiador oriundo de Crespo con varias

las entrevistas pertenecen al Archivo de Música Tradicional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

³ Esta expresión hace referencia a nuestra propia riqueza cultural como país, enriquecida además por las diferentes “culturas inmigrantes” que la conformaron. Sobre este tema ver: “*Los ‘ingredientes’ de nuestra cultura nacional*” en Atela (1999).

⁴ Terminología de Tremblay (1962) citado por G. Magrassi y M. Rocca (1990: 16 y ss.)

⁵ Las reglas consideradas básicas de la fonética de este idioma son: “ch” como la “j” castellana, “tz” como la doble “zz” en italiano y “v” como la “f” en español según Diccionario Alemán-Español (1996).

⁶ Atela (1999).

publicaciones sobre la historia de su ciudad y de la comunidad de descendientes de los alemanes del Volga⁷ y **Pedro Avelino Sack** (67 años), habitante de la Aldea Santa María, docente jubilado de ascendencia alemana y apasionado por las tradiciones de esa cultura.

En esta oportunidad quiero agregar las personas consignadas a continuación.

2.1. Alejandro y Enrique Henkel⁸

La elección de calificarlos como informantes claves está relacionada al importante rol que cumplieron en la preservación de la cultura musical de esta comunidad. Renombrados intérpretes de música tradicional alemana, los Hnos. Henkel, son conocidos por prácticamente toda la comunidad de descendientes de alemanes del Volga del país. Es más, su popularidad es tal que hasta figuran en un libro escrito por una periodista alemana, Iris Bárbara Krepfl⁹, que según lo conversado con ellos mismos vino a nuestro país a hacer un trabajo de documentación sobre los descendientes de alemanes. El libro, que además tuvimos la oportunidad de ojear, cita el texto de una de sus canciones y contiene diversos ejemplos musicales; “*Estamos adentro nosotros con foto y todo*” comentó Enrique Henkel¹⁰.

‘Los Henkel’, así comúnmente mencionados, son habitantes de Crespo y de adolescentes trabajaron en el campo como casi toda la población de la región, y según ellos mismos contaron, especialmente con el maíz. Fue en ese contexto que dieron sus primeros pasos en la música; Enrique nos narró como su patrón le decía: “*Enrique... una pieza por favor... Él cocinaba y yo meta acordeón... yo tocaba, el patrón le gustaba, le gustaba y bailaba...*”. Además, nos relataba que “*...el patrón hacía fiestas... y compró un acordeón chica para mí [sic] porque yo sabía tocar la verdulera. Y compró una acordeona nueva... Trabajamos cinco años con ese patrón y después con la música dejamos todo... empezamos ya en aquel tiempo*”¹¹.

Como intérpretes, Alejandro, Enrique y sus músicos, tenían dos repertorios bien diferenciados; por un lado ‘*los himnos*’ como ellos mismos los llamaban, ejecutados con instrumentos de viento, y por otro ‘*los bailes*’ cuya instrumentación era más libre. Con ambos recorrieron toda la provincia, inclusive llegaron hasta Buenos Aires y sus alrededores. “*A veces estaban semanas afuera, ni llegaban a la casa, siempre tocando la música*” decía María Farembreg esposa de Don Enrique¹².

⁷ Britos (1996, 1999).

⁸ Enrique HENKEL falleció el 31/10/1999.

⁹ Nombre tomado de la lectura del libro realizada por la Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo durante la entrevista realizada a los Hnos. Henkel en Crespo, el 21/09/2000 [Cass. 00/02].

¹⁰ Crespo, 21/09/2000 [Cass.00/02].

¹¹ Ídem.

¹² Ibid. La esposa de Enrique Henkel falleció el 21/02/2001.

En tantos años de actividad musical, más de sesenta si analizamos las referencias que ellos mismos narraron, los integrantes del conjunto de los Hnos. Henkel fueron naturalmente cambiando. El grupo musical que documentamos en esta oportunidad estaba constituido por Enrique Henkel (83 años) en violín, su hijo Alfredo Henkel (56 años) en verdulera, Juan Reisenave (50 años) en guitarra eléctrica, su hijo Javier Reicenave (29 años) en bajo eléctrico y voz, Raúl Exner (25 años) en órgano eléctrico y Marcelo Müller (31 años) en acordeón a piano¹³. Alejandro Henkel, aunque estuvo siempre presente en todas las actividades de documentación, no participó en las interpretaciones musicales documentadas porque además de poder trasladarse muy limitadamente ayudado con su bastón, tenía muy afectada su vista.

Con respecto al repertorio, gran parte lo aprendieron de un tío y de un colono emigrante ruso-alemán, padre de un compañero que tocaba con ellos en el grupo. Otro recurso de ampliación del mismo era a partir de unos libros traídos de Alemania y de Rusia, además de la composición propia.

2.2. Inés Cecilia Jacob y Luis Dittler

Inés (68 años) y Luis (73 años) son habitantes de la Aldea Santa María y ambos nacieron allí. Su infancia y adolescencia la vivieron con sus respectivas familias en campos linderos a dicha aldea. Cuando se casaron también residieron treinta y ocho años en el campo aunque paralelamente mantenían también una casa en la aldea donde actualmente viven y a la cual se trasladaron hace aproximadamente una década. Inés nos contaba así su infancia: “...íbamos a la escuela del campo y después tenemos que ayudar a hacer todos los trabajos del campo y los sábados nos veníamos a la aldea”¹⁴. El matrimonio Dittler tiene diez hijos e Inés lo contó de la siguiente manera:

... el primero nació muerto, de seis meses. Ese es un dolor que uno no se olvida nunca... él [su esposo] lo llevo al Cementerio en una cajita de zapatos de novia. Entonces después nacieron nueve más. Cinco varones seguidos, y después una chica que era como... que decían la reina de él [haciendo referencia a Luis, su esposo]... Entonces de esos nueve, los últimos eran mellizos y uno se hizo sacerdote¹⁵.

Antiguamente era común que las familias vivieran de a dos o tres juntas, “o sea familias patriarcales...” como explicó Pedro Sack, otro aldeano de Santa María¹⁶. Era muy común que en un mismo hogar convivieran hermanos con sus respectivas familias y esto muchas veces propició la conservación de la tradición musical en el seno de las familias.

¹³ Según el mismo nos comentó estudia actualmente el instrumento y está en el grupo desde hace tres años. Crespo, 22/09/2000 [cuaderno de viaje].

¹⁴ Inés Cecilia JACOB de DITTLER, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

Inés, sus ocho hermanas y sus dos hermanos, eran argentinos; su padre, fallecido hace más de 10 años, era alemán y su madre, de 92 años, es hija de un inmigrante ruso de ascendencia alemana. Según nos contaba Inés, a su madre “... *le gusta cantar hasta ahora, en la Iglesia cómo se siente, cuando hay poca gente adentro.... Ella está lúcida, lúcida. Ella se acuerda de todo, de los cantos de antes, habla todo, no es que una vez se pierde...*”¹⁷.

Inés y Luis, cuyo abuelo también había venido de Rusia, interpretaron muchísimas melodías y compartieron con nosotros muchísimos recuerdos que hablaban de un pasado en común y que enriquecieron enormemente nuestra documentación.



*Foto N°1: Luis Dittler y su esposa Inés Cecilia Jacob**

2.3. Miembros de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana

En la documentación realizada en la sede de la *Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana* (AAAA) de Urdinarrain, fundada el 29 de septiembre de 1991, se recogió muchísima música de inspiración religiosa y la misma fue interpretada por varios miembros de esta asociación en forma individual y conjunta. Los miembros que participaron de las interpretaciones documentadas y los ‘comentaristas’ de las mismas fueron todos descendientes de familias que vivieron en la ribera del Volga o vinieron directamente desde Alemania:

¹⁷ Inés Cecilia JACOB, 22/09/2000 [Cass.00/03].

* Archivo Música Tradicional (IIMCV), BN/R1 N°11/1999.

- *Matilde Schmer de Stürtz* (63 años): ama de casa, nativa de Urdinarrain y perteneciente a la Iglesia Congregacional; su madre era nacida en el Volga y antes de venir a Sudamérica estuvo un año en Alemania.
- *Jacobo Stürtz* (60 años): esposo de Matilde, albañil y también perteneciente a la Iglesia Congregacional. Su madre es nacida en el Volga pero él es nacido en Urdinarrain.
- *Eda Rosin de Brünz* (53 años): su familia, oriunda del Volga, vivió en Paraguay, donde nace; ama de casa, gran colaboradora de esta entidad y miembro del coro de la Congregación Evangélica Luterana "Santa Trinidad".
- *Karen Fechner de Stürtz* (27 años): hija de un berlinés; ama de casa.
- *Néstor Stürtz* (38 años): esposo de Karen; albañil. Su padre es primo segundo del padre de Jacobo. Su abuela era del Volga y aunque vino a la Argentina de muy pequeña habla el idioma alemán.
- *Rubén Sittner* (52 años): empleado administrativo en una empresa, físico según Hugo¹⁸, y perteneciente a la Iglesia Congregacional.
- *Hugo Müller* (sin datos de edad): jubilado descendiente de alemanes del Volga y ferviente amante de las tradiciones de dicha cultura.
- *Amanda Kindsvatler de Müller* (63 años): ama de casa, esposa de Hugo.
- *Esteban Germán Klaus* (25 años): estudiante de piano en el Conservatorio Beethoven de Buenos Aires y de canto con una profesora de Urdinarrain; además da clases particulares de piano. Pertenece a la Iglesia Congregacional y acompañó con su órgano eléctrico casi todas las canciones religiosas documentadas en Urdinarrain.

3. Breve reseña de la comunidad de descendientes de alemanes del Volga

Como mencioné en mi informe "*Los descendientes de los alemanes del Volga en Urdinarrain (Entre Ríos): Una aproximación a su vida musical*"¹⁹ hice un apartado que llamé "Los 'ingredientes' de nuestra cultura nacional" dedicado especialmente a hacer una reseña de la diversidad de componentes culturales que tiene la Argentina. En ese informe fue citado un párrafo del eminente musicólogo argentino Carlos Vega para reflejar este hecho:

En el año 1850 la Argentina tenía menos de un millón y medio de nativos; desde 1850 hasta 1900 entraron en el país cerca de dos millones de extranjeros. En 1900 teníamos unos tres millones de argentinos; desde 1900 hasta 1910 llegaron y quedaron en el país un millón ciento veinte mil extranjeros... Dos terceras partes eran italianos y españoles, campesinos, verdaderos sujetos folklóricos; y nadie impidió que trajeran sus vestidos, sus dialectos, sus costumbres, sus cantos y sus bailes²⁰.

¹⁸ Hugo MÜLLER, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

¹⁹ Atela (1999).

²⁰ Vega (1944/1998: 82).

Entre las comunidades extranjeras que se hallan en medio de esos millones mencionados por Vega se encuentran los descendientes de aquellos alemanes que emigraron dos veces, primero a las frías estepas del Volga y luego a América. Es precisamente sobre este 'camino' que voy a exponer una breve reseña en la que además de la consulta bibliográfica se cuenta especialmente con el aporte invaluable de los informantes.

Toda esta historia de alemanes que dejaron sus tierras para ubicarse en la rivera del río Volga comienza con una Alemania muy golpeada por conflictos bélicos y fuertes epidemias. Fue en ese momento que Catalina II, la Grande (1729-1796) envía dos Edictos invitando a los habitantes alemanes a que poblaran tierras vírgenes rusas prometiéndoles numerosas ventajas; el primero fracasa rotundamente y el segundo en 1763 tuvo mayor acatamiento. Si bien las promesas fueron muchas, entre las que se pueden destacar la liberación de impuestos y el respeto a sus profesiones, pocas se cumplieron y la vida en Rusia fue incluso más cruel que la de esa región europea tan afectada. Esto en general aparece bastante reflejado en el texto de las canciones documentadas y en los relatos de nuestros informantes; un ejemplo de esto puede ser la explicación del texto de una canción que realizó Pedro Sack:

... narra un acontecimiento donde siempre tiene un cierto aire de tristeza que recuerda su pasar por las estepas del Volga y después como una señal de triunfo de haber salido de ahí... después de haber sufrido algunas penurias. Porque a último tiempo ellos padecieron muchísimo, antes de salir, volvieron a una nueva patria y por ahí dice *Gloria Victoria*, o sea han conseguido una especie de victoria. Han conseguido resucitar de esa mala aventura pasada allá y que ahora están otra vez encaminándose hacia una felicidad [haciendo referencia a su venida a América]²¹.

Una de las peores desdichas que vivieron en Rusia estaba relacionada a que debían cumplir obligatoriamente con el servicio militar, que consistía en cinco años de servicio en tierra y siete en la marina, hecho que provocaba desgarros imborrables en estas familias. En relación con esto se ha documentado una canción muy triste interpretada por el matrimonio Dittler:

... relata la despedida de la madre, del padre, del pueblo, de las hermanas, a cada uno se le pide perdón por cada una de sus travesuras. También se despide del amor y estaba tan seguro de que no iba a volver a verlo, prácticamente iba a la muerte. Hay un sin número de canciones alemanas de estas porque siempre están estos temas de la guerra. Tienen que dejar su familia o el amor de su vida²².

Enrique Henkel también nos contaba al respecto que su padre "... vino a la Argentina para no hacer el servicio militar"²³.

²¹ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

²² Ibid. [Cass. 00/04].

²³ Enrique HENKEL, Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/02].

Era tal la convivencia que este pueblo había tenido con la guerra que hasta un género musical propio derivaba de ella: los *sportlieder*, explicados de la siguiente manera por Pedro Sack:

...*sport* vendría a ser como algo gimnástico, algo marcial, a los alemanes en general, parece que nacieran con una cierta tendencia a las marchas, sobre todo a las marchas militares porque ellos prácticamente ellos [sic] nacieron con la guerra y siguieron siempre guerreando hasta último. Era un pueblo muy guerrero, todos en general los pueblos europeos fueron guerreros, en el sentido de que uno quería dominar al otro, quería agrandar su territorio, entonces naturalmente que de ahí viene el *sportlieder*... que eran ritmos tipo militar, marciales. En las danzas, en los bailes, generalmente, por ahí te tocan un tipo de polca así marcial, como tipo marcha. Se estila muchísimo²⁴.

Es importante aclarar que no sólo alemanes fueron los seducidos por Catalina II, también emigraron hacia el Volga, aunque en menor proporción, holandeses y franceses entre otros. Todas estas adversidades sumadas a que muchas veces eran puestos como escudos de los propios habitantes rusos ante los permanentes acechos de pueblos nómades, logró que gran parte de este pueblo se decidiera a realizar su segunda emigración pero esta vez océano de por medio, a América. Claro que un pueblo tan golpeado necesitaba de mucho coraje para afrontar semejante decisión, quizá por esto fueron viniendo en tres camadas terminando el proceso migratorio ya cerca del siglo XX. Don Enrique Henkel nos contaba sobre su padre que “*los primeros años tenía ganas, muchas ganas de volver, si mejoraba en Rusia, él iba a volver. Pero siempre más pior, siempre más pior* [sic]”²⁵.

La elección de destinos en América estuvo principalmente orientada a Estados Unidos, pero los requisitos para entrar no eran pocos, exigentes estudios médicos y requerimiento de bienes materiales, eran las principales trabas para aquel pueblo que habitaba tierras rusas que no eran de su propiedad. En Sudamérica no existían estas trabas; a nuestro país llegaron por dos caminos, uno directamente por el Río de La Plata y otro por Brasil, y tanto la bibliografía como nuestros informantes aseguran que la historia de este pueblo en Argentina comienza en 1878. Este año quizá es tomado como fecha simbólica ya que el 5 de enero de 1878 se fundó la Colonia Santa María de Hinojo²⁶, llamada Kaminka²⁷ por sus fundadores, constituida con ocho familias

²⁴ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

²⁵ Enrique HENKEL, Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/02].

²⁶ En el Partido de Olavarría, provincia de Buenos Aires,

²⁷ Kaminka era el nombre de una de las Aldeas de la ribera del río Volga en Rusia.

venidas del Volga y tres solteros, también emigrantes de Rusia, llegados de Brasil. Pedro Sack explicaba al respecto lo siguiente:

...Aquí al principio se encontraron muy desorientados, muy desubicados. Sin conocer el idioma, alejados de todo centro poblado, sin comunicación, sin ningún medio para la subsistencia, solamente lo que ellos producían en la tierra era lo que ellos comían para sobrevivir...²⁸.

Con todo esto, hoy, en nuestro país, tenemos más de un millón de descendientes de alemanes del Volga e inclusive una institución nacional que los agrupa, la Asociación Descendientes Argentinos de Alemanes del Volga, que ya cumplió su 25° aniversario.

3.1. Características Culturales

Según todos nuestros informantes, en Rusia, los alemanes no tuvieron contacto cultural con los habitantes de ese país. Fueron muchísimas las expresiones documentadas que afirmaban este hecho, Sack hace referencia a esto cuando expresa:

...aquí la gente nativa, a la gente nuestra los ha tildado de rusos. Y la verdad es que no tienen nada de ruso porque ellos vivieron dentro de una República Socialista de los Alemanes del Volga. O sea que tenían todos su propia [cultura] es como si hubiera sido una embajada dentro de otro país, una embajada alemana dentro de territorio ruso. Porque ellos tenían todas las prerrogativas de que no precisaban renunciar a su ciudadanía, no precisaban prestar el servicio militar, no precisaban ir a la escuela porque ellos tenían sus propias escuelas, no precisaban aprender el idioma solamente que ellos tenían que continuar con el idioma alemán que tenían. De tal forma que mi abuelo cuando vino aquí a América, y después se radicó en esta aldea, no sabían [más que] tres o cuatro palabras en ruso...²⁹.

Era tal el sentimiento diferenciador que los poseía que cuando se le preguntó a Pedro sobre el por qué de la denominación 'ruso-alemanes' dijo lo siguiente:

... hay dos tendencias. Hay una tendencia que está a favor de que son ruso-alemanes y la historia, si usted lo analiza bien, favorece a los que dicen que son alemanes del Volga. Porque incluso yo tengo ahí un mapa donde figuraba como República Socialista de los Alemanes del Volga. O sea, que... todo lo relacionado a las industrias y al comercio estaba en manos de ellos. O sea, que ellos mismos lo crearon y después lo fueron explotando. De tal forma que sea, o se los tilde de rusos-alemanes, porque si uno indaga en la historia hay muchos historiadores que dicen lo que yo acabo de decir. Y esa es la base principal... lo mismo que dicen en todas las partes acá de Entre Ríos '*véndame una torta rusa*' y no es...³⁰.

²⁸ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

²⁹ Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

³⁰ Ídem.

Uno de los adjetivos que ellos más utilizan para definirse es el de trabajadores. Hugo Müller, miembro de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdinarrain, decía al respecto:

...En ninguna casa faltaba un martillo y una bigornia para golpear fierros. Eso existe en todos lados. Entonces por eso sabemos hacer de todo, no somos profesionales pero somos capaces todos los de nuestra generación y un poquito mayor y un poquito menor, somos capaces de hacer cualquier cosa. O levantar una pared y hacer una casa o forjar un fierro, o manejar una máquina...³¹.

Otro miembro acotaba *“para decirlo en criollo somos hechos a martillo”*³², y siguió Hugo *“por eso nuestra mayor profesión es universal... el trabajo”*³³. Hay una frase que cité en el informe de 1999 y que cierra esta idea: *“El trabajo ha sido para los alemanes del Volga un concepto superior, casi sagrado con el que tienen una relación muy profunda”*³⁴.

Los alemanes del Volga pueden ser definidos como un pueblo agricultor *“...nuestros padres eran agricultores, nosotros fuimos agricultores entonces todo lo que hacemos nosotros es porque viene de nuestros abuelos...”*³⁵.

Como se dijo anteriormente los alemanes del Volga mantuvieron en Rusia sus propias tradiciones, sus fiestas, etc. Con respecto a su idioma se han documentado distintos comentarios. Por un lado estaban los que como Pedro Sack, de la Aldea Santa María, afirmaban que los alemanes no habían tenido contacto con la lengua rusa y los que contaban que sus padres hablaban perfectamente ese idioma, como Alejandro Henkel, o hacen referencias a recetas rusas como Edith, la esposa del historiador Orlando Britos.

Más allá de estas opiniones enfrentadas lo cierto es que el alemán es *vox populi* entre la comunidad visitada. *“...Nacimos con el idioma alemán, y hasta cuando fuimos a la escuela no sabíamos ninguna palabra en castellano, ahí recién comenzamos a balbucear las primeras palabras en castellano”* contó Sack³⁶. Al respecto, Inés Jacob nos contaba que con su esposo nunca habla en castellano y que sólo usa este idioma cuando vienen sus nietos. En realidad lo que hablan es un viejo dialecto alemán: *“No es el alemán verdadero pero lo que nos enseñaron lo hablamos...”*³⁷. La actual pérdida del idioma por parte de las nuevas generaciones está ligada a que el alemán fue prohibido por ley gubernamental:

³¹ Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

³² Informante no identificado, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

³³ Hugo MÜLLER, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

³⁴ Alberto KLEIN, Secretario de la Asociación Descendientes Argentinos de Alemanes del Volga, citado en: *“Alemanes del Volga: Celebraron el cuarto siglo de la entidad que agrupa a descendientes”* (s/d).

³⁵ Hugo MÜLLER, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

³⁶ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

³⁷ Inés JACOB de DITTLER, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

...ni siquiera se podía en la Iglesia cantar o rezar en alemán. Tenía que hacerse todo en castellano ...se nos cerró la única escuela alemana que teníamos, o sea la Academia Alemana que funcionaba diez puntos... cuando empezó la estatal... había obligación de ir medio día a la escuela alemana y medio día a la escuela fiscal³⁸.

Como sea, parece increíble que estos pueblos y aldeas conserven palabras del dialecto alemán llamado *homestal*³⁹ considerado por nuestros informantes, como el único que conserva la raíz del legítimo idioma alemán del siglo XVIII. Dado que en el citado trabajo presentado para la cátedra de Folklore Musical Argentino se han detallado exhaustivamente varias características culturales de esta comunidad, en este informe sólo serán citadas con una breve referencia.

La que fue señalada en primera instancia fue la tradición de repetir el mismo nombre a través de las distintas generaciones, hecho también relacionado a las importantes fiestas que se celebraban para el onomástico de cada persona, que se van a consignar en el próximo capítulo.

Si bien ya se ha destacado la importancia del trabajo para esta cultura, uno de los apartados del informe de 1999 era sobre este ítem y en él se destacaba especialmente el trabajo de la herrería y el cultivo del trigo, su producción y alimento básico en Rusia y también en nuestro país. Otro de los apartados era sobre el difundido uso de la medicina alternativa utilizada hasta para las operaciones, habiendo yerbas y especialistas para cada enfermedad.

En cuanto a las costumbres alimenticias lo más citado fueron platos dulces como *tincu*, *prunsprei*, *kreps* y comidas a base de *kraut*⁴⁰; además fue mencionada como principal infusión el te de hoja para lo cual cada familia tenía su samovar:

...en vez del termo ellos traían este aparato [mostrándonos el propio], hacían el fuego acá adentro, esto tiene acá un tubo de acero, ...acá se echan carbones pequeños, pedacitos de leña dura. Al encenderlo tienen que ser pequeñas virutas y ponerlo en las chimeneas nuestras ...al principio tira humo, una vez que agarra bien no tira más humo y lo puede poner perfectamente en un ambiente cerrado que no humea más, y acá alrededor tiene el agua [sic]⁴¹.

A todas estas características culturales documentadas en 1999 se sumaron algunos otros datos como la mención de nuevas delicias de la repostería alemana como el famoso *kalach*, pan casero o blanco, que era tan codiciado que hasta una anécdota sobre él fue documentada:

...los rusos que estaban diríamos huidos de la justicia se albergaban en esa zona donde ellos estaban trabajando, me refiero a los alemanes del Volga, y naturalmente que estos ...no se lo querían transmitir [haciendo referencia a la receta del pan],

³⁸ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

³⁹ Así llamado por Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [99/01].

⁴⁰ Repollo, según nuestros informantes.

⁴¹ Pedro SACK, 07/11/1999 [Cass. 99/08].

entonces a más de uno lo ahorcaron, a uno le cortaron la lengua porque no quería decir el secreto⁴².

Otra característica de esta comunidad muy nombrada y hasta documentada, era la de acompañar las reuniones, las celebraciones y diversas actividades con bebidas alcohólicas. Sobre esto habló mucho Pedro Sack quien contó:

...desde la más fuerte hasta la más suave: la caña quemada que ellos hacían, la caña quemada casera, que era dulce y era bastante fuerte, igual era especialmente para las damas, y después la otra bebida que ellos hacían también era una especie de cerveza que era el *kuast*. Y después ponían sobre esa mesa vino, cerveza especial, ginebra, coñac, de todas las bebidas que en aquel entonces se conocían... eran muy fuertes porque ellos estaban acostumbrados allá en Rusia, por los grandes fríos, ellos constantemente bebían bebidas fuertes para entrar en calor, no sé si eso les habrá ayudado o no, no sé, pero no tenían la necesidad de enemistarse con la gente... al contrario, cuanto más tomaban más alegres se ponían y se pasaban de canción en canción hasta el amanecer [sic]⁴³. Una particularidad de ellos era de que ellos cuanto más libaban más contentos se ponían. Y nunca se llegaban a enfadar o hacer algún problema. Al contrario, cuando ya no daban más se quedaban dormiditos ahí tranquilos, por ahí alguno lo llevaba a descansar, al rato volvían otra vez y seguían. O sea, sin violencia. O sea, el alcohol no les suscitaba violencia o algo así [sic]⁴⁴.

Además de esto, en el mencionado informe se hizo alusión a costumbres edilicias y de vestimenta. Como cité en la introducción, muchas de estas tradiciones siguen vivas entre los miembros de la comunidad de alemanes del Volga y si no es así cada uno de ellos se ocupa de revivirlas en todas sus conversaciones.

4. Arte y Funcionalidad

Si partimos de la definición de arte como “*acto por medio del cual el hombre, valiéndose de elementos materiales o visibles, expresa o imita lo material o lo invisible*”⁴⁵ podemos deducir que hay una funcionalidad implícita en esta “*expresión del yo*”⁴⁶ que justamente está ligada a la comunicación, está ligada a hacer partícipe a otro de lo que uno tiene. En lo mencionado se pueden encontrar dos esencias del arte, la social, perceptible a partir de la necesidad de comunicación, y la personal, en lo refe-

⁴² Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

⁴³ Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Segunda acepción de la voz “arte” del Diccionario Sapiens (1975:290).

⁴⁶ CHÁVEZ (1964:20).

rente a la auto exigencia del hombre de trascenderse, de procrear. Antiguamente el concepto de arte, como también se puede observar en la definición expuesta, estaba ligado al mundo empírico en cuanto a la necesidad de partir de la imitación pero luego se disocia de esto ubicándose como “la más elevada virtud del hombre, su actividad intelectual creadora”⁴⁷. Struckhof define principalmente el arte como una actividad espiritual cuya esencia es “... la realización perceptible de nuestro conocimiento inteligible”⁴⁸.

La idea del arte por el arte no fue algo que acompañó siempre las expresiones artísticas del hombre. En una primera instancia la función mágica y con ésta lo utilitario era algo inherente al arte. Carlos Chávez decía sobre esas manifestaciones:

...provenían del sentido estético del individuo y se dirigían a él. La sensibilidad, la capacidad de apreciar los valores estéticos, no fue un fenómeno del que el hombre primitivo tuviera conciencia, pero la belleza de las primeras pinturas y esculturas prehistóricas, y los primeros cantos y danzas de que se tiene noticia, son pruebas de que, conscientemente o no, existía ya un sentido estético⁴⁹.

Por esto podemos definir la música, en cuanto arte, como una expresión cultural. El mencionado Carlos Chávez en su libro “El pensamiento musical” justamente escribe un capítulo denominado “El arte como comunicación” y en él afirma que “... *el lenguaje nace de la angustia, de la lucha, de la necesidad de entendimiento*”. Luego enfatizando la condición social del hombre y comparándola al proceso de domesticación de los animales, Chávez dice que toda nuestra vida es un largo y penoso proceso de domesticación en el que “*hemos aprendido a hablar y a cantar, a bailar y a actuar, a pintar y a esculpir*” y añade:

La “domesticación” ha sido el proceso mediante el cual hemos avanzado en la lucha por el entendimiento de los demás (comunicación) y la proyección de nosotros mismos hacia el mundo por medio del lenguaje y del arte (expresión del yo)⁵⁰.

En el informe de investigación sobre la documentación realizada en 1999, se puntualizaron distintas funcionalidades que la música tenía en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga. En ese informe se citó la expresión de Pedro Sack, uno de los informantes claves de ambos trabajos, que manifestaba claramente este hecho:

Desde el momento de nacer hasta el momento de ir hacia la casa del Padre, siempre el canto y la música de los alemanes del Volga acompañan a ese ser que luchó durante la vida y que después tuvo que irse hacia la casa del Padre. Todas las festividades tienen

⁴⁷ STRUCKHOF (1936: 25).

⁴⁸ Op. cit. pp.27.

⁴⁹ CHÁVEZ (1964:20).

⁵⁰ CHÁVEZ (1964: 20).

un canto muy especial, referente a una festividad como los tiempos de: navideño, los tiempos de cuaresma, los tiempos de adviento, según las condiciones litúrgicas y religiosas, y también según los acontecimientos de carácter popular, como el casamiento, el bautismo⁵¹.

La música era una de las formas de expresión característica de esta comunidad y estaba muy arraigada en la colectividad de descendientes de alemanes del Volga de nuestro país. Son varios los comentarios de nuestros informantes que revelaban esta característica. “*Sin darnos cuenta... algunas veces se me entra tan las ganas de cantar que no me doy cuenta, porque es lo más lindo, lo más hermoso cantar...*”⁵² nos decía Inés Jacob de Dittler durante la entrevista que se le realizó en su casa en 1999. Hay otro comentario que también ilustra esto:

...en cada casa había un acordeón u otro instrumento, porque no podía faltar un instrumento musical en cada hogar. Y era tarde cuando regresaba la gente del trabajo, me refiero más bien al verano, después de haber hecho el aseo y mientras alguien de la casa cebaba mate a los trabajadores, uno de ellos tocaba el acordeón y entonaban algunas canciones, entonces eso retumbaba por toda la aldea, por todo el pueblo y eso había hasta una sana competencia a ver quién tocaba mejor que la melodía llegada de otra parte. O sea que es una tradición muy metida adentro [sic]⁵³.

En el mencionado informe se detallaron las siguientes situaciones en que la música tenía un rol destacado: la ya mencionada celebración del onomástico de las personas, los casamientos y las fiestas en general, la despedida de los hombres en el momento de la realización del servicio militar, acompañamiento para el trabajo, acompañamiento del brindis, los entierros y todo tipo de celebraciones religiosas.

Antes de detallar cuáles son las funcionalidades que esta comunidad asigna a la música, me parece importante resaltar cómo es el proceso de transmisión de la misma y del papel que desempeña en sus vidas. Pedro Sack, como se dijo ferviente apasionado de las tradiciones de la comunidad estudiada y tan citado en este capítulo, explicaba de la siguiente manera la forma de transmisión:

...de tradición, porque... cada hogar... formaba su propio coro. O sea, tenían algún instrumento musical y con eso se guiaban y era muy peculiar, muy característico de los descendientes de alemanes del Volga, de reunirse para cantar. Casi todas las noches, en las cocinas antiguas donde ellos trabajaban, hacían la ropa, zurcían, las abuelas hacían las prendas de lana, el abuelo o el papá de la familia, el que regía la familia hacía el calzado. Mientras hacía el calzado, recortaba las lonetas o el cuero para hacer las zapatillas o una especie de zapato o botines o botas, mientras esto sucedía, todo ese conjunto que trabajaba por ahí alguien entonaba una canción y cantaba una canción, después otros cantaban otra, conversaban y así se cultivó esto de... este entusiasmo para cantar, en cierta manera para recrearse [sic]⁵⁴.

⁵¹ Pedro SACK, Aldea Santa María, 07/11/1999 [Cass.99/01].

⁵² Inés Cecilia JACOB de DITTLER, Aldea Santa María, 07/11/1999 [Cass.99/02].

⁵³ Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

⁵⁴ Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

En este párrafo además de ejemplificar la funcionalidad de la música como acompañamiento durante el trabajo, podemos deducir que los jóvenes aprendían de sus padres y de los mayores en general de la familia. Esta situación estaba propiciada por el tipo de vida que llevaban porque “*todos vivían en un clan patriarcal*”⁵⁵ y de esta manera convivían bajo un mismo techo varias generaciones emparentadas. Al respecto Sack mencionó una familia de su Aldea:

...había una familia de apellido *Hergenreger* que llegó un momento en que tenían un patio especial para jugar los chicos, o sea los hijos de ese clan que habían llegado a un número de treinta chicos en edad escolar. Imagínase [sic] más los mayores la cantidad de personas que formaban ese clan, más de treinta o cuarenta⁵⁶.

Además de estos poblados hogares, también “*en esa época la iglesia era el punto de reunión*” como nos explicaba Inés Jacob⁵⁷.

Lo destacable de la relación de esta comunidad con la música es que más allá de la funcionalidad detectable en el quehacer musical, el hombre mismo como persona reconocía el hacer música como su necesidad. Pedro Sack, lo expresa claramente diciendo:

...los hombres se juntaban todos en una mesa larga, a veces dos, y todos se sentaban alrededor, y ahí les ponían toda clase de bebidas, de cosas para picar, para comer, pero la función de ellos era cantar. Cantar todo el día. Porque, no era porque estaban obligados a hacerlo sino porque era como una vocación de ellos, que les gustaba hacer eso. Entonces mientras se divertían, contaban un chiste, otro, otro canto, después otra libación y así pasaban...⁵⁸.

Inés Cecilia Jacob de Dittler de la Aldea Santa María, luego de sacar un pequeño cuaderno todo escrito en alemán con lápiz donde se había anotado ya de grande para no olvidárselos todos sus cantos⁵⁹, contaba: “*Nosotros nos reuníamos de noche a cantar cantos folklóricos o cantos de amor... antes era costumbre lavar las cosas de la cocina y sentarse y ir a cantar* [sic]”⁶⁰. Estos cantos folklóricos, como ellos mismos los citan, reciben el nombre de *kasselieder* definidos de la siguiente manera:

...lo que se canta en la calle y en todas partes... que se refiere sobretodo al amor y a las cosas de la juventud de aquel entonces... Ellos escribían porque les gustaba mucho escribir versos y sobre todo versos para ser cantados, para pasarlos a la música. Pero generalmente, son de ese tono melódico, un tono de tristeza, de nostalgia por la patria abandonada⁶¹.

⁵⁵ Pedro SACK, Aldea Santa María, 07/11/1999 [Cass. 99/01].

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Inés JACOB de DITTLER, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/06].

⁵⁸ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass.00/03].

⁵⁹ “*Sí, porque se olvidan, eh? Parece mentira pero...*” la justificó su esposo, Luis DITTLER. Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

⁶⁰ Inés Cecilia JACOB, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass.00/03].

⁶¹ Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

Las reuniones familiares se hacían generalmente después de la cena y lo más común era que las mujeres cantaban en la cocina de las casas y los hombres en las calles. Es precisamente en esas reuniones que afloraban los cantos cuyas funcionalidades fueron nombradas.

La celebración del onomástico de las personas fue la primera de las funciones mencionadas de la música en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga y para explicar esta tradición vuelvo a citar las palabras de nuestro docente jubilado de la Aldea Santa María:

...en cada onomástico importante, se reunían generalmente los mayores y los cantores, los que les gustaba cantar, para homenajear a una determinada persona que se llamaba por ejemplo Juan... Entonces ya ese señor, o esa familia donde el jefe de familia se llamaba Juan, le avisaba de antemano... Entonces naturalmente que el indicado, protagonista de esta fiesta en hacerse, se aprontaba con la comida especial, para picar y con una variedad de bebidas para gusto de todos los que iban ahí a participar. Entonces... cantaban durante toda la noche, desde horas tempranas del anochecer hasta la madrugada. Justamente ahí se cantaban las diversas canciones, tanto todas las religiosas como todas las folklóricas, y cuando ya no sabían qué cantar... cantaban el himno nacional argentino y con eso se despedían. ...Había ciertas canciones que prácticamente obligaban a tomar un vaso lleno de una bebida determinada hasta que terminaba la canción... Tenía que vaciar el vaso y todo el coro decía, cantaba *Rauss, Rauss* [con melodía] o sea, "*hay que vaciarlo, hay que vaciarlo*", y a veces le servían un vaso muy grande de ginebra y le costaba a ciertas personas de bajarlo. Pero la obligación era de consumirlo. Entonces cuando ya había tomado todo decía: "*Ya lo hemos visto*", siempre en forma de canción: "*ya hemos visto que lo ha vaciado, tiene que darlo vuelta sobre la mesa, para que no quede ni una gota adentro...*"⁶².

Los casamientos era una de las celebraciones más importantes de la comunidad estudiada y los principales informantes sobre estas fiestas fueron sin duda Alejandro y Enrique Henkel. Quiénes mejor que ellos, que animaban con su música esas interminables fiestas, para contarnos los detalles de esa celebración. Para el inicio de la ceremonia, ya la noche anterior, los participantes y los músicos se reunían en la casa de la familia del novio, de ahí partía una caravana que iba a buscar a la novia a la casa de su padre:

...los músicos... paraban en la casa del novio, donde estaba la carpa, donde estaba todo ya armado para la fiesta. Entonces... el día de la boda, naturalmente que el novio con los padres y su séquito y el conjunto musical se iba en procesión hacia la casa de la novia si vivían acá en el pueblo y si no, lo hacían en carros, todos con carros bien adornados, con los caballos de tiro todos con flores, con todos los adornos y entonces iban a la casa de la novia, mientras iban caminando la banda de música tocaba melodías religiosas, serenitas⁶³.

⁶² Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

⁶³ Ídem.

Arrancaban temprano por la mañana porque antiguamente no se podía realizar misa durante la tarde “*era una ley eclesiástica*”⁶⁴. Cuando llegaban a la casa de la familia de la novia continuaba la ceremonia:

...Allá la novia estaba en un reclinatorio todo bien adornado, arrodillada, esperando al novio y allí el novio tenía que arrodillarse al lado de la novia y los padres les daban la bendición. La bendición, decían una oración, los bendecían para que tuvieran un feliz matrimonio⁶⁵.

Antes de salir para la iglesia se interpretaba una melodía tradicional de despedida de la novia al padre. Una de las anécdotas contadas por los Henkel sobre este momento fue la siguiente:

...Hemos tocado también una vuelta, un himno y era una nena tenía 16 o 17 años. Ese no me olvido nunca más. Porque antes era costumbre tocar ese himno cuando sale la novia de la casa. Se despidió la novia de la familia... y cuando salió, y tocamos el himno ese la novia se levantó [sic], y la agarró la hermanita y salió a la rueda. No, no, no, que se quede acá y lloraba y lloraba, hasta nosotros llorábamos⁶⁶.

Sólo después de esa despedida se partía hacia la iglesia. Pedro Sack lo relata detalladamente:

...De ahí, otra vez arrancaron con toda la gente de ahí, con toda la gente que había ido porque el séquito del novio era además de los padrinos, de los padres, de la familia en general, había un número determinado de jóvenes de honor, que le decían, que tenían que estar bien vestidos y acompañar como una guardia de honor para el novio. De ahí salían camino a la iglesia, la banda tocaba sus melodías...⁶⁷.

En la iglesia, aunque estaba el *Schulmeister*⁶⁸ con un coro que cantaba música religiosa, los músicos contratados por los novios interpretaban, en el atrio de la iglesia antes de que la novia entre y cuando los novios salían, algún himno con la mencionada formación que llamaban ‘banda’, compuesta por clarinete, trombón y bajo o bombardino. Uno de ellos fue documentado en la entrevista realizada a la familia Henkel en su casa en Crespo:

⁶⁴ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Enrique HENKEL, Crespo, 08/11/1999 [99/03].

⁶⁷ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

⁶⁸ “[...] *el maestro de música [...] especialista en tocar bien el armonio*” según la explicación de Pedro SACK, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

Ejemplo 1: Himno

Intérprete: Enrique Henkel

Lugar: Crespo

Medios de expresión: 'bajo' (tuba)

Tonalidad: Do Mayor

Métrica: sin métrica definida

Tempo: muy variable como consecuencia de una emisión poco precisa rítmicamente.

Textura: monofonía

Soporte: IIMCV-Cass. 00/01B

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 21/09/2000

Nota: la transcripción es en altura real pero todo el himno aparece casi un cuarto de tono alto.

Himno

The image shows a musical score for a piece titled 'Himno'. It consists of two staves of music written in treble clef. The first staff begins with a treble clef and contains a series of notes, including a repeat sign. Above the first staff, there is an upward-pointing arrow. Below the first staff, the word '[dudoso]' is written. The second staff starts with a measure marked '5' and contains notes, with the word 'rall.' written below it. Above the second staff, the word 'Fine' is written, followed by a downward-pointing arrow. The score ends with a double bar line and repeat dots.



Foto N° 2: Alfredo Henkel (ejecutando la tuba), a la izquierda su tío Alejandro Henkel y a la derecha el historiador entrerriano Orlando Britos.

Enrique Henkel lo interpretó dificultosamente, por problemas de emisión y porque muy bien no se lo acordaba, en una especie de tuba que él mismo llamó “bajo”. Según nos contaron estos himnos servían para la ceremonia religiosa de cualquier credo ya que con su música han acompañado tanto casamientos católicos como protestantes. La funcionalidad de los mismos estaba en augurar un buen matrimonio a los recién casados, “*Era costumbre, era un bien para ellos, era un bien*”, “*Porque los abuelos, los padres de ellos cuando se casaron tenían esa misma orquesta. Y ellos querían hacer lo mismo como los padres*”, “*¡Cuántas novias hemos llevado con esa banda!*”, exclamó Enrique⁶⁹.

Como sucedió con el “bajo”, durante la entrevista realizada a Los Henkel, se tuvo la oportunidad de ver los instrumentos que éstos utilizaban en esas ceremonias: “*Pero son viejos, oh! ¡Cuánto han de andar!*” dijo Enrique⁷⁰ mientras los mostraba. Además de estos, Enrique trajo aquellos viejos instrumentos de los que habíamos estado hablando: un violín, un cimbal, un acordeón, una verdulera. Los instrumentos de la banda, culturalmente sólo podían ser ejecutados por los hombres y la música que con ellos se interpretaba, como se aclaró en el informe del viaje realizado en 1999, servía para las ceremonias eclesiásticas de cualquier credo, y era importantísima en la celebración; inclusive cuando Enrique se casó con Doña María, como la llamaban, aunque no tuvieron grupo de música para el baile de la reunión posterior por razones económicas, sí tocó la banda en la iglesia. Los festejos que se realizaban después de la ceremonia religiosa estaban ligados al poder adquisitivo de las familias de los novios. Uno de los relatos sobre las características de esta celebración lo explicita claramente:

[haciendo referencia a los casamientos] ...antes siempre era de tres [días] en adelante, de acuerdo a las posibilidades económicas de los contrayentes. Porque ahí había que darles todo a la gente, y se invitaba a todos, a todos los habitantes y todos colaboraban y todos se juntaban, por lo menos, una semana antes para armar la carpa con todos elementos que ellos tenían...⁷¹.

Después de la ceremonia religiosa, volvían todos a la casa del novio, “*y ahí comenzaba la fiesta*”⁷². Antes de comenzar con el baile, se interpretaba una melodía con los instrumentos de la mencionada banda que tenía la función de dar augurio a los novios, “*primero cuando bailaban los novios eso era para hacerle un bien a los novios. Los novios tenían la costumbre esa, con la banda... No se podía hacer un casamiento sin una banda musical*”⁷³, “*eso era aparte y era una gran cosa*” acotó hablando de esto Enrique Henkel⁷⁴. Sólo después de eso tomaban los instrumentos para el

⁶⁹ Enrique HENKEL, Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/01].

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

⁷² Ídem.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Enrique HENKEL, 21/09/2000 [Cass. 00/01].

baile, el violín, el acordeón, etc. y comenzaban a tocar una ensalada de polcas, valeses y marchas. *“Ahí se distribuían en las cuartos grandes que ellos tenían, en las piezas, en una o dos habían las abuelas, sobretodo la gente mayor femenina. Porque siempre había un poquito de separación: mujeres a un lado, los hombres a otro”*⁷⁵.

Según los hermanos Henkel esta tradición respecto de la celebración de los casamientos viene de Alemania y también se mantuvo en Rusia. Aunque en el recuerdo de nuestros informantes todavía están presentes esos larguísimos festejos, en la actualidad, generalmente por motivos económicos, los festejos se redujeron a medio día. Lo importante es que se mantiene la tradición de realizar una importante reunión familiar en la que se canta todo el repertorio religioso *“... desde el número 1 hasta el número 100”* destacó Sack⁷⁶, *“todo, hasta la canción de cuna”* agregó su mujer⁷⁷.



Foto N° 3: Enrique (ejecutando el violín) y Alejandro Henkel, Crespo, 1999.

⁷⁵ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02].

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ S/d. Esposa de Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

Otra de las funcionalidades mencionadas en este capítulo era la de despedir a los hombres en el momento de la realización del servicio militar. Con relación a la misma fue documentado un canto al matrimonio Dittler llamado *In Russlan* que narra una de las tan comunes y tristes historias de la vida en Rusia y principal impulso de inmigración a América.

Ejemplo 2: "In Russlan"

Intérpretes: Inés Jacob y Luis Dittler

Lugar: Aldea Santa María

Idioma: alemán

Tonalidad: Mi Mayor

Métrica: 6/8

Medios de expresión: voz femenina y masculina

Soporte: IIMCV-Cass. 00/03

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 22/09/2000

"In Russlan"

♩ = 115

[Se suma Luis]

♩ = 104

5

*1

*2

*1: Aparece en la 5ª estrofa, en la repetición de B.

*2: Inés llega con un glisando a un Mi muy calado.

Desde la primera repetición de B directamente hace Re#



Variación realizada en la segunda repetición de B de la última estrofa.

Nota: la transcripción es en altura real. La melodía se repite seis veces textualmente menos en la 2º y 4º repetición en que B no se repite. Al finalizar la interpretación Inés dice: "... me tienen que perdonar porque yo repetí una estrofa..." por lo que deducimos que el texto original tiene en realidad cinco estrofas.

Sack explicó extensamente su texto:

Esa, la canción... se sucede en Rusia. Cuando ya habían terminado las prerrogativas de Catalina la Grande, porque tenían que prestar servicio militar. Y acá narra de una familia donde el padre, el padre de la familia o sea el jefe de la familia fue citado por el gobierno ruso para ir al frente de guerra. Bueno, allí naturalmente cuando le llegó la orden, la señora, la mujer, los hijos chicos no querían que el padre se fuera porque decían -¿Quién nos va a dar el pan de todos los días?, ¿Quién nos va a dar el sustento?- Pero no había nada que hacer. Tenía que ir al frente de batalla y durante todo ese tiempo la señora que quedó en casa tenía que buscar la forma de darle el alimento a los pequeños y para ella. Pasó un año y la guerra seguía y el padre no retornaba. Hasta que se juntaban los hijos con la madre y le preguntaban angustiosamente: ¿Por qué no vuelve papá?, ¿Por qué no vuelve si ya la guerra ha terminado? Pasó un tiempo más y tuvieron noticias de que la guerra había terminado, pero que en un charco de sangre el padre había quedado. Y al tener esa noticia, los chicos abrazan a su mamá y lloran desconsoladamente. -¿Y ahora qué hacemos sin nuestro padre? ¿Qué hacemos sin nuestro esposo? [sic]- decía la mujer. -¿Cómo podemos afrontar la vida? Solamente tenemos que esperar hasta que llegue el día final para que nosotros también podamos encontrarnos con él. Eso más o menos es la traducción. Es una canción en cierta manera triste⁷⁸.

Para acompañar el brindis también tocaban un “tema”, como ellos citaban, con la banda y sólo después de esta música seguían con las polcas y los valeses para bailar. La nuera de Don Enrique, esposa de su hijo Alfredo lo contaba de la siguiente manera:

Para hacer el brindis, tocaban un tema, y después una polca y un vals, pero los padrinos pagaban. Aparte el padrino bailaba con la novia y la madrina bailaba con el novio. No sé cuántos temas eran, dos o tres temas pero todo con la banda⁷⁹.

Para terminar, se deja constancia que los cantos que acompañan la ceremonia fúnebre de los entierros, fue una de las funcionalidades de la música desarrolladas en el trabajo presentado para la cátedra de Folklore Musical Argentino y no será desarrollada aquí porque no ha sido especialmente mencionada por nuestros informantes en el viaje del año 2000. Respecto de la música en las celebraciones religiosas será oportunamente consignada en el próximo capítulo.

5. Música y Religión

Como se expuso en la introducción, la elección del tema del presente informe está relacionada a dos motivos. En primer lugar a la gran documentación de música de temática religiosa realizada entre los descendientes de alemanes del Volga en los viajes de investigación a la Provincia de Entre Ríos, en 1989, 1999 y 2000, coordinados

⁷⁸ Pedro SACK, Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/03].

⁷⁹ Esposa de Alfredo HENKEL (s.d.), Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/01].

por la Profesora Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo. En segundo lugar, porque me llamó especialmente la atención la cantidad de templos de diferentes credos (luteranos, evangélicos y cristianos entre otros) en relación con el número de habitantes de las poblaciones visitadas en dichos viajes.

Para comenzar con el análisis de esta temática podríamos partir de que el concepto de infinitud es prácticamente inherente a toda creencia religiosa, y además, necesita verse reflejado en las diferentes manifestaciones del hombre, así veremos como enseguida las expresiones artísticas, y dentro de éstas la producción musical, entran en juego con este concepto. Siguiendo esta línea de pensamiento la música respondería a una necesidad de expandir los límites expresivos del hombre hacia la divinidad y de esta manera fue percibida en la documentación realizada. En el artículo "Música sacra" del Diccionario Oxford de la Música, Percy Scholes manifiesta lo siguiente:

No hay arte alguno que no haya sido usado en el culto. El arte deriva de la cooperación, en diversas proporciones, del sentido de la belleza y de la necesidad de auto expresión, y es un instinto humano expresar lo más alto del pensamiento y del sentimiento con toda la belleza de que es capaz el hombre⁸⁰.

Letelier, hace su propia interpretación sobre el concepto de infinitud en el arte:

...la monodía va a proliferar superponiendo organizadamente melodías simultáneas [sic]; en el cuadro, surgirá un fondo que se aleja [perspectiva], aparece un horizonte, el espacio infinito se hace perceptible; en matemática, surge el cálculo infinitesimal⁸¹.

Y haciendo referencia directamente a la música continúa afirmando que:

...la multiplicidad de planos sonoros simultáneos independientes y a la vez formando unidades responde a una necesidad espiritual de agrandar, de elevar los límites de la posibilidad expresiva; ...el concepto de infinitud... hallaría su traducción musical en la polifonía; como de modo análogo, en el orden arquitectónico, lo encuentra la catedral gótica⁸².

La arquitectura puede considerarse más como una necesidad, hasta me animaría a decir necesidad esencial, de la relación arte y culto, por necesitar este último, en general, de un espacio o un contexto físico para su desarrollo. La música, a pesar de no articularse obligadamente con el culto, por su particular carácter de abstracta, parece ser el mejor vehículo para las manifestaciones del espíritu en el orden religioso. Aquí cabe nuevamente la cita de un fragmento de párrafo del mencionado artículo de Percy Scholes:

⁸⁰ SCHOLES (1984: 878-882). Voz: *Música sacra: su lugar y finalidad*.

⁸¹ LETELIER (1961: 16).

⁸² LETELIER (1961: 21).

... la música tiene la primacía porque siendo *inmaterial* (a diferencia de la arquitectura), *indiferente a la representación de los objetos físicos* (a diferencia de la pintura) y *desvinculada de las ideas* (a diferencia de la poesía), puede volar sin trabas a regiones mucho más altas⁸³.

Desde los movimientos ritmados y los cantos primitivos del hombre, medios prehistóricos de la expresión musical generalmente de carácter ritual, hasta la actualidad podemos encontrar esta relación inquebrantable entre música y 'más allá'. Como ejemplo de la misma podríamos citar a los griegos: "*Platón en las «Leyes» alaba la fuerza moral de la música y repudia su uso como vehículo exclusivo de placer*"⁸⁴, o a una de las tantas referencias que la Biblia, texto sagrado del credo cristiano, hace sobre la música: "*El Rey David no sólo fue el poeta de los Salmos sino que un músico y el fundador de la música en el Templo*"⁸⁵. Sólo con estas citas podemos observar que la relación entre música y religión se ha mantenido no sólo a través de los siglos sino a través de las culturas.

La música mantuvo siempre en esta articulación con diferentes credos, la función de ofrenda de los fieles al ser adorado, siempre fue un "...*medio de exaltar el ánimo del creyente hacia una devoción más intensa, considerando este altruismo como su ofrenda más aceptable*"⁸⁶ y, como se verá en la música documentada, esto se percibió claramente en la comunidad trabajada.

5.1. La religiosidad de los alemanes del Volga

La fe profunda y la devoción documentada entre esta comunidad es un rasgo que ya fue consignado en el citado informe de 1999. Esta religiosidad claramente percibida fue mencionada por nuestros informantes como principal motor de su supervivencia como cultura a través del tiempo. A partir de las largas charlas con nuestros informantes se fue entreviendo esta característica que, además, siempre apareció asociada al canto. Inés Cecilia Jacob de Dittler, ya mencionada aldeana de Santa María, nos contaba que para ella y su marido cualquier motivo justificaba el canto; *es rezar doble como dice el Padre Alfonso*"⁸⁷.

⁸³ SCHOLES (1984:878-882). Voz: *Música sacra: el lugar y finalidad*.

⁸⁴ Cita de la cual podemos deducir la clara diferencia que esta cultura establecía entre la música de elevación espiritual y la de deleite sensorial. "Editorial: Música y religión" (1961: 3).

⁸⁵ Op.cit.

⁸⁶ SCHOLES (1984: 878). Ídem. Supra.

⁸⁷ Aldea Santa María, 07/11/1999 [Cass. 99/02].

Con respecto a la mencionada diversidad religiosa debemos recordar que cuando se produjo la emigración de alemanes a Rusia, durante el siglo XVIII, Martín Lutero (1483-1546) ya había planteado, en 1517, su separación de la Iglesia de Roma, hecho histórico conocido como la Reforma, replanteando sus creencias y rechazando la autoridad del Papa. Como consecuencia de esto, se distinguen desde ese entonces las principales ramas que dividen las creencias de este pueblo: el catolicismo y el protestantismo. Una vez en Rusia, según nos contaba Enrique Henkel⁸⁸, su comunidad había sufrido la persecución religiosa, hecho que, para un pueblo tan devoto, se convirtió en otro de los tantos motivos de su segunda emigración. La mencionada ramificación religiosa fue fácilmente observable cuando llegaron a América pues como consecuencia de ésta se establecieron en diferentes aldeas en las que quedaron los católicos por un lado y los protestantes por otro, “... por eso se hizo la aldea siempre aparte, cuando llegaron de Rusia, ahí ya cuando bajaron...” comentó al respecto Enrique Henkel⁸⁹. Resabio de este hecho es la nominación de la actual Aldea Protestante, uno de los primeros asentamientos de esta comunidad⁹⁰.

Con respecto a la resaltada pluralidad de creencias observadas en nuestro viaje, según Raquel Inés Michel de Huck, encargada del grupo de bailes tradicionales de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdinarrain, la gran diversidad religiosa se produjo en Argentina: “... a ellos lo que los llevaba era la fe y donde tenían plata la gastaban en una iglesia y ahí empezaron las diferencias, uno tiraba para allá otro tenía otra ideología”⁹¹.

Un ejemplo de esta diversidad puede ser Urdinarrain, donde el Presidente de la citada Asociación nos contaba que su ciudad tiene once iglesias, “...de distintos credos, entre sectas y no sectas”⁹², a pesar de sus tan sólo 8.000 habitantes. Para citar algunas, sólo dentro del protestantismo, subdivisión del Cristianismo, encontramos divisiones como el luteranismo, el congregacionalismo, los evangélicos, bautistas, metodistas y adventistas nombrando sólo aquellas de las cuales se tuvo referencia en las pequeñas poblaciones que visitamos.

⁸⁸ Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/02].

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Fundada el 21 de julio de 1878. Sitios web 1.

⁹¹ Inés MICHEL, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

⁹² Rubén VÖLKER, Urdinarrain, 08/09/1999 [Cass. 99/12].

5.2. Principales credos de esta comunidad

A continuación se van a explicar algunas particularidades de las religiones documentadas resaltando algunos puntos que tienen directa relación con la producción musical propia de cada una de éstas.

El cristianismo, y dentro de este el catolicismo y el protestantismo como grupos principales cuya primordial creencia es la existencia de un Dios que vive en tres personas (Padre, Hijo y Espíritu Santo), fue la madre de las religiones documentadas entre nuestros informantes. Como particularidad de la misma puede destacarse su carácter proselitista y sus consecuencias en su quehacer musical:

El mundo exterior debe ser evangelizado, y aquellos que no pertenecen al mundo exterior pero cuyo fervor devoto no basta para arrastrarlos a las reuniones religiosas, deben también ser llevados a ellas. La música es una de las atracciones que impulsan a ciertas gentes hacia la religión⁹³.

Tradicionalmente el cristianismo, en vez de rechazar conceptos antiguos los utiliza transformándolos: "... *no es difícil descubrir a la luz de algunos monumentos del pensamiento europeo las analogías y las oposiciones entre conceptos fundamentales de este pensamiento [cristiano] con el de la antigüedad clásica y con el del pueblo hebreo*"⁹⁴.

Este mismo proceso lo realizó en sus prácticas musicales: tomó la antigua música utilizada en las prácticas religiosas de los diversos pueblos conquistados para luego adoptarlas y transformarlas.

Respecto al Catolicismo, en el que principalmente se agregan creencias como la Resurrección de Jesucristo y la Inmaculada Concepción de la Virgen, nuestros principales informantes fueron Inés Cecilia Jacob y Luis Dittler, matrimonio de la Aldea Santa María, y Pedro Sack, también de esta aldea cuya comunidad es toda adepta a esta fe. En la música se evidencian las particularidades de esta religión especialmente en la temática de sus textos. Inés Jacob de Dittler nos contaba que los 'cantos' que más recuerda son los que su madre le enseñaba y éstos estaban dedicados a la Virgen:

⁹³ SCHOLÉS (1984: 878) Voz: *Música sacra: su lugar y finalidad*.

⁹⁴ LETELIER (1961: 15).

Ejemplo 3: "Canto a la Virgen María"

Intérprete: Inés Jacob de Dittler y Luis Dittler

Lugar: Aldea Santa María

Idioma: alemán

Medios de expresión: una voz femenina y una masculina

"Canto a la Virgen"

*1: Afinación imprecisa, como si dudara en qué altura comenzar el canto
*2: Afinación alta, no llega bien
*3: Afinación alta, antes de extinguir el sonido deja caer la afinación del mismo y hace una respiración

Tonalidad: Do # Mayor

Métrica: 4/4

Textura: monofonía

Soporte: IIMCV-Cass. 00/04

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 22/09/2000

Nota: la transcripción es en altura real. Inés nos contó que era el canto preferido de su padre, "... era común que cada jefe de hogar tuviese su canto preferido" dijo Pedro Sack durante la entrevista.

El protestantismo, la otra importante religión cristiana surgida durante la Reforma, cree "... que para la salvación sólo se necesita arrepentirse de los pecados y creer en Cristo crucificado"⁹⁵. Además de la lectura de la Biblia, su práctica del culto incluye el canto de himnos religiosos y este tipo de rito fue abundantemente documentado en nuestro trabajo. Esta es una práctica común, en general, a todas las ramificaciones de esta religión: "luteranos, anglicanos, presbiterianos y reformados, bautistas, metodistas, discípulos de Cristo, mormones, adventistas, pentecostales, científicos cristianos, nazarenos y testigos de Jehová"⁹⁶ muchas de éstas mencionadas como documentadas en nuestro trabajo, mantienen el canto de himnos como práctica esencial de su culto. Como ejemplificación transcribimos un antiguo himno cantado por el anciano Enrique Henkel, adepto al protestantismo, quien lo aprendió de su tío:

⁹⁵ Diccionario Actualizador básico (1982:244).

⁹⁶ Op. Cit.

Ejemplo 4: Himno

Intérprete: Enrique Henkel

Lugar: Crespo

Idioma: alemán

Medios de expresión: voz masculina

Tonalidad: Do Mayor

Métrica: no definible

Textura: monofonía

Soprote: IIMCV-Cass. 00/01B

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 21/09/2000

Himno

♩ 74



Nota: la transcripción es en altura real. Lo cantaban especialmente a las novias antes de su casamiento.

Los luteranos como ya se dijo fueron parte de nuestra documentación en estos viajes. Esta secta protestante fundada por Martín Lutero, quien además de teólogo era músico, mantiene la creencia en que “...*el hombre se salva por la fe y no por las obras que realiza en la vida*”⁹⁷. Actualmente es la religión oficial de Alemania y abunda en otros países de Europa, en Norteamérica y en Sudamérica, especialmente en Brasil, Chile y Argentina. En algunos países son conocidos como evangélicos y en nuestro país uno de los templos que los agrupa es la Iglesia Evangélica del Río de La Plata, denominación recién adoptada en 1965, la cual comenzó su constitución desde 1840 como Congregación Evangélica Alemana a partir de familias inmigrantes de origen alemán, suizo, austríaco y alemán del Volga⁹⁸.

La Iglesia Evangélica del Río de la Plata reúne cristianos de origen luterano y reformado, ellos mismos se asocian cuando se comparan con otra Iglesia: “... *la Iglesia Luterana y la Iglesia del Río de la Plata son iglesias más abiertas. La Iglesia Congregacional es muy metódica...*”⁹⁹. Los fieles de la Iglesia Evangélica del Río de La Plata explicaron algunas particularidades de su creencia: “*Para nosotros la con-*

⁹⁷ Diccionario Actualizador básico [1982: 241].

⁹⁸ Sitio web 2.

⁹⁹ Inés MICHEL, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass.00/06].

versión es diaria. Vos podés... [cambiar] tu forma de ser si te das cuenta que estás en el camino equivocado. Y podés volver a cometer el mismo error o otro [sic]¹⁰⁰. Esto también se refleja en el carácter de los textos de su música en los que vamos a encontrar temas profundos y reflexivos como el del canto transcrito a continuación que expresa la necesidad de recibir la gloria de Dios:

Ejemplo 5: "Aquí la Gloria"

Intérpretes: Coro de los miembros de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdinarrain

Órgano eléctrico: Esteban Germán Klaus

Lugar: Urdinarrain

Idioma: alemán

Medios de expresión: voces (femeninas y masculinas) y órgano eléctrico.

Tonalidad: Mi b Mayor

Métrica: 4/4

Textura: Coral a 3 voces con acompañamiento

Soprote: IIMCV-Cass. 00/06A

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 24/09/2000

- * 1: Introducción del teclado antes de que comiencen las voces.
- * 2: Ritmo poco preciso.
- * 3: Afinación confusa.
- * 4: No se percibe claramente la voz de los contraltos.

"Aquí la gloria"

♩ 96

The image shows a musical score for the piece "Aquí la gloria". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. There are annotations: a circled '1' below the first system, a circled '2' below the second system, and a circled '3' below the second system. The word "Fine" is written at the end of the second system. The number "96" is written above the first system.

¹⁰⁰ Inés MICHEL, Urdinarrain, 24/09/2000 [cass. 00/06].

(No se percibe con claridad la voz de los bajos)

Los congregacionales, por su parte tratan el tema de la conversión de otra manera: “*El cambio en una persona es en determinado momento... Es empezar a ser realmente hijo de Dios a partir de un momento [sic]*”¹⁰¹, según una informante no reconocida perteneciente a la Iglesia Evangélica del Río de La Plata¹⁰² es una tradición traída de Estados Unidos. Esta particularidad también se ve reflejada en la temática de la música que acompaña sus ceremonias en las que prevalecen temáticas más superficiales. Además, mantienen ciertas conductas como la de no participar en ningún tipo de baile, “... *no vas a ver bailar nunca a uno de la Iglesia Congregacional... porque distrae, es pecaminoso. El que es director del coro es Congregacional y no miró el baile...*”¹⁰³ cosa que también induce al entendimiento de su concepto sobre la música.

Sin embargo, según nuestros informantes, los Evangélicos del Río de la Plata y los Congregacionarios tienen el mismo himnario. Y como se dijo la diferencia está quizá en la selección de los himnos en cuanto a su temática. Según los Evangelistas del Río de la Plata, los congregacionales interpretan himnos sobre “...*los pajaritos, el cielo, todo así tan naij*”¹⁰⁴. Ellos definían sus himnos diciendo: “*Por ahí nosotros tenemos más profundidad, se habla más de la vida real, de lo crudo, porque vos no podés esconderte adentro de una iglesia ...tenés que salir de la iglesia y ver para los costados...*”¹⁰⁵. Uno de los ejemplos religiosos documentados a esta comunidad religiosa en el viaje de investigación realizado en el año 1999 sobre este tipo de temáticas fue el siguiente:

¹⁰¹ Inés MICHEL, Urdirrain, 24/09/2000 [Cass.00/06].

¹⁰² Informante femenino no identificado, Urdirrain, 24/09/2000 [Cass.00/06].

¹⁰³ Inés MICHEL, 24/09/2000 [Cass.00/06].

¹⁰⁴ Informante femenino no identificado, Urdirrain, 24/09/2000 [Cass.00/06].

¹⁰⁵ Ídem.

Ejemplo 6: "En el lejano cielo"

Intérpretes: Coro de la Congregación Evangélica Luterana

Lugar: Urdinarrain

Idioma: alemán

Texto: La única traducción que hicieron los intérpretes sobre el texto de la canción fue "en el lejano cielo las estrellas brillan".

Medios de expresión: voces femeninas y masculinas

Tonalidad: Re Mayor

Compás: 4/4

Textura: coral a 4 voces (soprano-contralto-tenor-bajo)

Soporte: IIMCV-99/Dat02

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 08/11/1999

"En el lejano cielo"

J. 104

The first system of the musical score consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the key of D major and 4/4 time. The music is written in a four-part setting. The first staff is marked with 'A' at the beginning and 'B' at the end. The melody is simple and homophonic, with long notes and some rests. The accompaniment is also simple, with chords and moving lines in the lower staves.

A veces sin puntillo

The second system of the musical score continues the four-part setting. It begins with a 'Da Capo' marking. The music is written in the same key and time signature. The first staff has a '6' above it, indicating the start of a new phrase. The melody continues with similar characteristics to the first system. There are some performance markings like '*1' and '*2' below the bass staff. The system ends with a double bar line.



*1: No se percibe con claridad
 *2: En algunas ocasiones realiza cuatro corcheas y una negra en lugar de blanca con puntillo.

Nota: el coral se repite entero tres veces con pequeñas variaciones rítmicas (a partir de la colocación o no del puntillo especialmente en las resoluciones). Los bajos suelen hacer variaciones rítmicas en las blancas con puntillo correspondientes al sector B repitiendo la misma nota en la figuración de cuatro corcheas y una negra.

Ahora resaltemos un punto en común de todas estas divisiones religiosas documentadas: todas realizan periódicas ceremonias donde profesan su credo y en ellas hay música. Aunque estas se llamen culto, como por ejemplo para los congregacionales o los luteranos, o misa, para los católicos, en ambas celebraciones la música tiene un rol destacado. Otra cosa a resaltar es que las diferencias religiosas actualmente no traen mayores problemas como sucedía antes. Nos contaba Enrique Henkel: “Ahora nosotros tenemos rabia, rabia, éramos jóvenes, nos gustaban las muchachas católicas...”, “A veces no querían los padres” aclaraba María, su mujer¹⁰⁶.

A pesar de la mención que nuestros informantes hicieron de la existencia del culto bautista, metodista y adventista, los tres derivados del protestantismo, en las localidades visitadas, no serán explicados en este trabajo por el simple hecho de no haber tenido contacto con informantes que pertenezcan a los mismos.

5.3. La música religiosa en la comunidad de los alemanes del Volga

Según nuestros informantes la comunidad de descendientes de alemanes del Volga llamó y llama a sus canciones religiosas, *hirgelieder*¹⁰⁷. Antes de analizar sus características musicales es necesario conocer un poco los orígenes de estas manifestaciones.

¹⁰⁶ Enrique HENKEL y su esposa María, Crespo, 21/09/2000 [Cass. 00/02].

¹⁰⁷ Pedro SACK. Aldea Santa María, 22/09/2000 [Cass. 00/02]. Quizá podría ser *Hirtenlieder*: Hirte (lit. teol.) = pastoral / *Lieder* = canción.

Entre los siglos XVII y XVIII, específicamente después de la consolidación del movimiento pietista cuyo principal objetivo era recuperar el sentimiento individual de los fieles, hubo un cambio de la sensibilidad religiosa:

...el sentido de la nostalgia y de la melancolía, pero también una renovada conciencia de alegría, el triunfo de la amistad y una suavidad en el trato están en la base de esta corriente que tanto contribuirá después en la formación del sentimiento romántico¹⁰⁸.

La comunidad documentada, como dijimos emigrada al Volga a fines del XVIII, vivió todo este nuevo lineamiento del pensamiento que tuvo importantes consecuencias en la música religiosa, tanto sacra como litúrgica. Según Alberto Basso, ésta se evidenciará en el texto en una notable “...*esencia lírica y sentimental*”¹⁰⁹, como veremos en las interpretaciones documentadas.

Fue en esta época que quedaron establecidos tres tipos de plasmaciones musicales: con pasajes bíblicos (con la estructura musical de recitativo seco), con elementos madrigalísticos (arias *col da capo*) y *kirchenlieder* (corales)¹¹⁰.

Si revisamos rápidamente en nuestra mente un listado de compositores europeos no dudo en que los que primero aparezcan sean nombres como Bach, Haendel, Mozart, Vivaldi, Lully, Byrd, Palestrina, Wagner, Beethoven, Brahms... Ahora bien, pensemos en el origen de cada uno de estos eminentes compositores: el 60 % son de habla alemana y esto ha dado motivo a considerar a Alemania el país musical por excelencia en infinitud de oportunidades. La supremacía de este país en el mundo de la música se dio a partir del Renacimiento. Ya desde mediados del siglo XV Alemania creaba diferentes formas corales muy relacionadas a formas italianas como la *villanella*, la *frottola* y la *canzonetta* pero surgidas de su prolífica y diversa música folklórica. Heinrich Isaac y su alumno Ludwig Senfl, son nombres que aparecen en el siglo siguiente, haciendo florecer la canción alemana. Posteriormente aparecen los nombres de Eccard (1553-1611), Hassler (1564-1612), gran compositor de madrigales y música sacra alemana, hasta llegar al más famoso de los compositores de este periodo, Heinrich Schütz (1585-1672).

En cuanto a los géneros de mayor desarrollo en Alemania en el periodo anterior al proceso emigratorio hacia el Volga, coincidente con el periodo de Bach y Haendel, es necesario destacar a la cantata y al oratorio, tanto en latín como en lengua vulgar, y a la pasión y el *sepulcro*, género musical relacionado a la meditación sobre la muerte.

¹⁰⁸ BASSO (1987: 108).

¹⁰⁹ Op. Cit.

¹¹⁰ Del alemán: kirch = iglesia / lied = canción.

Específicamente en la liturgia luterana alemana el género fundamental era la cantata con temáticas directamente relacionadas al evangelio y al tiempo litúrgico en el cual se interpretaba. En la liturgia católica este rol protagónico era cumplido por la misa. Las principales diferencias entre la música protestante y la católica son derivadas especialmente del conflicto Reforma y Contrarreforma: “*El gusto musical de Lutero lo condujo a subrayar la importancia de la canción en el culto religioso y en el hogar cristiano, y muchas de las composiciones seculares de los compositores ya mencionadas fueron adaptadas...*”¹¹¹. La propuesta de Lutero consistía en que cada uno de los fieles participe en la liturgia activamente y esto lo fundamentaba “... *convencido de que la música poseía la facultad de elevar el pensamiento y conmover a los corazones del pueblo...*”¹¹².

La Iglesia Luterana que se caracterizó, justamente por esta citada concepción de su mentor, por sus excelentes coros y escuelas, tuvo desde sus inicios una vasta producción musical caracterizada principalmente por una textura acordal que luego dio origen al coral, nombre generalmente dado a los himnos protestantes. La palabra himno se viene nombrando desde hace siglos, citemos la definición de San Agustín (354-430):

*Un himno es la alabanza de Dios cantada. Un himno es un canto que involucra la alabanza de Dios. Si hay sólo alabanza, y no hay alabanza de Dios, no es himno. Si hay alabanza, y alabanza de Dios, pero no cantada, tampoco es himno. Para que sea himno, es necesario, pues, que tenga tres cosas: alabanza, alabanza de Dios, que éstas se cante*¹¹³.

En resumen podemos decir que un himno sintetiza la alabanza, no siempre jubilosa, a Dios, con el canto y la congregación como intérprete. El coral ha sido una gran fuente de inspiración para todo el mundo musical y esto puede ser claramente observado en toda la producción musical alemana, especialmente entre los siglos XV y XVII, en los que vivieron Lutero, Schütz y Bach, prolíficos compositores de este género además de los tres grandes ‘jefes’ de la música protestante. Los mismos suelen ser antiguas melodías tomadas del canto llano eclesiástico pero con textos en alemán reformados por Lutero, textos románicos con melodías nuevas adaptadas y armonizadas a cuatro voces, o canciones populares de inspiración religiosa que nunca habían formado parte de la liturgia. Como ejemplo de adopción de una melodía folklórica podemos transcribir a continuación una de las canciones documentadas en la sede de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdirrain cuya melodía corresponde a una difundida canción tradicional europea.

¹¹¹ SCHOLES, op. cit. Voz: *Alemania y Austria*.

¹¹² REESE (1988: 780).

¹¹³ SCHOLES: 1984: 633.

Ejemplo 7: “Venid niños todos”

Intérpretes: Coro de los miembros de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdinarrain

Órgano eléctrico: Esteban Germán Klaus

Lugar: Urdinarrain

Idioma: alemán

Texto: Según nuestros informantes el texto invita a todos los niños a la iglesia a celebrar el nacimiento del Niño Dios.

Medios de expresión: voces (femeninas y masculinas) y órgano eléctrico.

Tonalidad: Mi b Mayor

Métrica: 2/4

Soporte: IIMCV-DAT00/04

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 24/09/2000

“Venid niños todos”

The image shows a musical score for the song "Venid niños todos". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The first system has a bracket above it. The second system starts with an ellipsis on the left. Roman numerals (I, V, IV, I, V, I) are placed below the notes in the bass staff to indicate chord positions.

Nota: primero la recordó Germán y luego la fueron recordando todos los presentes.

Hugo Müller aclaró:

...eso ya viene de nuestros antepasados, que también cuando ellos vinieron acá ya cantaban esto así que esto tiene más de cien años para nosotros... para nosotros acá en Argentina, por supuesto que son mucho más antiguas las canciones... desde siempre...¹¹⁴

Sobre la misma Matilde Schmer de Stürtz dijo:

Yo lo conocía desde chiquita, la cantábamos en Navidad. Yo no la puedo cantar porque me emociona mucho. Habla de invitar a todos los niños a venir a festejar la Nochebuena. La cantábamos todos juntos. Siempre en Nochebuena estábamos todos en la iglesia¹¹⁵.

¹¹⁴ Urdinarrain, 24/09/2002 [Cass.00/06].

¹¹⁵ Ídem.

Para ejemplificar melodías originarias del canto llano podemos citar otra de las ya citadas canciones dedicadas a la virgen que se documentaron en la Aldea Santa María al matrimonio Dittler y a nuestro citado informante Pedro Sack:

Ejemplo 8: "Inmaculada"

Intérprete: Inés Jacob de Dittler, Luis Dittler y Pedro Sack

Lugar: Aldea Santa María

Idioma: alemán

Medios de expresión: voz femenina y dos voces masculinas

Tonalidad: La Mayor

Textura: monofónica

Soporte: IIMCV-Cass. 00/04

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 22/09/2000

♩ 62

"Inmaculada"

[Comienza casi un cuarto de tono arriba]

Nota: la transcripción es en altura real.

También en el ámbito católico, especialmente en la iglesia católica germano-romana, se utilizó la palabra coral para designar la melodía de canto llano cantada por más de una voz. Los himnos latinos han entrado fuertemente en la vida de algunas ramas del protestantismo. Por ejemplo "*Hymnus ancient and modern*", uno de los himnarios más populares de esta religión, incluye la traducción de 180 himnos latinos al inglés sobre un total de 780 que conforman la colección completa e inclusive muchos de estos himnos mantienen el carácter original de las melodías del canto llano.

Lutero, ayudado mucho por su colega Johann Walther, maestro de capilla de una de las cortes alemanas del norte, fue quien dio protagonismo a la congregación durante la ceremonia religiosa a partir de la inclusión de nuevos himnos y melodías para cantarlos. Como principales características musicales de estos primeros himnos luteranos puede mencionarse que la línea principal estaba a cargo de los tenores y que no poseían métricas regulares, lo que quizá pueda considerarse como reminiscencia del ritmo libre del canto llano como se percibe por ejemplo en la siguiente canción:

Ejemplo 9: "En esta noche"

Intérpretes: Inés Jacob de Dittler y Luis Dittler

Lugar: Aldea Santa María

Idioma: alemán

Texto: Inés Jacob de Dittler dijo que la canción decía "... *que esta noche no nos pase nada*"; agregó que era un pedido a la virgen para que en esa noche de sábado no les pasara nada y que era el canto que más le gustaba.

Medios de expresión: voz femenina y masculina.

Tonalidad: Fa # Mayor

Métrica: indefinida

Textura: monofonía

Soporte: IIMCV-cass. 00/04A

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 22/09/2000

"En esta noche"

J. 56

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and an undefined meter. It consists of three systems of notation. The first system contains measures 1 through 4, the second system contains measures 5 through 8, and the third system contains measures 9 through 12. The melody is characterized by long, sweeping phrases connected by large, curved slurs. Measure numbers 1, 5, and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (↑) and hairpins (p, f).

Para citar un coral en el que la voz principal esté a cargo de los tenores podemos transcribir la versión documentada en Urdinarrain sobre la tradicional "Noche de paz".

Ejemplo 10: "Noche de paz"

Intérpretes: Coro de los miembros de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana

Órgano eléctrico: Esteban German Klaus

Lugar: Urdinarrain

Idioma: alemán

Medios de expresión: voces y órgano eléctrico

Tonalidad: Si Mayor

Métrica: 3/4

Textura: Coral a 3 voces con acompañamiento

Soporte: IIMCV- cass. 00/06B

Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 24/09/2000

"Noche de Paz"

J. 84

Altos

Tenores y Bajos

*1

*2

*3

*4

* 1: No se percibe claramente la voz del bajo [quizás sea mi]. La voz escrita corresponde a la voz de tenor.

* 2 y 3: No se percibe claramente la voz del bajo.

* 4: El órgano eléctrico antes de resolver hace una apoyatura de I na. [mi-re].

Nota: Hay pasajes donde algunas voces femeninas se suman a la línea de tenor. Cuando terminó todos hicieron comentarios sobre su belleza

Bach es una de las figuras que no puede dejar de mencionarse en este contexto porque aunque sólo escribió treinta corales, acrecentó muchísimo el repertorio del coral alemán al rearmonizar cuatrocientas melodías de corales ya existentes. Después de él la producción de corales en Alemania casi se detuvo y a partir de ahí, éste vivió un proceso de tradicionalización que hizo impensable dissociar un himno de su melodía.

El primero de los himnarios luteranos se publicó en 1524 en Wittenberg y sólo tenía ocho himnos. A partir de éste encontramos publicaciones de himnos y salmos tanto en Alemania como en Bohemia, Holanda, Ginebra, Gran Bretaña y hasta Norteamérica.

Los corales han invadido la vida eclesiástica y también el hogar de toda Alemania, “... fue costumbre de siglos que los coros eclesiásticos ambularan por las calles en días de semana cantando corales ante las casas”¹¹⁶.

En síntesis, tanto en la comunidad documentada como en cualquier manifestación religiosa, es imposible no percibir la importancia de la música. Tan importante es y ha sido esta relación que son numerosísimos los documentos que están dedicados a normarla. Una de las temáticas más reincidentes en este campo es la de la utilización o no de determinados recursos técnico musicales en la música religiosa.

Quizá ejemplo de esto sea el tradicional protagonismo que ha tenido siempre la interpretación vocal en la música sacra, o la asociación que durante siglos ha realizado la Iglesia entre los instrumentos musicales y lo impuro. Algunas de las más conocidas luchas para evitar esa ‘corrupción’ fueron las de las autoridades del catolicismo. Como ejemplo de una de ellas podemos mencionar la prohibición que Juan XXII realizó con respecto al empleo de melodías seculares en el culto a principios siglo IV o las manifestaciones del Concilio de Trento (1545-1563) cuando ordena:

... la enseñanza del canto gregoriano a los clérigos, prohibiendo que lo lascivo se mezclase al acompañamiento de la música religiosa y apoyando el canto polifónico siempre que éste se mantuviese dentro de las normas previamente fijadas por la Iglesia¹¹⁷.

Pero este tipo de limitaciones no fue algo propio de la religión católica, también las iglesias reformadas hicieron referencia a esto. El Arzobispo Abbot a principios del siglo XII se puso en contra de los coros y del órgano como instrumento litúrgico y como consecuencia de esto llegaron a ser desalojados de las iglesias a mediados del siglo XVII. En Escocia, por ejemplo, fueron considerados pecaminosos hasta mediados del XIX en que fueron gradualmente reincorporados a las iglesias. Tan diversas han sido las posturas ante esta esencial relación, que podemos encontrar posturas tan opuestas como la de la iglesia griega, que prohíbe hasta la actualidad todo tipo de instrumento, con la de las iglesias anglicanas, que promueven una liturgia que exige gran cantidad de música en sus actos litúrgicos.

¹¹⁶ SCHOLLES (1984: 635).

¹¹⁷ “Editorial: Música y religión” (1961:7).

5.4. Su repertorio navideño

La Anunciación del arcángel, los coros angélicos, que en noche serena resonaron en el ámbito de la historia, anunciando el reino de la paz, la adoración de los pastores, la estrella que guió a los reyes de Oriente hacia el portal de Belén, la huida a Egipto y el innumerable cortejo de leyendas que surge de los relatos evangélicos, han constituido inagotable fuente de inspiración creadora para los artistas de todos los tiempos¹¹⁸.

El repertorio navideño fue uno de los más documentados en nuestro viaje y además el mismo coincidía entre los informantes de diferentes religiones. Esto quizá se deba a que, como se dijo, las grandes divisiones religiosas se produjeron en este continente y los cantos documentados fueron todos antiquísimos según nuestros informantes, y por las características de los ejemplos documentados podemos afirmar que rememoran las tradiciones de la Alemania del siglo XVII y XVIII.

Hugo Müller ejemplificó claramente esto cuando aclaró: “*Esto ya viene de nuestros antepasados. Cuando ellos ya vinieron acá ya la cantaban. Esto tiene más de cien años [...] para nosotros acá en Argentina algunas son mucho más antiguas. Son los cantos de fin de año*”¹¹⁹. La aclaración de Hugo tiene fundamento pues del misterio de la Pascua de Navidad “... derivan los *carols* ingleses, los *Weihnachtslieder* alemanes, los *noëls* franceses y los *villancicos* españoles”¹²⁰ en los que predomina fuertemente el espíritu popular. Además Michel Brenet (seudónimo de Mlle. Antoinette Boubillier) afirma especialmente sobre los *Weihnachtslieder* que los más antiguos se remontan al siglo XV.

Los hechos que han permitido que esta música religiosa se mantenga viva fueron varios. Una de las causas de la importancia de la música religiosa en esta comunidad está ligada al rol del templo como centro de reunión de la misma. Como se ha dicho, eran muy comunes los hogares numerosos donde convivían varios hermanos con sus respectivas familias y este hecho propició la conservación de esta tradición musical en el seno de las mismas y esto se observó especialmente en lo referente a la temática de la Navidad quizá por ser “... *muy rica en imágenes y sentimientos, especialmente vinculados a los recuerdos de la infancia*” como afirma Andrés Pardo Tovar¹²¹.

Además de estos poblados hogares, también “*en esa época la iglesia era el punto de reunión*” como nos explicaba Inés Michel¹²². En ese lugar de reunión común a toda la comunidad la principal actividad era cantar sus canciones tradicionales en alemán. Además, Inés agregó lo siguiente:

¹¹⁸ Pardo Tovar (1959:33).

¹¹⁹ Haciendo referencia a la ya citada y transcrita canción “Venid niños todos”. Hugo Müller, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

¹²⁰ Pardo Tovar (1959:34).

¹²¹ (1959:33).

¹²² Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

...en las casas por ejemplo mi abuela acostumbraba a hacer algo así como lo que nosotros llamamos ahora estudio bíblico o algo así. Se hacía todas las mañanas por ejemplo antes del desayuno y ahí cantábamos... y nuestras abuelas nos contaban qué significaban esas canciones, qué es lo que estábamos cantando¹²³.

Obviamente todas estas costumbres ya no son tan vigentes, la iglesia sigue siendo un centro de reunión pero de la población adulta de la comunidad y lo mismo sucede con las reuniones que organizaban las 'abuelas'. Con respecto a la pérdida de las tradiciones, esta misma informante destacó dos razones principales:

... se empiezan a mezclar mucho más las familias. En mi casa por ejemplo cuando mi hermano se casó con una chica que no sabía nada de alemán que no tenía descendencia [por ascendencia] alemana se empezó a cortar hasta el idioma. Entonces tratábamos más de que las abuelas traten más de aprender el castellano para que cuando se trataba algún tema no había gente que no entendiera. Y ahora bueno nosotros estamos interesadísimos en querer recuperar el idioma, costumbre y cosas y tratamos de trasmitírselos a los chicos. Por ahí ellos todavía tienen una edad en que no preguntan mucho o no les interesa demasiado... [sic]¹²⁴.

En nuestra visita a la sede de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana de Urdinarrain fue donde más ejemplos de este repertorio se recogió. Allí fue donde se pudo comprobar que la diversificación religiosa no se daba equivalentemente en el repertorio musical de cada credo, las canciones grabadas fueron interpretadas por un coro mixto conformado por feligreses de diferentes iglesias como la Congregacional y la Evangélica del Río de la Plata. Allí se multiplicaron los relatos sobre las costumbres en este periodo del año:

Mi mamá es una persona muy emotiva y... siempre contaba [que] al lado de la cocina a leño se reunían de noche a cantar. Y en las navidades siempre, re-pobres, con unos caramelos en el árbol, nada más, pero siempre el fervor de los himnos y los cantos tradicionales... yo de chiquito me gustó mucho la música y en las nochebuenas en las iglesias por lo general se acostumbraba que todos los chicos que tomábamos parte de una poesía, comer... las canciones en la iglesia... formábamos todos afuera en la iglesia, en las calles y entrábamos cantando [sic]...¹²⁵.

Hugo Müller contó otro recuerdo:

En la aldea San Juan, los pibes el 31 de diciembre se reunían, solamente los jóvenes y había un campanario y se tocaba y se cantaba o sea que veinte minutos antes de las doce o una hora antes de las doce y otro tanto después se repetían todas estas canciones y otras muchas más, cierto? Eso era todos los años igual¹²⁶.

¹²³ Inés MICHEL, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

¹²⁴ Ídem.

¹²⁵ Esteban Germán KLAUS, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

¹²⁶ Hugo MÜLLER, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

Entre Jacobo Stürtz y el mismo Hugo continuaron:

...cantábamos un ratito y sonaban las campanas, eran dos campanas... después cantábamos otra vez... tocaban devuelta las campanas... tenían que tocar: pim-pam-pim-etc. [lo dice cantando] tenían que ser como un reloj las campanas porque si tocaban desigual desentonaban... porque era una más grande y una más chica. Hoy están reformados [por reformadas] porque hoy están en la torre de la iglesia, antes tenía un campanario como de cuarenta metros de altura¹²⁷. Una cosa impresionante, los tonos de las campanas eran distintos, uno creo que era do y el otro creo que era fa, algo así. La campana chica y la campana grande. No eran que tiraban y caían sino contragolpe, cada tirón era contragolpe o sea que el péndulo estaba flojo adentro entonces cuando la campana venía acá el péndulo venía a golpearla... En las mañanas serenas, en las noches serenas se escuchaban más o menos a 14 km¹²⁸.

En este contexto podemos transcribir una canción propia de este repertorio que hace especial mención a la relatada tradición de sonar de las campanas:

Ejemplo 11: “Dulce sonar de campanas”

Intérpretes: Coro de los Miembros de la Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana

Órgano eléctrico: Esteban German Klaus

Lugar: Urdinarrain

Idioma: alemán

Medios de expresión: voces (femeninas y masculinas) y órgano eléctrico

Tonalidad: Mi b Mayor

Métrica: 12/8

Textura: coral a 2 voces con acompañamiento

Soprote: IIMCV- cass. 00/06A

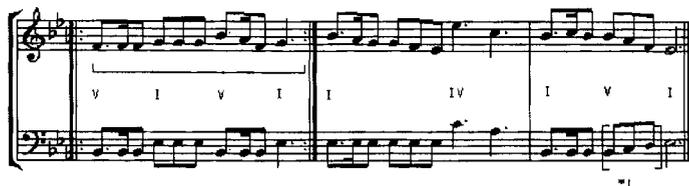
Transcriptor: M. Valeria Atela

Fecha recolección: 24/09/2000

The image shows a musical score for the piece "Dulce sonar de campanas". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and an organ accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 12/8. The first system has two measures, with Roman numerals I, V, and I written below the organ line. The second system also has two measures, with Roman numerals IV, V, and I written below the organ line. The organ accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

¹²⁷ Jacobo STÜRTZ, Urdinarrain, 24/09/2000 [Cass. 00/06].

¹²⁸ Hugo MÜLLER, Ídem. supra.



Nota: "... era una canción familiar que también se la cantaba en la iglesia"¹²⁹. El corchete de los dos primeros compases corresponden a la introducción a cargo del órgano eléctrico.

No sólo para la navidad se escuchaban las campanas, también eran parte de rituales fúnebres:

...cuando moría alguien se tocaba la campana. Si era una persona pobre o chica se tocaba la campana chica y si era una persona mayor se tocaba la campana grande. Pero claro pero como eran tres golpes era difícil hacerlo con la piola, entonces se subía se agarraba el péndulo y se golpeaba. Si era una persona muy mayor se hacía: tan-tan-tan. Se golpeaba tres golpes tres veces¹³⁰.

Según aclaró Esteban Germán Klaus los tres golpes estaban relacionados con la Santa Trinidad: "... era en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo"¹³¹.

Además de la ya transcrita "Noche de paz" se documentaron otros cantos propios del repertorio como "*Oh lindo árbol de la Navidad*"¹³² recordada por Karen Fechner quien la aprendió de su abuela que la cantaba siempre en esa época y su padre lo siguió haciendo en todas las navidades y según ella misma aclaró es cantada también en castellano pero su melodía resulta "*mucho más dulce*" cuando se canta en alemán. Esteban Germán Klaus explicó su texto de la siguiente manera:

Tiene que ver con que se usa un árbol y no un paraíso. Además porque el pino apunta al cielo, y está siempre verde como Cristo nunca muere. La nieve resbala y por más que se arquee nunca muere y la fe tiene ese sentido¹³³.

Como podemos deducir de este párrafo, el simbolismo y las imágenes de esta temática, como hemos dicho, promovió una rica literatura musical que se ha mantenido viva y fuertemente arraigada a través de los siglos y los contextos con los que ha convivido la actual comunidad de descendientes de alemanes del Volga de la litoraleña provincia de Entre Ríos.

¹²⁹ Jacobo STÜRTZ, Urdinarrain, 24/09/2000 [cass. 00/06].

¹³⁰ Jacobo STÜRTZ Ídem. supra.

¹³¹ Esteban Germán KLAUS, Ídem. Supra

¹³² Esta canción no fue transcrita porque no pudo ser identificada de entre los registros grabados en DAT y no fue grabada en los cassettes donde se registraron las entrevistas.

¹³³ Esteban Germán KLAUS, ídem. Supra.

6. Conclusiones

Tanto la música como la religión resultaron dos elementos claramente esenciales en las comunidades visitadas y además de ser muy importantes, estos elementos se mostraron íntimamente relacionados.

Las creencias religiosas, ricas en imágenes y sentimientos, fueron y son siempre una fuente inacabable de inspiración y esto además de comprobarlo desde los cantos y danzas aborígenes hasta las obras contemporáneas de académicos compositores lo pudimos constatar a partir de los dos viajes de investigación que compartimos a la provincia de Entre Ríos donde no sólo se documentó muchísima música religiosa sino vastos relatos que la contextualizaron.

En la investigación realizada fue observable un fuerte proceso de transmisión generacional mantenido firmemente por dos vías: en los superpoblados hogares, como ya fue relatado, y en la Iglesia como institución de necesitado refugio espiritual y de permanente punto de reunión. En un momento los hermanos Henkel también hicieron referencia a una fuente escrita cuando mencionaron lo siguiente: "... siempre se tocaba esos himnos que trajeron de Rusia, siempre, porque trajeron los libros, los libritos, los aprendimos nosotros y después la gente aprendieron de nosotros [sic]..."¹³⁴, pero como se puede observar también en esta cita la tradición oral es inherente a este repertorio.

La música como expresión inherente al hombre ha acompañado a esta comunidad a través del tiempo, los continentes y los diferentes contextos culturales manifestando esencial importancia en todas sus manifestaciones religiosas. Esto se percibió claramente porque en cada informante, más allá de su credo, se encontró 'grabada' una melodía con esta inspiración.

BIBLIOGRAFÍA

- ATELA, M. Valeria, *Los descendientes de los alemanes del Volga en Urdinarrain (Provincia de Entre Ríos): una aproximación a su vida musical*. Informe de Investigación realizado para la Cátedra de Folklore Musical Argentino correspondiente al 4º año de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1998.
- BASSO, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, [Colección Historia de la Música de la Sociedad Italiana de Musicología, vol. 6]. Madrid, Turner, 1987, 189 pp.
- BRITOS, Orlando, *Alemanes del Volga: El pueblo que emigró dos veces*. Entre Ríos, Municipalidad de Crespo, 1996.
- BRITOS, Orlando y G.M.STANG, *Alemanes del Volga, ayer... Argentinos, hoy*, S/d, 1999.
- CHÁVEZ, Carlos, *El pensamiento musical*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 95 pp.
- MAGRASSI G. y M. ROCCA, *La "Historia de vida"*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1990.

¹³⁴ Enrique HENKEL, Crespo, 21/09/2000 [cass. 00/02].

- POPP, Víctor Y DENING NICOLÁS, *Los Alemanes del Volga*. S/d, 1977. (Consultado a través de <http://comunidad.ciudad.com.ar/ciudadanos/herman/Volga/asantamientos.htm>).
- REESE, Gustave, *La música en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1988, vol. 2, pp. 669-1136.
- SARRAMONE, Alberto, *Los abuelos alemanes del Volga*. Argentina, Biblos Azul, 1997, 318 pp., fotografías y mapas.
- STRUCCKHOF, Wadim, *La música como factor de cultura: Ideas críticas en torno a las bases de la Estética Musical*. Buenos Aires, Librería Académica, 1936, 101 pp.
- VEGA, Carlos, *Panorama de la Música Popular Argentina: Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore*. Buenos Aires, Losada, 1944 (edición facsimilar del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 1998).

DICCIONARIOS

- ACTUALIZADOR BÁSICO. Barcelona, Océano, 1982, 2 vols.
- DICCIONARIO SAPIENS, Enciclopedia Ilustrada de la Lengua Castellana. Buenos Aires, Sopena Argentina, 1975, 5 vols.
- DICCIONARIO MANUAL VOX: ALEMÁN-ESPAÑOL. Barcelona, Bibliograf, 1996, 365 pp.
- SCHOLES, Percy, *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona, Edhasa, 1984, 2 vols. Principales artículos consultados: *Música sacra, Alemania y Austria e Himnos y su música (incluidos los salmos en versos)*.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- LETELIER, Alfonso, "La música y el cristianismo", *Revista Musical Chilena* N° 77, año XV, jul-sept. 1961, pp.15-23.
- PARDO TOVAR, Andrés, "La Navidad en la música", *Revista Musical Chilena* N° 68, año XIII, nov-dic. 1959, pp. 33-42.
- PROHELLA A., María Cristina, "El Protestantismo, su música y músicos", *Revista Musical Chilena* N° 77, año XV, jul-sept. 1961, pp. 39-51.
- ROSAS, Fernando, "Crisis de la música religiosa", *Revista Musical Chilena* N° 77, año XV, jul-sept. 1961, pp. 82-88.
- "El factor psicológico en la música religiosa", *Revista Tesoro Sacro-Musical*, Madrid, s/d.
- "Alemanes del Volga: Celebraron el cuarto siglo de la entidad que agrupa a descendientes", en: *El Diario*, Paraná, s/d.
- "Editorial: Música y religión", *Revista Musical Chilena* N° 77, año XV, jul-sept. 1961, pp. 3-14, s/d.
- "Crónica retrospectiva: J. S. Bach a través de sus contemporáneos", *Revista Musical Chilena* N° 17-18, año II, enero 1947, pp. 51-52.

SITIOS WEB

- 1) www.alemanesvolga.com.ar
- 2) www.ked-bayern.apc.de/ierp.htm

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

1. Himno (Enrique Henkel)
2. In Russlan (Inés Jacob y Luis Dittler)
3. Canto a la Virgen (Inés Jacob y Luis Dittler)
4. Himno (Enrique Henkel)
5. Aquí la Gloria (Miembros de la AAAA)
6. En el lejano cielo (Coro Congregación Evangélica Luterana)
7. Venid niños todos (Miembros de la AAAA)
8. Inmaculada (Inés Jacob, Luis Dittler y Pedro Sack)
9. En esta noche (Inés Jacob y Luis Dittler)
10. Noche de paz (Miembros de la AAAA)
11. Dulce sonar de campanas (Miembros de la AAAA)

* **Valeria Atela:** Cursó el *Magisterio de Música* y el *Profesorado de Piano y Canto* en el Conservatorio Provincial de Chascomús y en 2003 obtiene su *Licenciatura y Profesorado Superior en Música* en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina «Santa María de los Buenos Aires». Cursó asimismo asignaturas de la *Licenciatura en Dirección Orquestal*.

Cursó y aprobó asignaturas del *Profesorado Superior de Etnomusicología* en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Manuel de Falla” y colaboró en el Instituto Nacional de Musicología en la preservación del museo de instrumentos musicales.

Desde 1999 colabora con este Instituto y en diciembre 2001 fue seleccionada por esta Dirección para realizar un viaje de investigación al Archivo Arzobispal de Lima, sobre el cual versó su Tesina.

En 1999 fue becada por el Gobierno Vasco por su trabajo sobre las danzas tradicionales documentadas en Chascomús y en 1998 creó, y desde entonces dirige, la *Orquesta-Escuela de Chascomús*, con la cual se ha presentado en importantes salas de conciertos de nuestro país. En 2001 y 2002 fue seleccionada para dirigir en la sala principal del Teatro Colón en el marco del Encuentro Internacional de Orquestas Infantiles y Juveniles.

Sumario: Con base en la documentación obtenida en trabajos de cátedra se seleccionaron ejemplos representativos de la música religiosa documentados en Crespo, Urdinarrain y Aldea Santa María (Prov. Entre Ríos) que serían iluminados por las informaciones brindadas por los propios ejecutantes o personas importantes de esa

sociedad y estudiosos de su historia. Luego de una breve reseña de esta comunidad de argentinos descendientes de los alemanes del Volga, sus características culturales y su música, asociado a distintas funcionalidades (casamientos, religiones, aniversarios, etc.) la autora puntualiza numerosas manifestaciones de quienes cantaron o ejecutaron instrumentos. El artículo se enriquece con la transcripción de numerosos ejemplos musicales que se intentará poner *on line*.

Palabras Clave: Aldea Santa María, Alemanes del Volga, Asociación de Argentinos de Ascendencia Alemana, Crespo, Himnos, Lutero, Cantos religiosos, Onomásticos, Urdinarrain.

A MODO DE EPÍLOGO

NOTICIAS DEL INSTITUTO

I. PUBLICACIONES

1. *Ediciones: Cuaderno de Estudio N° 4, Juan Pedro Esnaola, Su obra Musical. Catálogo analítico-temático, Ed. Educa, 2002.* Investigación realizada conjuntamente por la Dra. Carmen García Muñoz y el Lic. Guillermo Stamponi.

2. *Canje:* a partir de 2002, la Lic. Clara Cortazar (Encargada de la Biblioteca de la F.A.C.M.) se hizo cargo del canje de las publicaciones de nuestro Instituto. A fines de ese año, las gestiones realizadas dieron sus frutos y la Biblioteca de nuestra facultad se enriqueció con nuevas publicaciones periódicas, que se sumaron a canjes preestablecidos. Las nuevas publicaciones recibidas son:

Cuba: Boletín música, Casa de las Américas;

España: Revista de Musicología y Archivo de compositores vascos;

México: Revista Musical de México (Reproducción facsimilar);

Nueva Zelanda, Occasional Papers in Pacific Ethnomusicology, N° 4 a 6.

Perú: Archivo de Música Tradicional Andina, Catálogo y Música, Danzas y Máscaras en Los Andes, Ed. Raúl Romero, Pontificia Universidad Católica del Perú;

Portugal: Revista Portuguesa de Musicología, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, Lisboa;

Suiza: Cahiers de Musiques Traditionnelles, N° 1 a 15;

3. *Difusión:* en 2002 comenzaron a venderse en los locales de Ricordi Americana y en la Librería EDUCA (sede universitaria) tanto las Revistas como

los Cuadernos de Estudio¹. También se difunden a través de del sitio de la U.C.A., EDUCA, Ed. GARCÍA Cambeiro, Latindex y El GOURMET.

Otra manera de difundirla son las indizaciones de la Revista que realiza el CAYCIT, y la inclusión de algunos de sus artículos en reseñas bibliográficas de universidades norteamericanas.

En tercer lugar librerías internacionales como Theodore Front Musical Literature, Inc. (EE.UU) y Otto Harrassowitz, Booksellers and Subscription Agents, Livres & Periodiques (Alemania) hacen de intermediarios entre nuestras publicaciones y Universidades extranjeras.

II. ARCHIVO DE MÚSICA COLONIAL AMERICANA. AMCA

Se completó la catalogación de los siguientes archivos: Archivo de Cuzco (Florencia Igor²), Archivo Arzobispal de Lima (Valeria Atela) y Archivo de Sucre (Diana Fernández Calvo).

Diana Fernández Calvo, a cargo del AMCA, desarrolló un sistema digital mixto utilizando los programas Photoshop y Finale 2002 que facilita el trabajo de transcripción de manuscritos como así también su proceso de conservación y mejora (procesos de digitalización).

III. ARCHIVO DE MÚSICA TRADICIONAL. AMT

Roberto Azaretto ha iniciado la digitalización de la música correspondiente al primer viaje a Entre Ríos (1989) y Alejandro Erut digitaliza las actas correspondientes a fotografías y grabaciones musicales procedentes de misiones etnomusicológicas de este Instituto o de las Cátedras de Etnomusicología y Folklore Musical Argentino.

¹ En la Semana de Música y Musicología el Sitio Música Clásica montó un Stand en el cual se hicieron conocer y se vendieron nuestras publicaciones.

² N.D. Florencia Igor y Valeria Atela, al momento de salir de imprenta esta Revista N° 18, obtuvieron ya su Licenciatura en Música, Especialidad Musicología, precisamente con la presentación de sendas investigaciones sobre los Archivos que catalogaron para este Instituto.

IV. ARCHIVO DE MÚSICA ACADÉMICA ARGENTINA. AMAA

La Lic. Ana María Mondolo –a cargo de este Archivo- completó una parte importante de la catalogación y colaboró con la digitalización de textos para la Web (ver punto VI) y la actualización de artículos de la Revista N° 9, de su autoría.

V. SEMANA DE MÚSICA Y MUSICOLOGÍA 2002

Durante la semana del 16 al 21 de Septiembre se realizaron numerosas y diversas actividades a las cuales concurrieron más de 200 personas, interesadas en alguna de las ofertas musicales que abarcaban, desde la apertura de algunas cátedras para el público general, hasta conciertos y cursos especiales.

Clases Abiertas:

Historia de la Música III, El Barroco inglés: la época de la restauración,
Lic. Clara Cortazar
Orquestación I, Lic. Marta Lambertini,
Dirección Orquestal I, Mtro. Guillermo Scarabino

Cursos Especiales

*Música y Sociedad Barroca en América del Sur*³, Prof. Ramiro Albino
Etnomusicología Latinoamericana, Dra. Isabel Aretz

Encuentro con nuestras compositoras: Irma Urteaga, Marta Lambertini y María Teresa Luengo dialogaron con la Lic. Ana María Mondolo, previa exhibición de audiovisuales sobre las mismas. Posteriormente se realizó un Concierto con sus obras.

Lectura Musicológica: *La guitarra en el Bs. As. del s.XIX. Hacia una historia cultural de un emblema musical argentino.* Dra. Melanie Plesch.

³ Realizado en forma conjunta con el CEMA.

Talleres

Una aproximación a la notación musical de los archivos de Música Colonial Americana: Cuzco, Lima y Sucre, Lic. Diana Fernández Calvo;

Aproximación a la música del Gamelan de Java. Principios teóricos y práctica de ejecución en el Gamelan Javanés de la UCA, Lic. Ana María Locatelli de Pérغامo;

Música Clásica Argentina para melómanos, Lic. Ana María Mondolo.

Panel: *Musicología y Musicólogos*. Participantes: Dra. Isabel Aretz, Dra. Melanie Plesch, Lic. Pablo Luis Bardin, Lic. Blanca Elena Hermo, Lic. Ana María Locatelli de Pérغامo y Lic. Ercilia Moreno Cha.

Presentación de nuestras publicaciones: *Cuaderno de Estudio N° 4 y Revista N° 17*. Participaron varios autores de ambas publicaciones.

VI. PÁGINA WEB

Con la colaboración de las Lic. Silvina Mansilla y Ana María Mondolo, como así también del alumno Roberto Azaretto, se digitalizaron artículos pertenecientes a números de revistas agotadas y trabajos de Carlos Vega. Los mismos se pueden bajar de nuestra página web: www2.uca.edu.ar/esp/sec-fmusica/index.php

VII. OTRAS ACTIVIDADES

Curso para Editores Científicos

A mediados de agosto la Directora del Instituto fue invitada por el CAYCIT (Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica - CONICET) en su carácter de Directora de la Revista del Instituto (ISSN 1515-050X) y del Cuaderno de Estudio (ISBN 950-523-187-2) para realizar un Curso Virtual para Editores que se extendió de Septiembre a Diciembre 2002. Es objetivo del mismo “*proporcionar a los editores científicos y a otros profesionales vinculados en la edición de publicaciones científico-técnicas, herramientas e información acerca de las tendencias actuales, los nuevos paradigmas y los problemas planteados por las nuevas tecnologías*”, con el objetivo de lograr un mejor “*reconocimiento y evaluación de revistas especializadas que estuviesen indizadas en Latindex y al alcance de nuestras manos.*”

Primer Simposio Nacional de Bibliografía y Cultura colonial en el actual territorio argentino. El libro en el protopáis (1536-1810): Tradición clásica, cosmovisión eclesiástica e Ilustración.

La Lic. Diana Fernández Calvo presentó una ponencia sobre los “Archivos documentales de Música Colonial Americana en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA)- Digitalización, transcripciones y catálogos. Noviembre 2002.

**PLANTA ORGÁNICA DEL INSTITUTO
AÑO 2002/2003**

DIRECTORA

Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

MIEMBROS ADSCRIPTOS

Lic. Diana Fernández Calvo Lic. Ana María Mondolo

MIEMBROS AD-HONOREM

Adscriptos

Lic. Florencia Igor
Lic. Margarita Swanston
Lic. Silvina Mansilla
Lic. Valeria Atela

Auxiliares

Lic. Susana Montes de Oca
Roberto Azaretto (alumno 5º año)
Guadalupe Cicardo (alumna 3º año)
Alejandro Erut (alumno 2º año)

Invitados

Dra. Melanie Plesch
Lic. Sebastián Zubieta

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Originales inéditos y escritos en castellano, dos copias en papel y una en soporte digital (diskette o CD).
2. Nombre y apellido del autor (o autores), la Institución a la que pertenece(n) y dirección electrónica y postal en un folio inicial.
3. *Extensión*: el artículo no debe superar las treinta páginas A4, escritas en tipo Times New Roman N° 12, numeradas y con formato doble espacio.
4. *Referencias bibliográficas*: guiarse por los criterios adoptados por el último número de la Revista de este Instituto.
5. *Bibliografía*: debe consignarse al final del artículo y solamente cuando corresponda a obras citadas en el texto.
6. *Ejemplos musicales*: deben figurar en el texto del artículo, con numeración correlativa y claramente individualizados. Asimismo se ha de entregar toda la ejemplificación en soporte digital, formato TIF. Deben constar claramente los datos para cada ejemplo.
7. *Ilustraciones*: fotos, gráficos, mapas, dibujos o tablas deben ser numerados y aclarados en cada caso.
8. *Evaluación*: cada colaboración será leída por dos investigadores especializados en esa temática quienes elevarán su dictamen a la Dirección del Instituto.
9. *Colaboraciones aceptadas*: el investigador cuyo trabajo sea aceptado deberá enviar por correo electrónico o en soporte papel, un breve *curriculum vitae* de no más de 100 palabras. Asimismo enviará un resumen de unas cincuenta palabras (en castellano y en inglés) y cinco *palabras clave* que resuman y denoten, respectivamente, el contenido del artículo.

10. Al autor le corresponde obtener los materiales requeridos para la adecuada edición de su trabajo: dibujos o fotos (digitalizados en formato TIF o en papel original), ejemplos musicales debidamente digitalizados (Finalmente preferentemente y guardados como TIF). De no cumplirse estas demandas, la reproducción en la revista, que es monocromática, saldrá impresa con baja definición o, llegado el caso, no se podrán editar.
11. *Retribuciones:* a) cada autor recibirá cinco ejemplares de la Revista en la cual sea publicada su colaboración, b) podrá solicitar que tal revista sea enviada a diez direcciones institucionales y c) en caso de estar interesado en asistir a cursos realizados u organizados por este Instituto será considerado como miembro activo del Instituto a los fines arancelarios.

Se terminó de imprimir
en el mes de setiembre de 2004 en
KADMA S.R.L.
Paraguay 372 (1870) - Avellaneda
Provincia de Buenos Aires
República Argentina