

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**





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

---

■ **AÑO XXXV**  
■ **2021**

**VOLUMEN 35 - N° 2**

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

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector.** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano.** Lic. Ezequiel Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: "Danza de las cintas" (detalle). Estampa coloreada de Aurora de Pietro para el libro *Danzas Argentinas* de Carlos Vega (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1961). Material perteneciente al Fondo Documental "Carlos Vega" del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del IIMCV.

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 35 N° 2.

11

### SECCIÓN ARTÍCULOS

María Rosa Farcy de Montal: entre las luces y las sombras de la historiografía musical argentina.

**Silvia Glocer**

13

Arte y mimesis. Tras las huellas de Aristóteles.

**Ricardo Mandolini**

31

Sociedad Musical La Lira: pionera de la institucionalidad musical uruguaya.

**Leonardo Manzino**

53

Cronología acotada del Ballet Nacional del SODRE (Montevideo-Uruguay).

**Carmen Rueda Borges**

79

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

95

### NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

99



## **PRÓLOGO**





## ■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 35 Nº 2

■

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.<sup>1</sup> En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

A partir del número 31 Nº 1 (2017), nuestra revista también se edita también en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS). Desde ella se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos de los diferentes números. Se accede a la misma desde el link <http://revistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

---

<sup>1</sup> [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf)

Asimismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

En el presente volumen 35 N° 2 se publican en la Sección Artículos:

- Silvia Glocer (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo): “María Rosa Farcy de Montal: entre las luces y las sombras de la historiografía musical argentina”.
- Ricardo Mandolini (Universidad de Lille): “Arte y mimesis. Tras las huellas de Aristóteles”.
- Leonardo Manzino (Instituto de Humanidades y Artes, Consejo de Formación en Educación de Uruguay): “Sociedad Musical La Lira: pionera de la institucionalidad musical uruguaya”.
- Carmen Rueda Borges (Administración Nacional de Educación Pública del Uruguay, Consejo de Formación en Educación, Departamento de Educación Artística): “Cronología acotada del Ballet Nacional del SODRE (Montevideo-Uruguay)”.

En la Sección Convocatoria, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista. La convocatoria para la presentación de artículos y reseñas bibliográficas correspondientes al N° 1 del vol. del año 2022, estará abierta hasta el 15° de febrero de 2022.

Asimismo, el Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO  
*Editora*

## **SECCIÓN ARTÍCULOS**





# MARÍA ROSA FARCY DE MONTAL: ENTRE LAS LUCES Y LAS SOMBRAS DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL ARGENTINA

SILVIA GLOCER

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo  
silvia.glocer@gmail.com

## RESUMEN

María Rosa Farcy de Montal (1876-1958) fue una cantante, pedagoga, compositora, directora de orquesta y coro, gestora cultural. A pesar de haber tenido una trayectoria importante en todas estas áreas, su historia quedó olvidada. Esta investigación se ha planteado dos objetivos: colocar en el lugar que se merece en la historia de la música argentina a María Rosa Farcy de Montal y reflexionar acerca de por qué la historiografía de la música la dejó en el plano de la oscuridad. Para ello entrevisté a ex alumnas y familiares de María Rosa, recogí información en publicaciones periódicas de la época y en el archivo particular que guarda su familia.

**Palabras clave:** María Rosa Farcy de Montal, Alberto Williams, Escuela de Música Gratuita de *La Prensa*, educación musical, música doméstica.

## MARÍA ROSA FARCY DE MONTAL: BETWEEN THE LIGHTS AND SHADOWS OF ARGENTINE MUSICAL HISTORIOGRAPHY.

14

### ABSTRACT

María Rosa Farcy de Montal (1876-1958) was a singer, pedagogue, composer, conductor, and cultural manageress. Despite having had an important career in all these areas, her story was forgotten. This research set out two objectives: position María Rosa Farcy de Montal in the place she deserves in the history of Argentine music and reflect on why musical historiography cast her into the shadows. To this effect, I interviewed both, former students and relatives of María Rosa, and collected information in newspapers of her times as well as in the private family archives.

**Keywords:** María Rosa Farcy de Montal, Alberto Williams, Escuela Gratuita de Música de *La Prensa*, Music Education, Domestic Music.



### Introducción<sup>1</sup>

Hace algunos años publiqué un libro con partituras manuscritas que habían aparecido en el diario *La Prensa*, en la década del treinta (Glocer, 2017). Un hallazgo inesperado que me impulsó a preguntarme sobre el interés por la música de ese diario argentino. Así fue como descubrí que este matutino porteño, además de publicar críticas musicales, artículos de divulgación escritos por Carlos Vega o incluir partituras de obras de compositores argentinos de la época, había creado una escuela de música a fines del siglo XIX, en coincidencia con la construcción de su nuevo edificio en la Avenida de Mayo, a pasos de la histórica plaza. El Palacio de *La Prensa* albergó a la *Escuela Gratuita de Música*, y fue dirigida durante casi cincuenta años por María Rosa Farcy. Fue así que mi interés de investigación recayó en la figura de esta

---

<sup>1</sup> El tema de este artículo fue presentado, parcialmente, como ponencia en el Congreso de la Asociación Argentina de Musicología 2020/2021. XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Mesa temática: Mujeres en escena. Olvidos y ausencias en la historiografía musical argentina. 11 de agosto de 2021.

mujer. Su vida me provocó curiosidad y me invitó a realizar algunas preguntas que me permitieron formular algunas hipótesis. ¿Por qué la historiografía de la música la dejó en el plano de la oscuridad? ¿Qué pasó con sus obras?

Para responder algunos de esos interrogantes, antes que nada, como nos suele ocurrir a muchos musicólogos de esta parte del mundo, la primera tarea fue construir el archivo. En principio me dediqué a rastrear su trayectoria a partir de hemerografía de la época. Consulté el diario *La Prensa*, durante los años de actividad de la Escuela y otras publicaciones periódicas de aquellos tiempos para componer a través de los artículos, una biografía exhaustiva de Farcy. También realicé entrevistas a ex alumnos de esta Escuela de Música y a familiares de María Rosa. Durante el trayecto de la investigación busqué y encontré a su nieta Ada Irma Esther Monti y a su bisnieta, Marcela Castiglioni, directora de coros, quienes conservan parte del archivo de María Rosa y al que tuve acceso a partir de entonces. Este archivo familiar contiene fotografías, cartas, recortes de diarios y revistas y un *Diario de visitas* de la Escuela Gratuita de música de *La Prensa*. Todo el material documental y fotográfico que recolecté durante la investigación lo he digitalizado y donado al Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Siguiendo con la idea de reparar las omisiones del pasado —algo que intento desde hace muchos años con los músicos judíos que llegaron a la Argentina huyendo del nazismo— comencé a esbozar la redacción de un relato de su vida que acá presento.<sup>2</sup>

Esta investigación no tuvo como único objetivo colocar en el lugar que se merece en la historia de la música argentina a María Rosa Farcy de Montal. La idea también fue poder reflexionar acerca de por qué la historiografía de la música dejó a Farcy en el plano de la oscuridad.

### María Rosa Farcy

María Rosa fue cantante, pedagoga, compositora, directora de orquesta y coro, gestora cultural. No es mucho lo que se sabe sobre su vida en Europa ni sobre la decisión de venir a Sudamérica. Había nacido en Marsella, Francia el 15 de agosto de 1876 y era hija de Carolina Bourget<sup>3</sup> y de Lucas Farcy.<sup>4</sup> Su formación musical estudiando canto y piano la realizó en el Conservatorio de Música y de Declamación de París, dirigido en ese entonces por el compositor Charles Louis Ambroise Tho-

---

<sup>2</sup> He publicado previamente una breve biografía breve suya en Glocer (2017).

<sup>3</sup> Carolina era prima del escritor francés Paul Bourget (1852-1935).

<sup>4</sup> Datos brindados por Marcela Castiglioni, bisnieta de María Rosa, en entrevista a la autora de este trabajo.

mas. Al llegar a la Argentina, alrededor de 1895, solicitó trabajo en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, dirigido por Alberto Williams, donde se desempeñó desde ese momento como Profesora de Solfeo. Mientras trabajaba siguió perfeccionándose y en diciembre de 1900 obtuvo su diploma de Profesora de Canto en ese conservatorio.<sup>5</sup> De su labor como docente en el conservatorio de Buenos Aires, cuatro años después de su ingreso, dirá Williams que María Rosa “se ha distinguido en la enseñanza del Solfeo habiendo merecido varias menciones por la excelencia de sus clases.”<sup>6</sup>

María Rosa Farcy se casó con un empleado del diario *La Prensa*, Pedro Esteban Montal y en 1902 nació su hija Irma María Montal, quien se convertiría en violinista y profesora de música.

Hacia 1904<sup>7</sup> María Rosa fundó un conservatorio al que llamó Saint-Saëns, en homenaje a este compositor francés al que tanto admiraba.<sup>8</sup> El Conservatorio, al que concurrían unas cien niñas, efectuaba exámenes públicos y conciertos en salones como el Prince George y La Argentina<sup>9</sup>, de Buenos Aires y permaneció activo hasta 1985.<sup>10</sup>

Agregando otra actividad a sus tareas, a partir del 18 de octubre de 1908<sup>11</sup> y durante más de cuarenta años, María Rosa Farcy se hizo cargo de la dirección de la Escuela Gratuita de Música de *La Prensa*. Cuando en 1898 se inauguró el edificio de ese diario, José C. Paz, su dueño, dispuso que se creara una escuela de música para que pudieran concurrir niños y jóvenes a los que les era imposible costearse sus estudios musicales. Esta escuela funcionó en el segundo piso del magnífico palacio, utilizándose también el salón de actos para realizar los conciertos de los alumnos. En Bue-

---

<sup>5</sup> Diploma Conservatorio de Buenos Aires, Archivo familiar Ada Irma Esther Monti y Marcela Castiglioni (en adelante Archivo familiar AM/MC). Agradezco a ambas la posibilidad de consultarlas y de permitirme trabajar con este archivo.

<sup>6</sup> Alberto Williams, 3 abril 1899 en una certificación escrita y firmada por él. Archivo familiar AM/MC.

<sup>7</sup> Es la referencia más temprana que encontré acerca de este conservatorio en una crónica publicada en agosto de 1904. Datos en: “Gran Concierto. Vocal e Instrumental”, 21 de agosto de 1904, recorte de una publicación periódica sin identificar en la colección Alberto Williams, del Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Agradezco este documento a Lucio Bruno Videla.

<sup>8</sup> La fecha coincide con el año de la primera visita de Saint-Saëns a Buenos Aires. En ese momento el conservatorio estaba ubicado en la calle Cabildo 3290. Años más tarde se trasladó a la calle Santa Fe 2425. Datos en: Anuncio publicitario en Revista *Correo Musical Sud-Americano*, 8/VIII/1917, Año III, N° 124, s/p

<sup>9</sup> Anónimo. “Concierto de alumnos del Conservatorio de música ‘Saint Saëns’”, Revista *Correo Musical Sud-Americano*, 18/VIII/1915, Año 1 N° 21, s/p; Anuncio publicitario en Revista *Correo Musical Sud-Americano*, 8/VIII/1917, Año III, N° 124, s/p.

<sup>10</sup> A partir de la muerte de María Rosa en 1958, la sucede en la dirección su hija Irma.

<sup>11</sup> Datos tomados de: “Bodas de plata de la directora de la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *La Prensa*, 19/X/1933.

nos Aires existían varios conservatorios de música privados y solo el de *La Prensa* era gratuito.<sup>12</sup>



17

Imagen 1. Estudiantes de la Escuela Gratuita de Música de *La Prensa*, 1909. María Rosa Farcy con un moño negro en su vestido. Archivo familiar AM/MC.

Miles de alumnos y alumnas (abrumadora mayoría de niñas) pasaron por ambas escuelas de música.<sup>13</sup> Muchos de ellos, destacándose profesionalmente al egresar. Entre los músicos que se formaron en la Escuela Gratuita de Música, se encuentran Perla Brúgola (pianista),<sup>14</sup> Rodolfo Biagi (pianista y violinista),<sup>15</sup> Florindo Sassone (compositor y director de orquestas de tango), María Teresa Volpe (directora de coro y compositora), Ana Lucía Frega (pedagoga musical), Ángel Lasala (compositor, pianista), María Teresa Criscuolo (pianista), Apollo Granforte (barítono), Francisco Izal (barítono), Carlos Maloberti (bajo), Pedro de La Fuente (tenor), Adrián Bezzosi (tenor), Rodolfo Sarmiento (bajo), Elena Borenstein (soprano), Sara Par-

<sup>12</sup> La Escuela fue dirigida en sus inicios por Juan Gutiérrez. Sobre los vínculos entre el diario *La Prensa* y la música ver: Glocer (2017).

<sup>13</sup> En algunas notas del diario *La Prensa* se pueden leer algunas cifras. Por ejemplo, en 1927 concurrieron a la escuela 180 alumnos de los cuales egresaron 27. Datos tomados de una crónica publicada en el diario en enero de 1928 y transcripta en Llanes, Ricardo (1955: 271).

<sup>14</sup> Anónimo, “Se realizó anoche, con éxito el Concierto de la Escuela Gratuita de Música de *La Prensa*”, *La Prensa*, diciembre, 1939, s/p.

<sup>15</sup> Datos en: Álvarez, Carlos. “Entrevista a Rodolfo Biagi en 1960”. Disponible en: <http://www.todotango.com/historias/cronica/286/Biagi-Entrevista-a-Rodolfo-Biagi-en-1960/>  
Consultado por última vez el 20/09/2021.

mentier (soprano), Estrella Butman (soprano), Aída Canosi (mezzosoprano), Haydée Giordano (pianista), Sara Carracedo (pianista), Elena Azimonti (pianista), Irma Montal Farcy (violinista), Higinio Otero (violinista), Rodolfo Zanni (compositor, director de orquesta).<sup>16</sup>

Las actividades de Farcy quedaron en su época visibilizadas en el diario *La Prensa* — uno de los periódicos argentinos más importantes del momento—, y también en diversas revistas musicales, como *Correo del Hogar Sud-Americano*:

18

“Solamente quien conozca a la señora de Montal, su sólida ciencia unida a un temperamento entusiasta y vehemente y a una disposición innata para la enseñanza, comprenderá la causa de que las alumnas y alumnos dominen tan perfectamente las materias que se les enseñan, y respondan a cada pregunta que se les haga, con pasmosa seguridad, sin vacilación alguna. (...) La Escuela de Música Gratuita de ‘La Prensa’ puede considerarse como un modelo en su género. La dirección y el profesorado, con su saber y perseverancia, han sembrado semillas cuyos frutos no dejarán de ser recogidos.”<sup>17</sup>

O en *La Quena*, dirigida por Alberto Williams:

“tiene los dotes de las grandes educadoras, el entusiasmo por el arte y la alegría de enseñar, obtiene sorprendentes resultados de todas sus discípulas. Su ejemplo demuestra que el fuego sagrado del arte se transmite y se propaga, como el fuego común; y sus discípulas lo confirman con el ardor de sus interpretaciones.”<sup>18</sup>

La Escuela de Música estaba organizada en cinco años, incluyendo uno de preparatorio. Luego de estos años iniciales se podía continuar con cursos de perfeccionamiento. Se impartían clases de solfeo, piano, canto y violín, conforme al reglamento del Conservatorio Nacional de París, como era común en esa época. También de historia y estética de la música y de armonía e instrumentación para los alumnos de cuarto año.<sup>19</sup> María Rosa daba clases de solfeo, canto y piano y en el plantel de profesores estuvieron desde el comienzo Agustín Bonal en violín y viola y Francisco Rivara en piano. Hacia la década del veinte se sumaron varias profesoras, todas ellas

<sup>16</sup> Algunos de estos alumnos son mencionados en: Anónimo. “Bodas de plata de la directora de la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *La Prensa*, 19/X/1933, s/p.

<sup>17</sup> “Una visita a la Escuela de Música, gratuita, de ‘La Prensa’”, *Correo del Hogar Sud-Americano*, 27/X/1915, s/p.

<sup>18</sup> “Escuela de Música ‘La Prensa’”, Revista *La Quena* (Buenos Aires), marzo 1923, Año IV, Nº14, pp. 59, 60.

<sup>19</sup> “Una visita a la Escuela de Música, gratuita, de ‘La Prensa’”, *Correo del Hogar Sud-Americano*, 27/X/1915, s/p.

mujeres.<sup>20</sup> La Escuela tenía una orquesta, que estaba integrada por los alumnos y era dirigida por Rivara y por María Rosa y en algunas ocasiones, los alumnos realizaban sus prácticas de dirección. También contaba con un coro dirigido por María Rosa Farcy.

Generalmente profesores de otras instituciones educativas musicales eran invitados a participar para formar parte de las mesas examinadoras, tal el caso de Angela Corominas<sup>21</sup>, Carlo Callioni Romanini<sup>22</sup>, Luis V. Ochoa<sup>23</sup> o Henry G. Welly<sup>24</sup>. Las calificaciones de los alumnos obtenidas en los exámenes finales se publicaban en la Revista *Correo...* y en el diario *La Prensa*.<sup>25</sup>

Con métodos y modelos de enseñanza tomados del Conservatorio de Música de París, pero “adaptados a nuestras modalidades”<sup>26</sup> por Farcy, en esta Escuela se enseñaba con los tradicionales *Cuadernos* de Albert Lavignac, *Solfeo de los Solfeos*, editados por Henry Lemoine en París.<sup>27</sup>

La labor docente de Farcy se extendió a la escritura de libros didácticos como teorías musicales y métodos de piano y de canto, publicados en Buenos Aires primero por Romero & Fernández y años más tarde por Ricordi.<sup>28</sup> Estos libros se usaban en los dos conservatorios dirigidos por ella. Algunos de ellos obtenían comentarios en revistas de la época. Por ejemplo, referido a su libro sobre *Teoría de la música*, escribió el crítico:

“La obra responde a la fama de tan competente profesora. La señora Farcy de Montal estudia concienzudamente las materias que constituyen el texto,

---

<sup>20</sup> Irma María Montal Farcy y Elena Martini, profesoras de violín; las clases de Solfeo estaban a cargo de Ana Rosa Andreozzi y Elvira Fernández; la de Caligrafía, la dictaba Carmen Sánchez. Profesoras suplentes: María Inés Nicolao, Florinda Parés, Ángela Otero y Belinda Dionigi. Todos los datos tomados del epigrafe de la foto publicada en *La Prensa*, 4/XI/1928, s/p.

<sup>21</sup> Directora del “Conservatorio de Música de la Capital” (calle Loria 1194, ciudad de Buenos Aires)

<sup>22</sup> Director de la “Academia de Canto Ponchielli”.

<sup>23</sup> Director del Conservatorio Nacional, sucesor de Carlos López Buchardo.

<sup>24</sup> Director del Conservatorio musical Anglo-argentino “Prince George” y organista de la Iglesia Americana.

<sup>25</sup> “En la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *Correo Musical Sud-Americano*, Año 1 N° 40, 29 diciembre 1915.

<sup>26</sup> “Ayer visitó la Escuela Gratuita de Música de ‘La Prensa’ el pianista español José Iturbi”, *La Prensa*, 9/VI/1929, primera plana.

<sup>27</sup> Datos en Diario de visitas, archivo familiar AM/MC.

<sup>28</sup> *Teoría de la música para servir de texto en la Escuela de Música de ‘La Prensa’ y Conservatorio “Saint Saëns”. Año preparatorio y Primer año* (Romero & Fernández, 1913), *Teoría de la música. Segundo año* (1915), *Método de piano. Año preparatorio* (Editorial Ricordi Americana, 1953), *Escalas y arpeggios para piano. Año preparatorio* (Editorial Ricordi Americana, 1953), *Método de entonación. Año preparatorio*. (Editorial Ricordi Americana, 1953), tres libros de *Teoría de la música*, (Ricordi), *Teoría del canto* (Preparatorio y primer año). Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional y en el archivo familiar AM/MC.

acompañándolas con una serie de problemas relacionados con las mismas. La obra es de innegable utilidad para los alumnos del año preparatorio en los conservatorios que dirige.<sup>29</sup>

20

Otra parte importante de su actividad estuvo vinculada a la organización de conciertos que se realizaban en el Salón Dorado de *La Prensa* y en otros escenarios de la ciudad de Buenos Aires como vimos, el Prince George y el salón La Argentina. Audiciones de sus alumnos, conciertos a beneficio de ciertas instituciones y recitales de músicos del plano local e internacional, eran gestionados por María Rosa.

Cuando notables músicos visitaban la Escuela de *La Prensa* (o su propio conservatorio), Farcy les organizaba homenajes que incluían clases magistrales brindadas por ella, discursos, conciertos de alumnos y profesores y finales con ramos de flores como gesto de agradecimiento. En ocasiones, algunos de los homenajeados interpretaban obras en el mismo evento. Visitaron la Escuela y el Conservatorio, los pianistas franceses Édouard Risler e Yves Nat, el pianista español José Iturbi, el delegado del Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile, Lázaro Selmick, el director de orquesta Albert Wolff, el compositor Camille Saint-Saëns<sup>30</sup> y con frecuencia, Alberto Williams.<sup>31</sup>

María Rosa mantuvo con Alberto Williams un vínculo estrecho, no solo profesional sino también casi familiar, ya que Williams fue padrino de casamiento de Irma, hija de María Rosa. Williams le dedicó un poema a María Rosa que quedó en el *Diario de visitas* con el que contaba la Escuela: “Crepúsculo en el valle”, escrito en la ciudad de Ascochinga, Córdoba en febrero de 1918.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> “Nueva ‘Teoría de la música’”, *Correo musical Sud-Americano*, 1/09/1915, s/p.

<sup>30</sup> También visitó el Conservatorio que llevaba su nombre. Datos en: “En el Conservatorio Saint Saëns”, *Correo musical Sud-Americano*, 31/V/1916, s/p.

<sup>31</sup> Datos en publicaciones periódicas de la época y en el Diario de Visitas de la Escuela. Anónimo. “El director de orquesta Maestro Albert Wolff visitó ayer por la tarde la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *La Prensa*, 12/VI/1938, s/p; “En ‘La Prensa’. La Escuela Gratuita de Música. Visita del Sr. Williams”, *La Prensa*, 20/V/1918, s/p; “En ‘La Prensa’. Fiesta de la Escuela de Música”, *La Prensa*, 17/VI/1918, s/p.

<sup>32</sup> El *Diario...* también contiene el texto y algunos pentagramas de un *Himno a la Unión Cívica Radical* firmado por Miguel Pierre.



Imagen 2. Se lee en la dedicatoria: “A mi eximia discípula la Sra. María R. Farcy de Montal en muestra de aprecio, amistad y admiración, Alberto Williams, 1918”.  
Foto en Archivo familiar AM/MC.

En 1933 cumplió sus Bodas de plata como directora de la Escuela. Esto provocó grandes celebraciones que el diario *La Prensa* dejó registradas en sus páginas.<sup>33</sup> La historia de María Rosa como directora continuó por muchos años más.

---

<sup>33</sup> Anónimo. “Bodas de plata de la directora de la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *La Prensa*, 19/X/1933, s/p.

Como creadora, María Rosa, incursionó en el campo de la composición y la poesía. Compuso las óperas *Brunilda* (en tres actos) y *Las dos huérfanas* (en un acto) con libreto propios. Pero ¿quién fue Brunilda? ¿Acaso la valquiria nórdica que Richard Wagner llevó a la escena en *El anillo del Nibelungo*? ¿Quiénes fueron las huérfanas? ¿Habría adaptado María Rosa el texto teatral que Adolphe D'Ennery y Eugène Cormon escribieron en 1874 (*Les Deux Orphelines*)? No lo sabemos. La obra de Farcy está ausente en archivos y bibliotecas. Los datos que tenemos están desparramados en diversas notas de diarios y revistas, donde encontramos mencionados —además de las operas— otros títulos. Algunas obras vocales: *Plegaria* (barítono), *Ave María* (barítono), *Amor* (cuarteto vocal), y otras instrumentales: *Arrotró* (dos violines y piano) y *Romance sans paroles, op.7* (orquesta de cámara), *Movimiento de vals* (piano) y *Vals mignone* (piano).<sup>34</sup>

Con los datos que fui recogiendo puedo decir que el *Hymne aux fleurs* y el *Hymne aux Printemps*, de los que se conservan los textos, pertenecen al acto I y II respectivamente de su ópera *Brunilda*.<sup>35</sup> María Rosa le dedicó el *Hymne aux Printemps* al director del diario *La Prensa* para un aniversario de este periódico.<sup>36</sup> Una descripción de cuatro fragmentos pertenecientes a *Brunilda*, figuran en una nota del diario *La Prensa*, de 1933 en ocasión de una presentación por parte de los alumnos de la Escuela, y nos ayuda a comenzar a reconstruir dicha obra. Escribe el crítico: “una expresiva ‘Romanza sin palabras’, un fragmento muy melódico del segundo acto, un poético coro a boca cerrada del acto primero y un dramático fragmento del tercer acto.”<sup>37</sup>

Reacomodando estos datos, cual fichas de un rompecabezas, vemos entonces que la *Romanza*... que se había interpretado en algunas audiciones ya en 1915, pertenece a la ópera *Brunilda*:

“La señora Farcy de Montal, demostró ser no solo una profesora completísima, sino que nos produjo la mejor impresión como compositora demostrándolo suficientemente con su ‘Romance sans paroles’, a cargo de la clase

<sup>34</sup> Mencionadas en: Anónimo. “Concierto de alumnos del Conservatorio de música ‘Saint Saëns’”, *Revista Correo Musical Sud-Americano*, 18/VIII/1915, Año 1, Nº21, s/p.; Anónimo., “En el Conservatorio Saint-Saëns”, *Revista Correo Musical Sud-Americano*, 31/V/1915, Año III, Nº 63, s/p.; “*La Prensa*. Su 49º aniversario”, *La Prensa*, 20/X/1918, p.5; Anónimo. “Bodas de plata de la directora de la Escuela de Música de ‘La Prensa’”, *La Prensa*, 19/X/1933, s/p.; “La Escuela Gratuita de Música de ‘La Prensa’ ofreció su vigesimonovena audición de alumnos”, *La Prensa*, 25/XI/1934, s/p.; “En la Escuela Gratuita de Música de ‘La Prensa’”, 29/XI/1937, s/p.

<sup>35</sup> El poema *Hymne aux fleurs* fue publicado en la *Revista Correo Musical Sud-Americano*, 25/VIII/1915, Año I Nº22, s/p. Años más tarde se publicaron los dos poemas en *Ubiis*: “Brunilda”, *Ubiis. Revista mensual ilustrada*. Editada por los favorecedores de los productos YALE. Año I, Nº 7, enero 1921. Archivo familiar AM/MC.

<sup>36</sup> “*La Prensa*. Su 49º aniversario”, *La Prensa*, 20/X/1918, p.5.

<sup>37</sup> La Escuela Gratuita de Música de ‘La Prensa’ ofreció anoche su 28ª audición de alumnas y distribución de premios”, *La Prensa*, 6/12/1933, s/p.

de conjunto, dirigida por la señora Farcy de Montal. Obra de un exquisito buen gusto clásico, sin efectismos ni rebuscamientos, merece los más sinceros elogios.”<sup>38</sup>

Podemos especular acerca de que *Plegaria* y *Ave María* —antes mencionadas— hayan formado parte de alguna de las dos óperas, ya que este tipo particular de arias eran pasajes frecuentes en la tradición de los operistas del siglo XIX.

23

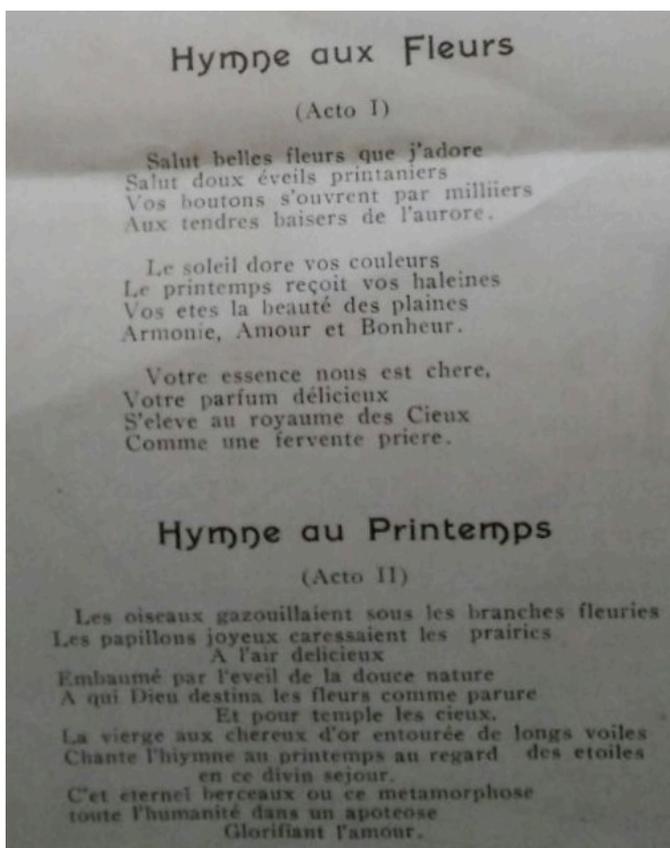


Imagen 3. Revista *Ubiis*, enero de 1921. Archivo familiar AM/MC.

<sup>38</sup> “Concierto de Alumnos del Conservatorio de Música Saint-Saëns”, *Correo Musical Sud-Americano*, 18/VIII/1915, s/p.

Con respecto a *Brunilda*, el crítico de *La Prensa* escribió:

“La autora es, ante todo, melodista, se deja llevar por su inspiración, sin otro propósito que el de seguir romántica y emotivamente las peripecias del drama que comenta y expresarlas con fidelidad y de acuerdo con su temperamento artístico, logró y conquistó ayer nutridos aplausos que la obligaron a repetir todos los números, que un coro interpretó con delicadeza y perfecta afinación y una orquesta bien disciplinada y de amplia sonoridad, también vertió con eficacia con la dirección de la autora.”<sup>39</sup>

Muchos años antes de esa crítica, ya había recibido elogios de Alberto Williams quien la felicitaba por su labor como profesora y compositora.<sup>40</sup>

En su visita a la Escuela de *La Prensa*, Camille Saint-Saëns también dejó algunas palabras por escrito:

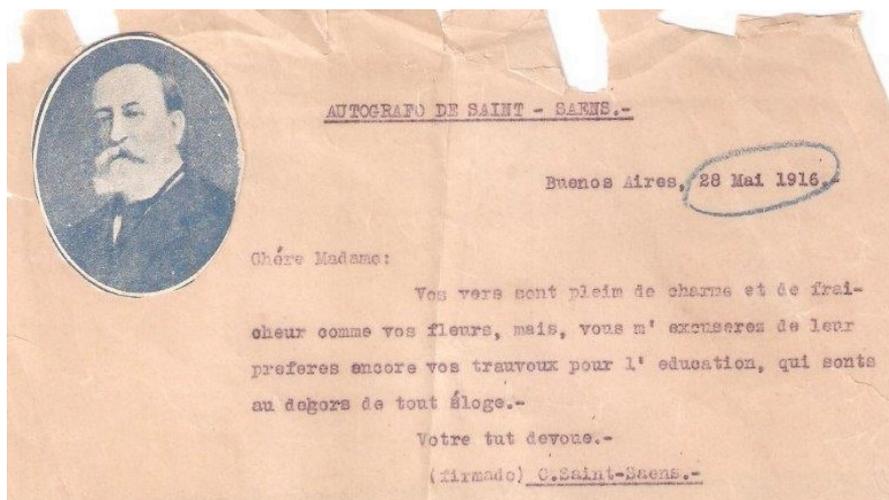


Imagen 4. Autógrafo de Saint-Saëns. “Querida Señora: Sus versos son tan encantadores y tan frescos como sus flores, pero discúlpeme por preferir más aún sus trabajos sobre

<sup>39</sup> “La Escuela Gratuita de Música de ‘La Prensa’ ofreció anoche su 28ª audición de alumnas y distribución de premios”, *La Prensa*, 6/12/1933, s/p.

<sup>40</sup> Autógrafo del Señor Alberto Williams dedicado a la Señora María Rosa Farcy, fechado en 1918. Archivo familiar AM/MC.

educación, que están más allá de cualquier elogio. Siempre suyo. C. Saint-Saëns.»<sup>41</sup>  
Archivo familiar AM/MC.

Es probable que María Rosa le haya mostrado esos poemas y de allí esas comparaciones entre versos y flores. ¿Habría visto también Saint Saëns las partituras? Como sea, el compositor francés ¿la está alentando con estas palabras a seguir por el camino de la educación musical antes que por el de la creación?

25

### Conclusión

María Rosa murió el 28 de julio de 1958,<sup>42</sup> algunos años después que cerrara la Escuela de Música de *La Prensa*.<sup>43</sup> Entonces su figura quedó en las sombras. La historiografía de la música la olvidó. Farcy ha sido mencionada con gran admiración por Ricardo Llanes en su libro sobre la historia de la Avenida de Mayo, publicado en 1955, en un apartado dedicado a esta Escuela de Música. Pero no fue incluida en el libro escrito por Zulema Rosés Lacoigne *Mujeres compositoras* publicado en 1950, si bien para entonces sus obras ya se habían estrenado con elogiosos comentarios de la crítica. En el libro *Alberto Williams* (1979), de Jorge Amancio Pickenhayn, María Rosa es mencionada entre los músicos argentinos con los que Williams mantenía vínculos. Algunos años más tarde la recordó en una breve reseña de una carilla, quien fuera su alumna, Ana Lucía Frega, en su libro *Mujeres de la música* (1994), en donde puso el énfasis en su propio paso por la Escuela de *La Prensa* más que en la trayectoria de María Rosa.

Tomando el concepto de Pilar Ramos sobre “profesionalidad”, como una de las principales diferencias entre “las carreras de los compositores y las trayectorias femeninas” (Ramos, 2013), es probable que podamos comenzar a obtener algunas respuestas. Si bien Ramos aplica esta idea a la actividad musical de las mujeres antes de 1900, me animo a utilizarla también en este estudio. Alberto Williams (1862-1952)

---

<sup>41</sup> Agradezco la traducción a María Laura Requena.

<sup>42</sup> Fue enterrada en el Cementerio de la Chacarita (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Le agradezco el dato acerca de la fecha de defunción a María Elena Tuma, Patrimonio Histórico y Cultural del Cementerio de Chacarita, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Centro Documental de Cementerios.

<sup>43</sup> El 12 de abril de 1951, la Ley 14.021 expropió todos los bienes que constituían el activo de la sociedad colectiva *La Prensa*. Después de su expropiación, el diario fue puesto en manos de la Confederación General del Trabajo (CGT). La Escuela de Música de *La Prensa* cerró sus puertas luego de más de cincuenta años de fecunda labor. Consulté a miembros de la familia Gainza Paz, pero no pude obtener información sobre el destino de los objetos de esa escuela: instrumentos, atriles, biblioteca, partituras. Tampoco se encuentran en el edificio, declarado desde 1985 Monumento Histórico Nacional y que actualmente pertenece al Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

y María Rosa Farcy (1876-1958) desarrollaron sus carreras en forma paralela en el tiempo y en el lugar. Por supuesto que es incomparable la producción en relación con la cantidad de composiciones entre Williams y Farcy, y además desconocemos el alcance o desarrollo técnico y/o estético de las obras de ella, aún perdidas, pero es mucho más equitativa la relación si hablamos de las otras actividades de ambos músicos. Sin embargo, Williams quedó en la historia como el “patriarca de la música argentina” (Risoliá, 1944:10) y María Rosa, olvidada.<sup>44</sup>

26

Según Dezillio (2017:1), la idea de profesionalizar entre las mujeres el oficio de compositora ocurrió a partir de la década del '30 y mucho tuvo que ver con este estatus la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924. Un grupo más consolidado de mujeres que tomaron “conciencia de género dentro del ámbito musical” (Dezillio, 2011:73), conformaron agrupaciones de música de cámara, sinfónicas, o asociaciones como el Círculo Femenino Musical Santa Cecilia. Explica Dezillio que esa conciencia de género se ve reflejada también en la utilización de textos de poetisas en sus obras, de temáticas vinculadas a mujeres destacadas u obras dedicadas a instrumentistas mujeres. No encuentro que María Rosa se haya incluido en agrupaciones musicales con otras mujeres, que le permitieran conformar redes interpersonales. Como compositora María Rosa forma parte de un conjunto de mujeres creadoras —anterior a esa generación de “profesionales”— desconocidas por la historia de la música argentina. Recordemos que su producción compositiva fue en las tres primeras décadas del siglo XX. En las décadas siguientes María Rosa continuó su tarea enfocada en la pedagogía musical, en la dirección coral y en la gestión de conciertos.

Desde fines del siglo XIX estudiar piano, teoría y solfeo eran actividades recomendadas a niñas y señoritas de familias de clase media porteña y del interior del país. Una actividad recreativa, utilizada fundamentalmente en el ámbito doméstico, para amenizar reuniones hogareñas, actividad que se abandonaba con el tiempo ante las tareas del hogar.<sup>45</sup> En aquellos tiempos la función de interpretar esa “música doméstica” (Pilar Ramos, 2003: 78-80) en el entorno familiar estaba dirigida a ellas, mientras que la tarea de componer, a los hombres. Como vimos, en las dos escuelas que dirigió Farcy, hubo amplia mayoría de niñas y señoritas. Pero Farcy traspasó los límites de esos salones hogareños y entonces sus discípulos y discípulas quedaron visibilizados en conciertos ofrecidos en diversas salas de Buenos Aires y en el Salón Dorado del propio palacio de *La Prensa*. Destaquemos también —como ya diji-

---

<sup>44</sup> Adriana Cerletti retoma esta idea del “patriarca” en Cerletti, Adriana (2014-2015). “Tras las huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”. *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: Estudios sobre tango, Nº15/16, pp. 32-338.

<sup>45</sup> En un trabajo anterior he recolectado una cantidad de partituras publicadas en la revista *Fray Mocho* en las dos primeras décadas del siglo XX y analizado el alcance de la publicación de música en una revista de interés general. (Glocer, 2019).

mos— que entre sus alumnas —sobre todo las que ingresaron a la Escuela de *La Prensa* a partir de mediados de los años treinta—, encontramos mujeres que se convirtieron con el tiempo en músicas profesionales, tal el caso de la pianista Perla Brúgola (1928-2001), la pedagoga musical Ana Lucía Frega (n.1935), la directora de coro y compositora María Teresa Volpe, la pianista María Teresa Criscuolo (n.1939), la pianista, cantante, compositora y actriz Ana María “Cachito” Micheli (n. 1929), la cantante y actriz Mariquita Gallegos (n.1940) y la propia hija de María Rosa, la violinista, pianista y pedagoga musical Irma Montal Farcy (1902-2006).



Foto 5: María Rosa Farcy, a fines del siglo XIX. Publicada en Buenos Aires en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*

Todavía quedan muchas respuestas por redactar y muchas preguntas por formular. Tal vez algún día suene la sirena del Palacio *La Prensa* anunciando con alegría que se hallaron las partituras. Mientras tanto, este trabajo es apenas una tarjeta de presentación de María Rosa Farcy, algo así como aquellas *carte de visite* que los fotógrafos realizaban en el siglo XIX y que las personas entregaban con una dedicatoria al dorso, a modo de recuerdo, para no ser olvidadas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEZILLIO, Romina. 2011. “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955” [en línea]. Ponencia presentada en la *Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”*, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. [Fecha de consulta: 14/07/2021]
- 2017. “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. En: González, Juan Pablo (ed.). *Actas III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericanas*, pp. 22-45.
- CERLETTI, Adriana. 2014-2015. “Tras las huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”. *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: Estudios sobre tango, N°15/16. Buenos Aires: AAM, pp. 32-338.
- FREGA, Ana Lucía. 1994. *Mujeres de la música*. Buenos Aires: SB.
- GLOCER, Silvia. 2017. *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA.
- 2019. “Música en la Revista *Fray Mocho*. (1912-1932)”. *Revista del IIMCV* Vol. 33, N°2, Año 33. Buenos Aires: EDUCA, pp. 32-71.
- LLANES, Ricardo. 1955. *La Avenida de Mayo. Media centuria entre recuerdos y evocaciones*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- PICKENHAYN, Jorge Amancio. 1979. *Alberto Williams*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2013). “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, en *Brocar*, N° 37, pp. 207-223.
- 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones.
- RISOLÍA, Vicente. 1944. *Alberto Williams: Curriculum vitae con algunas anotaciones sobre su obra musical, literatura y didáctica*. Buenos Aires: La Quena.
- ROSÉS LACOIGNE, Zulema. 1950. *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: Dordoni.

## Hemerografía

*La Prensa*

*Correo musical Sud-americano*

*Fray Mocho*

*La Quena*

*Anales del Instituto Popular de Conferencias (1939)*

## **Archivos**

Archivo familiar de Ada Irma Esther Monti y Marcela Castiglioni (nieta y bisnieta de María Rosa Farcy, respectivamente)

## **Entrevistas**

A Marcela Castiglioni, María Silvia Monti, Ana Lucía Frega y María Teresa Criscuolo.



## **SILVIA GLOCER**

Silvia Glocer, es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo su Licenciatura en Artes, con diploma de Honor en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Desde 1985 es docente en la carrera de Artes de esa Facultad. Coordina el segmento de música del Área Artes del Espectáculo y Judeidad, en el Instituto de Investigación en Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se graduó como Profesora de Música, en la especialidad de Guitarra, en el Conservatorio Provincial de Música “Alberto Ginastera” de Morón, Provincia de Buenos Aires, donde ejerció la docencia durante 25 años. Se desempeñó como musicóloga en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (2005-2018). Desde 1990, canta en el Coral Femenino de San Justo, dirigido por Roberto Saccente, de quien es además su asistente. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), de la Red de Estudios Biográficos de América Latina (REBAL) y de Músicas y géneros-Grupos de Estudios Latinoamericanos (mygla). Ha obtenido la Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes (2009), la Beca doctoral de la *Memorial Foundation for Jewish Culture* (2009-2010) y la Beca de

investigación “Josefa Sabor”, Biblioteca Nacional (2018). Es autora de los libros: *Apreciación Musical II, Diccionario de términos musicales. Guía básica para la catalogación de materiales bibliográficos de música, Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945), Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938; Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados durante el nazismo en la Argentina (1933-1945)*, en dos tomos. En coautoría: *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas por el nazismo* (con Robert Kelz), *Cartas de La Brasa. Patrimonio bibliográfico (1926-1937)* (con Daniel Guzmán) y *Teatro idish argentino (1930-1950)* (con Susana Skura). En 2015 y 2019 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires la distinguió con el Premio a la Excelencia Académica.

# ARTE Y MÍMESIS. TRAS LAS HUELLAS DE ARISTÓTELES

RICARDO MANDOLINI

Professeur Émerite Université de Lille (Francia)

[ricardo.mandolini@club-internet.fr](mailto:ricardo.mandolini@club-internet.fr)

## RESUMEN

Este artículo comparte, con otro publicado anteriormente, el título genérico de “Arte y Mímesis”. Es en los subtítulos que es posible distinguirlos: la investigación anterior se subtitula “La controversia filosófica” (Mandolini, 2021), mientras que el presente escrito lleva como subtítulo “Tras las huellas de Aristóteles”. Aquí abandonamos la interpretación hermenéutica de los textos para presentar las consecuencias prácticas derivadas de la mimesis aristotélica: vamos a adentrarnos en el mundo de las ficciones, parte integrante de la realización artística. Previamente es necesario deslindar las ficciones filosóficas (ficciones cuadro) y científicas (ficciones *ad hoc*), de las artísticas (transicionales). Estas últimas permiten establecer niveles de realidad intermedios entre el sujeto creador y la obra que realiza, lo que nos conduce directamente a la teoría psicológica del objeto transicional de Donald Winnicott. Siguiendo el pensamiento de este eminente psicólogo inglés, podemos clasificar las ficciones transicionales en *no inmersivas*, aquellas donde el artista y su realización se encuentran perfectamente delimitados, y ficciones *inmersivas*, donde el creador se desliza en un mundo de significados superpuestos a la realidad como consecuencia involuntaria de un vector de inmersión que oficia de disparador de las ficciones.<sup>1</sup> Una epistemología de la poiesis (utilizando la terminología de J.-J. Nattiez para referirse al acto de creación), de raíz psicológica y genética, se pone en práctica a partir del objeto transicional. Esta es nuestra hipótesis: la obra es para el artista que la crea una derivación de dicho objeto. De la misma manera que el objeto transicional es un elemento determinante del desarrollo psicológico del niño, la obra en su devenir constituye también una forma de evolución para el creador; una vez

---

<sup>1</sup> Esto da origen a la *inmersión mimética* descubierta por Platón en la *Iliada*, y a la *catarsis* del drama teatral de Aristóteles. Ambos temas han sido tratados en el artículo complementario.

terminado el proceso creativo que le da origen, el artista se verá libre para reconstruir sus identificaciones y comenzar un nuevo trabajo. El artículo presenta seguidamente la disciplina musicológica Heurística Musical, explicando sus antecedentes y sus objetivos, así como su necesidad de existencia como complemento de la semiología musical y de los análisis que de ella se derivan. Una de las proposiciones de la Heurística Musical es la reconstrucción perceptiva de obras musicales contemporáneas, consecuencia directa de la mimesis de Aristóteles. El presente escrito culmina con una descripción metodológica de su aplicación, proponiendo complementar el trabajo de reconstrucción realizado al análisis semiológico de la obra de referencia.

**Palabras clave:** Estética Musical, Heurística Musical, Ficciones, Reconstrucción de obras.

## ART AND MIMESIS. IN THE FOOTSTEPS OF ARISTOTLE.

### ABSTRACT

This article shares, with another previously published, the generic title of “Art and Mimesis”. It is in the subtitles that it is possible to distinguish them: the previous research is subtitled “The Philosophical Controversy”, while the present paper is subtitled “In the Footsteps of Aristotle”. Here we abandon the hermeneutic interpretation of texts to present the practical consequences derived from Aristotelian mimesis: we are going to enter the world of fictions, an integral part of artistic achievement. First of all, it is necessary to distinguish between philosophical fictions (frame fictions) and scientific fictions (ad hoc fictions), from artistic fictions (transitional fictions). The latter allow us to establish intermediate levels of reality between the creative subject and the work he creates, which leads us directly to Donald Winnicott's psychological theory of the transitional object. Following the thinking of this eminent English psychologist, we can classify transitional fictions as non-immersive, where the artist and his work are perfectly delimited, and immersive fictions, where the creator slips into a world of meanings superimposed on reality as an involuntary consequence of an immersion vector that acts as a trigger for the fictions. An epistemology of the poiesis (to use J.-J. Nattiez's terminology to characterize the creative act) with psychological and genetic roots, is put into practice on the basis of the transitional object. Our hypothesis is that the artistic

work functionate as a derivation of it. In the same way that the transitional object is a determining element in the psychological development of the child, the work in its evolution is also a form of evolution for the creator; once the creative process that gave rise to it is over, the artist will be free to reconstruct his or her identifications and begin a new work. The paper presents afterwards the musicological discipline named Musical Heuristics, explaining its background and objectives, as well as its need to exist as a complement to musical semiology and the analyses derived from it. One of the propositions of Musical Heuristics is the perceptual reconstruction of contemporary musical works, a direct consequence of Aristotle's mimesis. This paper culminates with a methodological description of its application, proposing to complement the reconstruction work carried out with its semiological analysis.

**Keywords:** Musical Aesthetics, Musical Heuristics, Fictions, Reconstruction of Works.



## Introducción

La exégesis realizada en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte – Primera parte: Hermenéutica”), sobre textos de Platón, Aristóteles y Hegel, nos llevó a descartar las nociones de mimesis de los idealismos, platónico y absoluto, por la razón de que ninguno de los dos consideraba el proceso de creación involucrado por la imitación del modelo natural.

El pensamiento luminoso del Estagirita, por su parte, nos ha permitido entrever aspectos de la mimesis que apuntan hacia la realización, hacia la práctica, y que nos desvían del camino meramente especulativo para permitirnos abordar los aspectos heurísticos que esta noción implica. Resumamos brevemente esos aspectos: 1) Como claramente lo expresa la Poética, por mimesis debemos entender no sólo la acción de imitar, sino también el resultado de esta acción, lo que quiere decir que la obra artística se encuentra directamente involucrada.

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditirámico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien

imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.<sup>2</sup>

2) La mimesis es entonces una forma de arte, una *techné*, es decir, un conocimiento adquirido *como emergente* a través del proceso de realización. Ese proceso emergente (que, parafraseando a Berkeley, podemos decir que no surge ni del sujeto ni del modelo, sino de la relación entre los dos) es lo que verdaderamente importa, sin consideración del resultado; por eso es que el Estagirita afirma

34

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace”.<sup>3</sup>

La emergencia del proceso se pone de manifiesto en esta citación por el hecho de su natural contingencia: él genera “cosas que pueden y no pueden ser” es decir, que son así pero que podrían ser de otra manera.

Las cosas generadas por el proceso artístico se diferencian de las cosas en cuya gestación el creador no participa:

“Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.<sup>4</sup>

Únicamente las cosas “que tienen una existencia necesaria” —es decir, aquellas donde sujeto y objeto se encuentran perfectamente diferenciados y donde el objeto preexiste al sujeto—, son aquellas cuyo conocimiento depende del principio de razón, de la concatenación causal y del valor de verdad de las aserciones que de ellas se desprenden. Pero cada vez que el proceso de realización se inmiscuye en el resultado, produciendo así zonas de permeabilidad entre sujeto y objeto, estamos obligados a descartar la pertinencia del valor de verdad o falsedad de lo que se está afirmando, para reemplazarlo por la fuerza de convicción que tiene, para el realiza-

---

<sup>2</sup> “Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects: ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière”. (Aristote, 1990, I, 1447, p. 85).

<sup>3</sup> “Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite”. (Aristote, 1824, Libro VI, VI, 1140 a).

<sup>4</sup> “Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être”. *Ibid.*

dor, lo que afirma. Aristóteles tenía muy clara esta diferencia. Sus tratados sobre sujetos “de existencia necesaria”, o *exotéricos*, como la dialéctica, la historia natural o las ciencias, eran aquéllos destinados a un público exterior al Liceo; en ellos primaba rigurosamente la investigación, la búsqueda de la verdad. Los sujetos llamados *esotéricos* o *acroamáticos*, como la *Poética* o la *Retórica*, estaban por su parte dedicados a la pedagogía de los alumnos del Liceo y se veían completados por las enseñanzas del mismo Aristóteles. Con ellos los estudiantes aprendían a componer sólidamente una tragedia, o a organizar los argumentos para aventajar al contrincante en una discusión. En los dos casos, lo importante era convencer. En el caso del teatro, inducir a la catarsis a través de la empatía con los personajes de la obra. Tratándose de retórica, producir la identificación del público con los argumentos expuestos.

La *Poética* y la *Retórica* son tratados eminentemente heurísticos. Con ellos abandonamos el terreno de la Verdad, abriendo paso a los argumentos plausibles, a las convicciones verosímiles y a las ficciones.

“Ahora no sólo hemos viajado a través de la tierra del entendimiento y considerado cuidadosamente cada una de sus partes, sino que también hemos medido y determinado para cada cosa el lugar que ocupa. Este país, sin embargo, es una isla y está encerrado por la propia naturaleza dentro de límites inmutables. Es la tierra de la Verdad, (un nombre fascinante), rodeada por un vasto y tormentoso océano, el asiento mismo de la ilusión, donde muchos bancos de niebla y los témpanos de hielo que pronto se derretirán nos llevan a creer erróneamente en nuevas tierras y, engañando constantemente al exaltado marinerero con vanas esperanzas ante la perspectiva de nuevos descubrimientos, lo enredan en aventuras a las que nunca podrá renunciar, pero que tampoco podrá llevar a cabo”.<sup>5</sup>

### El término “heurística”

Si nos remontamos a su raíz etimológica, el término es una derivación irregular de εὕρισκω, en griego: “lo encontré”. De ella nos viene también *eureka*. Un supuesto es

---

<sup>5</sup> “Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, um jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald weggeschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann”. (Kant, 1976, p. 287).

heurístico no por su valor de verdad sino por el hecho que coadyuva a la concreción de un proyecto. La heurística es el método de imaginación que prepara para la invención y el descubrimiento, asumiendo que todos los argumentos son buenos si pueden lograr los objetivos propuestos. Desde un punto de vista general, el método propuesto para enmarcar un proceso creativo en curso es heurístico, ya sea en el campo de la filosofía, la ciencia o las artes. Cuando las variables iniciales de ese proyecto no cuentan por su valor individual de verdad, sino, pragmáticamente, por el simple hecho de haber contribuido a su realización, la metodología utilizada es heurística. Esas variables iniciales pueden ser principios demostrados, hipótesis o ficciones. Las hipótesis siempre mantienen una pretensión de verificación experimental, mientras que las ficciones no pueden ser verificadas: son un producto puro de la imaginación, que las elabora como elementos que encajan adecuadamente para explicar la plausibilidad de una teoría. Las ficciones pueden seguir afirmándose como tales, sin menoscabar la validez general de la teoría en la que participan; ellas se aplican en el campo de la filosofía, la ciencia y el arte.

### **Ficciones teleológicas de la filosofía y la ciencia (Ficciones-Cuadro)**

La ficción encuadra el conocimiento dándole una finalidad, una sistemática, una totalidad donde subsisten casos particulares. Esta “mano fuerte” que la ficción presta al conocimiento se debe a que los elementos de valor de éste (buen o mal conocimiento), así como todas las demás consideraciones globales que le conciernen, exceden la posibilidad sus propias determinaciones:

“[...] el entendimiento que se preocupa simplemente por su uso empírico y no reflexiona sobre las fuentes de su propio conocimiento puede ciertamente tener mucho éxito, pero hay una cosa de la que no es capaz en absoluto, y es determinar por sí mismo los límites de su uso y conocer lo que bien puede residir dentro o fuera de su ámbito. [...] Es incapaz de distinguir si ciertas cuestiones están o no en su horizonte, nunca está seguro de sus pretensiones y de lo que posee, por lo que debe esperar ser llamado al orden con frecuencia y de manera vergonzosa tan pronto como sobrepasa los límites de su dominio (como es inevitable) y deambula entre quimeras e ilusiones”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “[...] daß der bloß mit seinem empirischen Gebräuche beschäftigte Verstand, der über die Quellen seiner eigenen Erkenntnis nicht nachsinnt, zwar sehr gut fortkommen, eines aber gar nicht leisten könne, nämlich, sich selbst die Grenzen seines Gebrauchs zu bestimmen, und zu wissen, was innerhalb der außerhalb seiner ganzen Sphäre liegen mag; denn dazu werden eben die tiefen Untersuchungen erfordert, die wir angestellt haben. Kann er aber nicht unterscheiden, ob gewisse Fragen in seinem Horizonte liegen, oder nicht, so ist er niemals seine Ansprüche und seines Besitzes sicher, sondern darf sich nur auf vielfältige beschämende Zurechtweisungen Rechnung machen, wenn er die Grenzen seines Gebiets (wie

En materia de filosofía, las ficciones- cuadro encuentran, a partir de Kant, su dominio específico: ellas constituyen las Ideas de la razón.

“Los conceptos de la razón son, como ya hemos dicho, meras Ideas y no tienen en verdad asidero en ninguna experiencia real, pero no se refieren, sin embargo, a objetos imaginados que al mismo tiempo serían aceptados como posibles. Son pensados sólo de manera problemática, para fundar, en relación con ellos (como ficciones heurísticas), principios reguladores para el uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia. Si se quiere, no son más que Ideas cuya posibilidad no es demostrable, y que en consecuencia no pueden situarse, en forma de una hipótesis, a la base de fenómenos reales”.<sup>7</sup>

37

Ficciones, porque estas ideas no tienen ni pueden tener una confirmación experimental: no renvían a ninguna intuición sensible, a ninguna confirmación experimental. Heurísticas, porque sin tener en cuenta su contenido de verdad sirven a la realización del conocimiento sobre el que operan. Liberadas de toda pretensión de comprobación experimental, las Ideas de la Razón se articulan pragmáticamente y determinan direcciones precisas a seguir para la realización práctica del conocimiento.

Resumiendo, digamos las ficciones-cuadro determinan un punto de referencia, una dirección a seguir, un horizonte de espera en el que el conocimiento no actúa directamente, pero sin el cual no puede justificar su existencia. La cooperación entre la ficción y el conocimiento es la base de un enfoque objetivo en el que se enmarca, entre otras cosas, el desarrollo de todos los proyectos científicos y su metodología.

### **Ficciones exclusivas de la ciencia (ficciones *ad hoc*)**

Las ficciones *ad hoc* se articulan en un proyecto global cuyo resultado es demostrable en los hechos. Son un “mal necesario”, una “verdad provisoria” para la explicación o la demostración de ciertos estados de cosas: por regla general, todo el mundo está de

---

es unvermeidlich ist) unaufhörlich überschreitet, und sich in Wahn und Blendwerke verirrt”. (Kant, *op. cit.*, p. 289).

<sup>7</sup> “Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloße Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind bloß problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie (als heuristische Fiktionen), regulative Prinzipien der systematischen Verstandesgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen. Geht man davon ab, so sind es bloße Gedankendinge, deren Möglichkeit nicht erweislich ist, und daher auch nicht der Erklärung wirklicher Erscheinungen durch eine Hypothese zum Grunde gelegt werden können”. (Kant, *op.cit.*, p. 703).

acuerdo en su naturaleza ficticia. La obra de Hans Vaihinger *Die Philosophie des Als Ob (La filosofía del Como Si)* se dedica a explorar las ficciones *ad hoc*, profundamente arraigadas en todos los campos del conocimiento científico.

“Cuando un grano de arena entra bajo su brillante manto, la *Meleagrina margaritifera* lo cubre con una capa de nácar que ella misma produce, transformando el inofensivo grano en una perla deslumbrante. La psique a su vez, cuando es estimulada, utiliza su función lógica para transformar el material sensorial absorbido en perlas brillantes del pensamiento —en un proceso orgánico que le permite adentrarse en los rincones más recónditos y secretos, en las especificaciones más finas”.<sup>8</sup>

Las ficciones *ad hoc* se crean precisamente para dar una explicación convincente a un comportamiento particular de la realidad. Dan lugar a artefactos intelectuales ficticios, aunque plausibles, que se abandonan cuando se encuentra una explicación adecuada. Citamos aquí dos ficciones *ad hoc* que fueron sustentadas como hipótesis y que han marcado cada una su momento histórico: el *flogisto*<sup>9</sup> y el *éter luminiscente*.<sup>10</sup>

Resumiendo, podemos afirmar que las ficciones *ad hoc* funcionan siempre como explicaciones que sirven “a propósito” para explicar ciertos comportamientos de la naturaleza que son verificables.

### Ficciones del arte (ficciones transicionales)<sup>11</sup>

La ficción transicional es un sentimiento, un estado de ánimo, una transformación de la personalidad que da lugar a un entorno que tiene sus propias reglas, sus propios

<sup>8</sup> “Wie die *Meleagrina margaritifera*, wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so —nur noch viel feiner— arbeitet die Psyche vermittelt ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das eingedrungene Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperle um, zu Gebilden, in denen der Logiker die aneignende, organisch zweckmäßige logische Funktion bis in ihre geheimsten Wege, bis in ihre feinsten Spezifikationen verfolgt”. (Vaihinger, 1920, p. 9).

<sup>9</sup> La teoría de la flogística debida a J. J. Becher en su libro de 1667 *Educación Física*, y más tarde desarrollada por G. B. Stahl, se aplica para explicar el efecto de la pérdida de materia de un objeto después de su combustión. Todos los materiales inflamables contendrían una sustancia inodora, incolora e imponderable llamada *flogisto*, que se liberaría durante la combustión. Esta sustancia también sería responsable de la oxidación del hierro y la corrosión de los metales. Con el descubrimiento de Lavoisier del oxígeno en el siglo XVIII, esta hipótesis perdió su relevancia y resultó ser una ficción *ad hoc*.

<sup>10</sup> El *éter luminiscente* era el supuesto medio de propagación de la luz, razonando de forma similar al agua y el aire para la propagación del sonido. El experimento de Michelson-Morley (1887) tenía como objetivo probar su existencia, pero fracasó rotundamente. De nada sirvieron los esfuerzos de Lorenz y otros matemáticos de su tiempo para mantener esta hipótesis. La teoría de la relatividad especial de Einstein llegó a demostrar, poco tiempo después, su inutilidad.

<sup>11</sup> Nombre derivado del *objeto transicional* de Donald Winnicott.

principios autónomos. Quienes experimentan estas ficciones pierden conciencia de su carácter ficticio, se dejan llevar por la ilusión, sienten su ficción como verdad. No hay ninguna demostración aquí, ya que estas ficciones son algo distinto de la realidad, y existen directamente como superpuestas a ella. La inmersión mimética tan temida por Platón, que hemos explicado en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte - Primera parte: Hermenéutica”), forma parte de este tipo de ficciones, intermedias entre realidad y virtualidad. Las ficciones transicionales presuponen una interacción entre el sujeto y el objeto, introduciendo una permeabilidad necesaria entre los límites de los dos.

El psicólogo Donald Winnicott estudió la evolución de la creatividad en los niños, llamando los objetos de reemplazo de la afectividad entre el bebé y la madre, *objetos transicionales*. Según su teoría, el niño necesita crear espontáneamente un área que no le es ni exterior ni interior, y que le permite ir desarrollando paso a paso su vida afectiva hasta llegar a la edad adulta.

“Esta área intermedia de la experiencia, que no se cuestiona si pertenece a la realidad externa o interna (compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño pequeño. Subsistirá durante toda la vida, en el modo interno de experimentación que caracteriza las artes, la religión, la vida imaginaria y el trabajo científico creativo”.<sup>12</sup>

La teoría de Winnicott nos permite distinguir entre a) ficciones no inmersivas, aquellas en las que la referencia juega un papel metafórico o alusivo, pero en las que siempre es posible tener definidos los límites de la realidad y la ficción; y b) ficciones inmersivas, por las que el sujeto se desliza en un mundo virtual de significados que se superpondrán a la realidad, y, si bien puede salir de él en cualquier momento, él siente, sufre, llora, ríe, se comporta y actúa en función del mundo virtual, guardando siempre un fondo difuso de realidad en segundo plano.

Estas dos modalidades no son estables; puede haber pasajes de una a otra, situaciones u objetos que faciliten la inmersión —que llamamos con Jean-Marie Schaeffer “vectores de inmersión”— y otros que devuelvan al sujeto a la realidad de la representación alusiva y metafórica, que por consiguiente deberían llamarse “vectores de emergencia”. Las ficciones inmersivas son la consecuencia de la identificación<sup>13</sup>, proyección<sup>14</sup> y transferencia<sup>15</sup> que el sujeto pondrá en marcha de forma espon-

---

<sup>12</sup> “Cette aire intermédiaire de l’expérience, qui n’est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d’expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif”. (Winnicott, 1975, p. 25).

<sup>13</sup> *Identificación*: proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, según el modelo del otro. La personalidad está constituida y diferenciada por una serie de identificaciones.

tánea e involuntaria en relación con la situación, la persona o el objeto considerado. En las ficciones no inmersivas, el sentimiento de autocritica o el análisis de la situación impiden las tendencias fusionales. Los límites entre el sujeto y el objeto se mantienen. La ficción se mediatiza como representación de un representado, como su abstracción o simbolización, y conserva un significado alusivo o metafórico del objeto.

40

El proceso de individuación que experimentan los niños en sus primeros años constituye la base epistemológica de todos los procesos creativos. Si estamos de acuerdo en que el ego representa la identidad fusional entre el artista y su obra antes de que comience el proceso creativo, y el no-ego representa la separación del artista de su obra en el momento en que la obra está terminada, existe en efecto un campo intermedio entre estos dos estados de ánimo que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, sino los dos niveles fusionados que funcionan juntos.

Como en el caso de los niños, la individuación del artista es un pasaje entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Para permitir esta transformación, debe producirse necesariamente una separación entre el ser y sus atributos, es decir, entre el artista y su producción, de modo que se establezca una mediación entre el ser y la creación terminada. Esto se expresa en la simple afirmación: "Soy el creador de esta obra". Para lograr esta separación entre el creador por un lado y lo que germina en él por otro, los creadores hacen lo que los niños hacen con sus juegos: implementan la ilusión inconsciente e involuntaria de una escisión en su personalidad. A veces sienten una presencia externa controlando las operaciones que llevarán a cabo el trabajo. A veces también se apropian de técnicas, teorías científicas o filosóficas y buscan objetivar sus propias funciones creativas. Pero estas teorías no pueden encontrar su valor de forma aislada, sin tener en cuenta la reserva indefinible de imágenes, impresiones, sueños, intuiciones, recuerdos, gestos, etc. que también intervienen en el proceso creativo. La interacción de las teorías con los demás elementos que participan en la creación le da al proceso su carácter esencialmente holístico, en el que el resultado es más que la simple adición de los elementos que lo componen. Hay que tener siempre presente que las teorías no se invocan aquí por su valor cognitivo, sino que se movilizan por la fuerza heurística que actúa sobre el artista y le empuja a crear. Es por esta razón que pueden o no ser útiles en relación con la situación particular en la que se aplican, y no por su valor cognitivo real.

---

<sup>14</sup> *Proyección*: en el sentido propiamente psicoanalítico, se trata de una operación por la cual el sujeto expulsa de sí mismo y localiza en el otro, persona o cosa, determinadas cualidades, sentimientos, deseos, incluso "objetos", que él ignora o rechaza como parte de sí mismo.

<sup>15</sup> *Transferecia*: Se refiere, en el psicoanálisis, al proceso por el cual los deseos inconscientes se actualizan en determinados objetos en el marco de un determinado tipo de relación establecida con ellos y eminentemente en el marco de la relación analítica.

La obra terminada da lugar a una contradicción que arroja luz sobre su verdadera naturaleza: por un lado, es la afirmación del compositor, que se ve a sí mismo definido por ella y se legitima como creador en la manifestación objetiva de su oficio. Pero, por otra parte, la obra es la negación del compositor; ya no es una con el compositor, ya no pertenece a su subjetividad, es el patrimonio del mundo, vuela hacia el reino de los hechos consumados donde el compositor, puro acto, puro proceso, no puede seguirla. Además, si esta negación no tuviera lugar, la potencialidad de las obras futuras se vería comprometida, porque el creador permanecería encadenado a esa obra sin poder experimentar con nuevos procesos creativos, nuevas identificaciones posibles. Esta paradoja nos ayuda a comprender que, dentro del campo creativo, el principio de contradicción ya presente en Parménides, según el cual una cosa no puede ser y no puede ser al mismo tiempo, el postulado de cualquier pretensión de verdad en el campo experimental, debe ser descartado porque allí es inoperante (ver Mandolini, 2020). Las afirmaciones en el campo del arte pueden ser verdaderas y falsas al mismo tiempo; esto explica la urgencia de la heurística como método.

El final del proceso creativo se caracteriza por otra paradoja: precisamente cuando la identificación entre el creador y su obra debe alcanzar su estado óptimo, la pieza está terminada. La división virtual entre el creador y la obra se ha convertido en real. A partir de ahora, son dos entidades autónomas y diferentes.

La apropiación e internalización de los materiales con los que se realizará la obra produce como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, a semejanza de los juegos infantiles, se superpone e interactúa con el mundo exterior.

### **La Heurística Musical, antecedentes**

La enseñanza que iniciamos en 1984 bajo el nombre de Creación Musical en la Universidad de Lille, Francia, puede considerarse el punto de partida de esta disciplina. Su objetivo era proporcionar un complemento al análisis musical, partiendo de la idea de que el conocimiento de la música implica, paralelamente a cualquier enfoque hermenéutico, otro posicionamiento, práctico, pragmático, que añade al primero una experiencia y una motivación indispensables. Sólo así nos parecía posible experimentar la complejidad del fenómeno musical, a medio camino entre un gesto evanescente y una realización acabada. De hecho, la música es el resultado de la interacción entre varios procesos superpuestos —audición interna, composición, interpretación, escritura de la partitura, fabricación de instrumentos, grabación, acústica de salas, etc.— que están todos interrelacionados y que determinan la calidad del resultado. En este contexto, la musicología es un metalenguaje que, otra vez, aplica el principio de razón a un objeto que, por naturaleza, se escapa de él. Así el método de la musi-

cología encadena sucesiones de causa a efecto, cuando la música se caracteriza por emergentes, simultaneidades irreductibles a una interpretación lineal. Sólo en un espacio discursivo y externo a la música misma es posible aislar componentes como temas, motivos, desarrollos. Sólo en el discurso es posible determinar estructuras y formas; la realidad musical, por su parte, permanece indiferente a cualquier interpretación de esta naturaleza y se presenta como un continuo inseparable en partes. Esto señala una diferencia fundamental entre la musicología y la música. Mientras la primera intenta explicar la música como algo ocurrido, la música *realiza lo que ocurre*. Hechos *versus* actos: dos componentes ontológicamente diferentes de nuestro continuo temporal. Tratando de evitar esta discrepancia, Theodor W. Adorno había concebido los *análisis inmanentes*, proponiendo categorías *ad hoc* que se adaptaban a la composición como un guante a la mano. Tal vez sin saberlo, Adorno se enfrentaba a un problema que iba más allá de lo estrictamente musicológico. En efecto, la ineludible debilidad de todo discurso — ya revelada por Platón en su *Séptima Carta* sobre la función objetivante y presuponiendo del lenguaje frente a la realidad que elucida — es que el discurso *oculta la cosa al mismo tiempo que la revela*.<sup>16</sup> Además la palabra, y en particular la palabra escrita, establece esencialidades que no existen en la realidad que describe: por eso para los estoicos la frase “el pasto es verde” debía ser expresada como “el pasto está verdeando”, evitando así de introducir un corte tomográfico y discreto en un proceso continuo y viviente. Lo que decimos se aplica perfectamente a la musicología. Porque con el mismo procedimiento por el cual el análisis musical introduce criterios de inteligibilidad en la música, también la distorsiona privándola de su fluidez natural y viviente. Dado que el análisis, en su esfuerzo de comprender la obra, tiende a reducirla a un muestreo discreto y estático de momentos significativos, nos pareció que existía una necesidad urgente de desarrollar un conocimiento complementario de la música que la aborde como lo que realmente es: un proceso dinámico continuo. A favor de esta postura, hay también otra razón importante: aparte de las interacciones que ya hemos mencionado anteriormente, la música no sólo está hecha de sonidos y silencios, sino también de todo lo que hay *entre* los sonidos, que ningún análisis puede revelar. Esta última interacción es infinita, inefable e imponderable; sólo la ficción puede explicarla como emergente. Las intersecciones, los entrelazamientos, las transiciones constituyen el verdadero ser de la música, que ningún enfoque discreto y discontinuo nos permite abordar. Pero debemos tener en cuenta que el carácter continuo de la música no se demuestra: se siente como una energía desplegada en múltiples intersecciones y pasajes entre momentos, emergiendo a través de lo que oímos y sentimos y guardando además una interacción con nuestra experiencia personal.

---

<sup>16</sup> Para profundizar este tema, ver el artículo de Giorgio Agamben (1975) “La chose même”, en su libro *La puissance de la Pensée, essais et conférences*. Traducido al francés Joël Gayraud et Martin (2006), Rueff Payot & Rivages, París.

“Para nosotros, el problema de la energía no es definirla como una única fuerza de síntesis que abarque todas las demás, sino más bien sentirla o pensarla como un intervalo, lo que hay entre ellas, que se multiplica en intensidad y se diferencia constantemente. Según la definición griega, la *energeia* es una «fuerza en acción» [...], y en esta definición lo que nos interesa es el intermedio entre la fuerza y la acción, el movimiento, el paso, el atravesar, que hace que su acción esté en vigor”. (Casagrande, 2003, p. 13).

Al proponer revelar esta energía a través de la práctica artística, la Creación Musical buscó articularse con otras enseñanzas musicológicas. Al principio de la implementación de esta disciplina en la universidad, partimos de la hipótesis de que todos los procesos creativos tomados en conjunto, tanto los de los compositores confirmados como los de los creadores de otras expresiones o los de los estudiantes, tienen algo en común. El hecho de poder poner a los estudiantes en posición de crear —la mayoría de ellos son músicos instrumentales que estudian en los conservatorios— incluso con medios a veces muy simples o rudimentarios, les permitía al mismo tiempo entender y apreciar todo tipo de procesos creativos. De esta manera, a través de su propia motivación, la Creación Musical contribuyó a abrir un camino real para la asimilación de la música. Para lograr este ideal, habíamos implementado varios procedimientos como guías del proceso creativo. Las composiciones de los estudiantes, resultado de la aplicación de esta metodología *sui generis*, fueron interpretadas en conciertos que ellos mismos organizaban al final de cada año académico.

Después de varios años pudimos comprobar que nuestra hipótesis inicial producía consecuencias musicales, musicológicas y estéticas. Desde el punto de vista musical, los estudiantes aprendieron a organizar su creatividad produciendo pequeños ejercicios, escritos en partituras tradicionales o gráficas, para todo tipo de instrumentos y aparatos electroacústicos. Desde el punto de vista musicológico, el conocimiento de las piezas del repertorio contemporáneo se amplió con esta otra visión, que provenía de la experiencia vivida. Entre las propuestas creativas, los estudiantes realizaron reconstrucciones de obras de oído, para sus propios instrumentos o voces. Al final del curso, habían aprendido la pieza de referencia de memoria, y lo más importante, la habían incorporado a su propia experiencia, aprendiendo a amarla y a conocerla.

Desde un punto de vista transdisciplinario, el paralelismo que presupone la propuesta entre los procesos creativos, todos ellos combinados, tuvo efectos interactivos, tendiendo puentes entre las diferentes expresiones artísticas (teatro, danza, mimo, cine, entre otras). Al mismo tiempo, esta visión ha permitido prever la ampliación del alcance de la música clásica moderna hacia otros tipos de música (jazz, rock, rap, música tradicional). Otra apertura que merece ser mencionada es la asimilación y posterior utilización de dispositivos técnicos para la realización de piezas mixtas, electrónica en vivo, multimedia, instalaciones sonoras, composición colectiva en Internet, composición interactiva, etc.

La implementación de nuestra hipótesis inicial había dado como resultado esta disciplina: la Creación Musical. En su concepción original, consistía en un cierto número de pedagogías destinadas a producir, estimular y acompañar las creaciones de los alumnos. Estas estrategias para el aprendizaje de la música creativa se aplicaron durante un período de 30 años, en diferentes momentos, respondiendo a la necesidad pragmática de los estudiantes a un momento determinado. Hasta ese momento, no había sido necesario sistematizar los principios que enmarcaban estas estrategias. Pero todo este corpus de propuestas creado *ad hoc* se caracterizaba por un eclecticismo muy rico en resultados, pero sin ninguna armonización de principios. La creación musical carecía de una base epistemológica sólida que pudiera funcionar como una estructura en la cual subsumir las propuestas creativas como casos especiales. Esta base epistemológica es la Heurística Musical.

### Heurística Musical. Enfoques

Esta disciplina funciona como una intersección entre la música, la musicología, la estética musical y la pedagogía creativa. Ella estimula, estudia y modela las diferentes formas de procesos creativos en la música, analizando también las diferentes ficciones transicionales que se activan en estos procesos.<sup>17</sup>

Como en todo quehacer artístico, las ficciones de la composición musical están relacionadas con la sensación de cambio en la personalidad de los creadores, a medida que el contorno de su obra se hace más preciso. Por ejemplo, es muy común que los compositores sientan la música que están produciendo como una presencia propia, distinta de ellos mismos. En algún momento del proceso creativo, el compositor puede sentir que la música le impone su propia lógica y le muestra el camino a seguir para su óptima realización: así afirmó Stravinsky, varios lustros después de la creación de *La Consagración de la Primavera*, que había sido *como un instrumento a través del cual la obra había llegado al mundo*.

“En el gran arte, y es sólo es del gran arte del que estamos hablando aquí, el artista permanece, en relación con la obra, algo indiferente, casi como si fue-

---

<sup>17</sup> La cátedra de Heurística Musical ha formado parte de la formación de Master del Departamento de Estudios Musicales y de la Danza, conjuntamente con el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas (CEAC), Facultad de Humanidades, Universidad de Lille, Francia, de 2012 a 2019. Actualmente la disciplina conforma el plantel curricular de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

ra un pasaje para el nacimiento de la obra, que se aniquilaría en la creación”.<sup>18</sup>

Otro ejemplo de ficción lo da la intuición general de la forma durante el proceso de composición. Muy a menudo, los creadores tienen la impresión de que la pieza ya ha nacido y, en la representación de esta pieza como una realidad, organizan el camino a seguir y las acciones a realizar. De hecho, para muchos de ellos la pieza ya existe, incluso cuando está en su nacimiento.

45

Recordemos aquí las palabras del compositor Anton Webern:

“Nuestras series —las de Schönberg, las de Berg y la mía— son en su mayor parte el resultado de una idea que se relaciona con una visión total de la obra.”<sup>19</sup>

Muchos compositores construyen su propio lenguaje a partir de la confrontación entre los materiales musicales de que disponen y una intuición global de la forma, mediante una identificación progresiva y una selección selectiva de materiales y comportamientos. Su proceso de composición se organiza en forma de pirámide invertida, con un grado de determinación cada vez mayor en relación con la definición de los acontecimientos.

Otros compositores consideran que la composición es un acto involuntario —una ficción inversa a la primera—. Estrictamente hablando, la noción de creación en sí misma se contradice con esta falta de intención. En realidad, *no querer* significaría *querer siempre, pero de forma diferente*.<sup>20</sup> Así pues, incluso en la obra más indeterminada (*4'33"* de John Cage, o *Folio* de Earl Brown, por ejemplo), se debe establecer un mínimo de precisiones y preliminares para que el proyecto sea factible y se reconozca en sus diversas variantes y versiones.

Para componer su obra, el creador tiene una serie de ideas dominantes, que funcionan como puntos fijos alrededor de los cuales se desarrolla la pieza. Estas ideas son principios heurísticos de la creación. En perfecto acuerdo con lo que Aristóteles dijo sobre el arte en general, su característica fundamental es la contingencia; son así, pero podrían ser de otra manera. En lo que respecta a la música, las ideas generativas

---

<sup>18</sup> “Dans le grand art, et c’est du grand art seulement qu’il est ici question, l’artiste reste, par rapport à l’œuvre, quelque chose d’indifférent, à peu près comme s’il était un passage pour la naissance de l’œuvre, qui s’anéantirait lui-même dans la création”. (Heidegger, 1962, p. 42).

<sup>19</sup> “Nos séries —celles de Schönberg, de Berg et les miennes— sont la plupart du temps le résultat d’une idée qui est en relation avec une vision de l’œuvre conçue comme un tout”. Anton Webern, conferencia del ciclo “El camino hacia la composición de doce sonidos” del 26 de febrero de 1932, publicada en *Chemin vers la nouvelle musique* (Webern, 1980, pp- 138-139).

<sup>20</sup> Ver a ese respecto Mandolini (2003).

varían según el compositor y, dentro de la producción de un mismo compositor, según su madurez y los problemas planteados por sus creaciones. De hecho, lo que los compositores declaran como principios compositivos son, en su mayor parte, ficciones heurísticas que alimentan su convicción. Sirven como puntos de apoyo para la realización de sus obras y están profundamente enraizados en la composición. Esto es válido incluso cuando las teorías invocadas tienen un valor objetivo en los campos de la ciencia o de la filosofía. La única demostración plausible de su valor en relación con el creador es el hecho de que se hayan utilizado concretamente en la composición de alguna de sus piezas.

Ahora estamos en condiciones de abordar una de las propuestas de Heurística Musical donde la mimesis juega un rol preponderante.

### **La mimesis creativa: la reconstrucción de obras**

Aplicación directa de la mimesis de Aristóteles, entendida como interpretación y creación a partir de un modelo, la Heurística Musical propone la reconstrucción de obras como complemento de los análisis musicológicos. Nacida en fondo de crítica a la semiología musical de Jean-Jacques Nattiez y a la clasificación tripartita de Jean Molino, la experiencia de reconstrucción es una ficción heurística que da lugar a una experiencia musical, instrumental y/o vocal o electroacústica. Se realiza en piezas que no pueden ser descifradas ni armónica ni melódicamente.<sup>21</sup> Conociendo de antemano los rudimentos de una semiología gráfica, los participantes de la experiencia (musicólogos, estudiantes, profesores de música, músicos profesionales) realizan primero la transcripción de la música que escuchan, que surgirá de múltiples audiciones comparativas. La partitura original no debe darse a conocer inmediatamente. Es temporalmente suplantada por una versión grabada.

Después de cada audición, la persona que realiza el experimento (profesor, musicólogo) completa progresivamente el análisis de la obra de referencia. Esto da un renovado y profundo significado a la escucha y a la determinación de sus momentos más destacados.

Una vez hecha la transcripción gráfica, los participantes de la experiencia de reconstrucción se organizan realizando una tabla de doble entrada. En la columna de la derecha escriben los eventos de la obra que han sido identificados, con los símbolos atribuidos, y el momento de aparición respecto de la duración global de la pieza. En la columna de la izquierda se indican las acciones vocales/ instrumentales/ electro-

---

<sup>21</sup> El repertorio de piezas contemporáneas de los años 50 y 60, que reúne estos requisitos, se muestra particularmente perceptiva.

acústicas propuestas como reconstrucción auditiva o imitación de las primeras. El profesor ayudará en la realización de la experiencia, proponiendo diversas soluciones de instrumentación adaptadas a las fuentes de sonido disponibles en el grupo. Todas las propuestas de reconstrucción se tocan, y son adoptadas o descartadas por el grupo tomando como criterio el grado de adecuación a las acciones que imitan. De esta manera, la transcripción auditiva evoluciona hacia una nueva partitura, que tiene en cuenta las imitaciones instrumentales propuestas.

Después de terminar la reconstrucción, el animador del grupo da a conocer la partitura original. Este es el momento de complementar la experiencia a partir de diversos abordajes analíticos; cuantos más sean, más rica será la vivencia de los participantes.

La comparación entre la transcripción auditiva, la partitura de la reconstrucción y la partitura original da por su parte un resultado muy instructivo. Desde el punto de vista musicológico, la ficción heurística de la reconstrucción habrá permitido coordinar el nivel de escucha de la obra con un nuevo proceso de creación, el de los participantes. Así ellos tienen la sensación de apropiarse de la obra, a lo que contribuye la continuidad dinámica y perceptiva de la experiencia. No es de extrañar que al final de la reconstrucción los participantes conozcan de memoria la obra de referencia.

Desde el punto de vista musical, los participantes habrán producido una obra que ciertamente guarda similitudes con el modelo, pero que preserva su independencia como creación.<sup>22</sup>

## Coda

Conclusión de la observación experimental que se pone de manifiesto con la Heurística Musical es que la música no es un fenómeno singular que se produce en el espacio y el tiempo, sino el resultado de múltiples interacciones simultáneas. De ellas resultan emergentes en parte incalculables en el acto de la realización, por ejemplo: a) La interacción que se produce entre la fuente acústica, el medio de propagación, el lugar donde se realiza la actuación y la psicoacústica de la percepción. b) La interacción entre los compositores, intérpretes, copistas, directores de orquesta, constructores de violines, técnicos de sonido, ingenieros acústicos, el público, los profesores, los estudiantes y cualquier otra persona, elemento, parámetro técnico o factor variable que intervenga en el proceso musical. c) La interacción que se produce entre los distintos períodos históricos y el período actual —por ejemplo, aquella analizada

---

<sup>22</sup> Ver aquí algunos momentos del trabajo de reconstrucción de *Threnody*, de K. Penderecki, realizado en la Casa de Cultura de Londrina, Brasil, en 2010: [www.youtube.com/watch?v=AaDP3j5H9hc](http://www.youtube.com/watch?v=AaDP3j5H9hc) [www.youtube.com/watch?v=UMaM\\_MBDIgE](http://www.youtube.com/watch?v=UMaM_MBDIgE) [www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc](http://www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc)

anteriormente con la que se enfrenta el intérprete de la música del Renacimiento, que se pregunta si la reconstrucción histórica es un principio constitutivo, o simplemente ornamental, de la interpretación. d) La interacción que actúa entre varias fuentes geográficamente distantes entre sí —el caso de la interpretación de la música que recompone por medios electroacústicos un espacio homogéneo, con intérpretes en movimiento o en diferentes lugares de la tierra.<sup>23</sup> e) La interacción entre la realidad y la ficción, entre la verdad demostrable y la plausibilidad: como ya se ha dicho, la ficción puede actuar, en relación con la elaboración de la música, como un horizonte teleológico que determina un proceso de selección creciente de los materiales musicales. O, por el contrario, puede negar explícitamente esta organización teleológica, valiéndose de una voluntad sin determinaciones temporales que circunscribe solamente los límites donde ocurren las acciones. En ambos casos, que como hemos visto generan respectivamente la estética de obras y la estética de dispositivos, de la ficción de partida surgen consecuencias reales que se ponen en práctica.

Esta extrema complejidad de la música no puede ser simplificada o explicada en términos de causalidad unitaria. Únicamente en un discurso la música puede ser tratada como fenómeno unitario, convirtiéndose en un objeto metalingüístico y perdiendo su valor de acción, de acontecimiento.

Se hace necesario comprender que esta complejidad, como ya se ha dicho en varias oportunidades, es fundamentalmente holística, es decir, el todo musical es siempre más que la suma de sus partes. Así, el tono, el ritmo, la dinámica, el timbre, el carácter, el tempo, etc., no son parámetros aislados que se suman, sino que su relación constituye interacciones que se fusionan para producir la música que escuchamos. Si queremos preservar la naturaleza fluida y orientada a los eventos de la música, estos parámetros deben ser presentados siempre sin perder de vista que forman un todo. Por las mismas razones, el aprendizaje del solfeo no debe separarse de las obras, y esto se aplica a todas las materias teóricas de la música. Así pues, la armonía, el contrapunto, la fuga, deben enseñarse, como en el caso de la instrumentación y la orquesta, siempre en relación con un ejemplo de música viva y no exclusivamente sobre la base de modelos teóricos.

La complejidad de la música considerada como el efecto de múltiples interacciones puede ser interpretada en los términos de la filosofía de la complejidad de Edgar Morin (*la dialógica, la retroacción/recursión y el principio holográfico*).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Recordemos aquí el célebre *Cuarteto de cuerdas para helicóptero* de Karlheinz Stockhausen, estrenado el 26 de junio de 1995 para el Festival de Holanda. Cada uno de los músicos del cuarteto se encuentra en un helicóptero diferente, y el espacio acústico es reconstruido por radio.

<sup>24</sup> Para profundizar este punto, ver Mandolini (2016).

Veamos lo que pasa cuando intentamos analizar o explicar una complejidad reduciéndola:

“La piedra pesa, manifiesta su pesadez. Pero mientras esta pesadez viene a nosotros, la piedra rechaza al mismo tiempo cualquier intrusión en ella. Si tratamos de penetrarla rompiéndola, sus pedazos rotos nunca revelarán algo interno a nuestros ojos. La roca se retira inmediatamente a sus pedazos, a su gravedad sorda y masiva. Si queremos capturar esta gravedad de otra manera, colocando la piedra en una balanza, sólo la transponemos como el cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra puede ser muy precisa, pero sigue siendo un número, mientras que, entretanto, la gravedad se nos ha escapado.”<sup>25</sup>

49

Esta cita es reveladora de los problemas de la musicología en general y del análisis musical en particular, que la mimesis ha puesto de manifiesto. Con el análisis, como ya hemos dicho, continuamos utilizando el principio de razón suficiente, que, como afirma Schopenhauer, no funciona para el arte como tal. “Analizar” es sinónimo de “poner en razón” de “razonar”; es explicar las cosas sobre la base de representaciones obtenidas mediante la disección de la pieza en partes, en elementos constitutivos. Esto es posible sobre la base de un soporte material que puede utilizarse como referencia para todo tipo de manipulación. Pero como la música es la continuidad de una serie de movimientos coordinados que interactúan —especialmente los que producen las vibraciones sonoras que estamos escuchando— nada nos permite considerar como música el material aislado, congelado en el papel, extraído del movimiento que le da a luz la Heurística Musical intenta llenar el vacío que se produce por la inexistencia de una disciplina que intente asir la música desde la música misma. No es su propósito entrar en conflicto, sino complementar los análisis semiológicos y musicológicos. Este es el sentido de proponer la mimesis creativa de la reconstrucción de obras. Se trata de una colaboración indispensable con los análisis de la musicología, que permite dos aprehensiones paralelas, irreductiblemente diferentes, pero totalmente complementarias, de lo musical: por una parte, la música como experiencia vivida, realizada, completada; por la otra, la música como acto que se realiza en este momento, como *work in progress*. Para la visión musicológica tradicional, es posible dissociar el análisis del sentimiento que la obra produce en nosotros. Esta medi-

---

<sup>25</sup> “La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d’y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d’interne qui se serait ouverte à nos yeux. La pierre s’est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tenons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons entrer la pesanteur que dans le calcul d’un poids. Cette détermination de la pierre peut être très exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé”. (Heidegger, *art. cit.*, p. 50).

acción está en el origen de las nociones conexas de reflexión, observación y análisis. Para la Heurística Musical, la separación entre el análisis de la obra y el sentimiento es solamente teórica: ambos se encuentran en una interacción indisociable.

## Conclusión

50 Partiendo de la mimesis, el legado de Aristóteles nos ha permitido construir, a través de la mimesis, un pasaje entre la hermenéutica y la heurística; para ello hemos transmutado la interpretación crítica de los textos en fundamento epistemológico de la realización. Siguiendo los pasos del Estagirita nos fue posible constituir la disciplina Heurística Musical, que se inspira en el espíritu de la *Poética* y que sirve para recordarnos que la música es una complejidad infinita de emergentes simultáneos. Creemos haber alcanzado con esta disciplina un ideal de unidad, absolutamente imprescindible en arte, por el cual el conocimiento teórico no es más que una preparación a la acción, a la realización de los principios enunciados como hipótesis.

Pueda nuestra contribución servir a comprender al artista y al arte en su sentido más profundo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. 2006. *La puissance de la Pensée*, essais et conférences. (Versión francesa Joël Gayraud et Martin Rueff, ediciones Payot & Rivages, París.

ARISTOTE. 1990. *Poétique*. Traducción de Michel Magnien. Librairie Générale Française.

— 1824. *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, traducción de M. Thurot. Ediciones Firmin Didot, París. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

CASAGRANDE, Christophe. 2003. *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*. Tesis de doctorado en musicología (director de investigaciones Jesus Aguila). Inédita. Université Toulouse le Mirail.

HEIDEGGER, Martin. 1962. "L'origine de l'œuvre d'art" en *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traducción al francés Wolfgang Brockmeier. Gallimard, París.

- KANT, Immanuel. 1971. *Kritik der reinen Vernunft*. Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- MANDOLINI, Ricardo. 2021. “Arte y Mímesis: la controversia filosófica” en *Revista Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, vol. 35, n°1, pags. 41-62
- . 2020. “Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics”, in *Journal of fine Arts*, Volume 3, Issue I. En línea: [https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERJ7zKJa7-ZJf3i9B4no2IaKIEZ\\_So35Ewx1BAakzUIzs8](https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERJ7zKJa7-ZJf3i9B4no2IaKIEZ_So35Ewx1BAakzUIzs8)
- . 2016. “Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad” en *Revista Panambi*, junio, n° 2, Valparaíso
- . 2003. “L’autre vouloir: contributions critiques pour une meilleure compréhension de l’esthétique de John Cage” in *Revue d’Analyse Musicale* N° 49, Paris.
- VAHINGER, Hans. 1920. *Die Philosophie der Als Ob*. Verlag von Felix Meiner, Leipzig.
- WEBERN, Anton. 1980. Conferencia del ciclo “El camino hacia la composición de doce sonidos” del 26 de febrero de 1932, publicada en *Chemin vers la nouvelle musique (Camino hacia la nueva música)*, ediciones Jean-Claude Lattès, traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé.
- WINNICOTT, Donald. 1975. *Jeu et réalité*. Traducción de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Gallimard, Paris.

## RICARDO MANDOLINI

Compositor, profesor emérito de la Universidad de Lille (Francia). Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical y fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Su formación musical y académica comprende los títulos de Profesor de Composición (Antiguo Conservatorio Beethoven de Buenos Aires, 1973), Kunstlerische Reifeprüfung (Musikhochschule Köln de Alemania, 1983), Doctorat d’Université (Universidad de París VIII, 1988) y Habilitation à diriger des recherches (Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, 1993). Es autor de los libros *Langages en expansion. Réflexions critiques sur le style, le compositeur et l’œuvre* (Tesis Doctoral, 1986-1987, Atelier National de reproduction de theses); *Les divers miroirs: tentatives*

*d'approche de la création musicale* (Trabajo de Habilitación, 1992-1993, Atelier National de réproduction de theses); *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique* (Delatour, Francia, 2012) y *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs* (Editions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Alemania, 2013); además de numerosos artículos publicados en Estados Unidos, Francia, Alemania y Chile. Es miembro del CEAC (Centre d'Etudes des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille. Junto a María Crsitina Kasem es co-organizador del concurso anual de composición SIME y de la Semana Internacional de la Música Electroacústica. Ha sido galardonado con el Premio Magisterio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2002) y el Gran Premio de las Artes de Lille (2013). Su música es interpretada regularmente en los principales festivales internacionales de música contemporánea.

# SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA: PIONERA DE LA INSTITUCIONALIDAD MUSICAL URUGUAYA

LEONARDO MANZINO

Instituto de Humanidades y Artes – Consejo de Formación en Educación (Uruguay)  
[leonardomanzino@gmail.com](mailto:leonardomanzino@gmail.com)

## RESUMEN

La Sociedad Musical fundada en Montevideo en 1873, rotulada Sociedad Musical La Lira en 1875 y denominada Conservatorio Musical La Lira a partir de 1885, fue una asociación pionera de la institucionalización musical en el Uruguay. Su recorrido histórico acompañó la cultura uruguaya desde el siglo XIX —en el período rotulado por la historiografía como de organización nacional— hasta mediados del siglo XX cuando en 1953 se creó el Conservatorio Nacional de Música en la órbita de la administración pública. Este trabajo describe la actividad y el modelo de gestión que La Lira desplegó con sus ciclos de conciertos para educar un público de música de cámara y sinfónica, la creación de cuerpos artísticos integrados por *dilettanti* y músicos profesionales; y la organización de la enseñanza musical en Montevideo.

**Palabras clave:** Historia de la música, Instituciones musicales, Educación musical.

## THE SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA: PIONEER OF URUGAYAN MUSICAL INSTITUTIONALITY

### ABSTRACT

54 The *Sociedad Musical* incorporated in Montevideo in 1873, designated *Sociedad Musical La Lira* in 1875, and *Conservatorio Musical La Lira* since 1885 was a pioneer Uruguayan musical corporation. Its journey merged Uruguayan cultural history from the 19th century —at the time considered by historiography as the national Uruguayan regulation era— to the mid-20<sup>th</sup> century, precisely 1953 when the establishment of the *Conservatorio Nacional de Música* took place in the public sector. This article describes the achievements of the Society and its management scheme to establish concert seasons in pursuit of educating audiences for chamber and symphonic music, the creation of performance entities comprising both *dilettanti* and professional musicians, and the organization of music instruction in Montevideo.

**Keywords:** Music History, Musical Institutions, Music Education.



### Introducción

Estudios recientes sobre la institucionalidad de la cultura en Iberoamérica indican que en cualquier sector de su especialización, las instituciones son producto de un devenir histórico que muchas veces sentó las bases de su funcionamiento actual. Las instituciones responden a “anclajes históricos, a momentos y demandas específicas, a posibilidades materiales y a ideales sociales que en muchos casos definen su propia gestión” (Lossio, Noriega, Quea y Terrones 2016: 64). Ese recorrido histórico interviene generando marcos legales y normas en el ámbito formal-material, estableciendo valores colectivos y modelos político-económicos en el terreno cultural-político; y en la esfera humana, convocando personas y equipos de gestión que actúan desde e intervienen sobre sus horizontes históricos específicos. Este estudio pone foco en esas dimensiones formal-material, cultural-política y humana que forjaron la Sociedad Musical La Lira como una asociación destacada del ámbito privado de la sociedad civil uruguaya surgida en el siglo XIX. La revisión histórico-institucional realizada en Iberoamérica por los autores señalados, aunque sucinta y concerniente solo a la historia reciente, les permitió observar tres tendencias que marcaron la institucio-

nalidad cultural iberoamericana desde sus inicios y que, en su opinión, continúan actualmente definiéndola: la volatilidad y fragilidad, la adquisición de un mayor rango, y la agrupación y autonomía. Se procura observar esas tendencias en la trayectoria de la Sociedad Musical La Lira y su impacto en la institucionalidad musical uruguaya a través del siglo XX.

La Sociedad Musical La Lira, fundada en Montevideo el 20 de diciembre de 1873, se denominó desde su fundación sencillamente “Sociedad Musical” hasta 1875; año cuando se le agregó el complemento La Lira (La Lira 1900: 3). Adoptó el nombre definitivo de Conservatorio Musical La Lira en 1885 (Sociedad Musical La Lira 1885: s/f). Se la considera como la institución pionera en Uruguay creada en el ámbito privado de la sociedad civil para fomentar la actividad musical en Montevideo.<sup>1</sup> Es un caso precoz de la institucionalidad musical uruguaya cuyo recorrido histórico, pautado por la adquisición de diferentes rangos y atravesando crisis estructurales, experimentó cambios y reestructuraciones en distintas etapas dentro de un proceso político, económico y social de largo plazo. Esta asociación pionera de la institucionalidad musical uruguaya creada en el siglo XIX, atravesó un trayecto histórico asimilando su institucionalidad al sector público en un proceso que cuenta actualmente con casi 150 años. La transformación más reciente en ese recorrido institucional es la incorporación del Instituto Escuela Universitaria de Música a la Facultad de Artes de la Universidad de la República.<sup>2</sup> Las diferentes denominaciones de la transformada institución originaria adquiridas en el ámbito de la administración pública uruguaya fueron Conservatorio Nacional de Música con tres cambios dentro del organigrama estatal: como servicio del SODRE (Servicio Oficial de Radiodifusión y Espectáculos)<sup>3</sup> proyectado en 1932 pero sin haberse consumado; resurgiendo en 1942 con su

---

<sup>1</sup> El cambio de nombre a Conservatorio Musical La Lira está documentado en Sociedad Musical La Lira, “Memoria de la Asamblea General Ordinaria”, 14 de julio de 1885.

<sup>2</sup> El Organigrama Técnico Administrativo de Facultad de Artes de la Universidad de la República se aprobó por resolución N° 64 adoptada por su Consejo Delegado de Gestión en sesión ordinaria de fecha 16 de agosto de 2021. La creación de la Facultad de Artes de la Universidad de la República se aprobó por Resolución N° 3 adoptada por su Consejo Directivo Central en sesión de fecha 14 de setiembre de 2021. La misma indica en su punto 2 que la fecha de entrada en vigencia de la resolución de creación de la Facultad de Artes, corresponde a la fecha de instalación del Consejo del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) emanado de las elecciones universitarias del día 29 de setiembre de 2021.

<sup>3</sup> Existe un decreto del Consejo Nacional de Administración (26 de mayo de 1932) que creó en el ámbito del SODRE el Conservatorio Nacional de Música. El Maestro Lamberto Baldi elaboró un proyecto de reglamento para la institución, fechado el 2 de agosto de 1932, que el SODRE elevó al Ministerio de Instrucción Pública. A pesar de haber realizado los trabajos preliminares de organización, el Conservatorio no fue provisto de recursos. Después de diez años de absoluta inactividad, el SODRE contrató por tres meses al Maestro francés Alberto Wolff estableciendo como una de sus tareas asignadas la creación del Conservatorio Nacional de Música. El Conservatorio se instaló sin recursos ni presupuesto el 1° de junio de 1942, funcionando con docentes honorarios y utilizando como local, sin retribución alguna, la casa particular del Maestro Domingo Dente. La Comisión Directiva del SODRE, por resolución N° 12.629 del 12 de agosto de 1943, tomó en arrendamiento el local que ocupaba el Conservatorio Musical La Lira y designó con carácter honorario y provisional a dos egresados de La Lira

cuerpo docente en régimen honorario y sin local propio; y estableciéndose a partir de 1943 como arrendataria del edificio del Conservatorio Musical La Lira. A partir de 1953, pasó al ámbito del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Finalmente, se incorporó como un servicio de la Universidad de la República a partir de 1957. Desde su incorporación a esa Universidad y hasta 1974, fue una escuela dependiente del Rectorado de la institución. En 1974, cambió su nombre a Conservatorio Universitario de Música; transformándose en escuela universitaria dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias al fusionarse con el Instituto de Musicología de esa Facultad.<sup>4</sup> Desde 1986, se la rotuló Escuela Universitaria de Música; pasando a depender nuevamente del Rectorado de la casa mayor de estudios. A partir del año 2000, iniciado el proceso de creación de la Facultad de Artes de la misma Universidad, integró el organigrama universitario como escuela dependiente del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes asimilado a Facultad (IENBA).

### La dimensión formal-material de la Sociedad Musical La Lira

La idea inicial de crear una asociación musical surgió entre Justino P. Sellanes, Alejo Langloys, Alejandro Estebent, Vicente Gayraud y José Pastor Soto (La Lira 1906: 3).<sup>5</sup> Su primera sede estuvo ubicada en una modesta finca de la calle Paraná N° 8 cuya limitación edilicia impidió implementar las actividades programadas; situación que motivó el cambio de local a un salón del primer piso de la finca ubicada en la calle Daymán 112<sup>6</sup> —calle actualmente denominada Julio Herrera y Obes entre las calles Colonia y Mercedes (Nicrosi 1999: 66). La segunda sede de La Lira se inauguró con un concierto del Cuarteto de Cuerdas La Lira el 19 de agosto de 1878 (Lage 2020: 46). El 28 de noviembre de 1885 abrió las puertas su tercera y definitiva sede ubicada en la calle Cerrito 769 de Montevideo donde también estuvo el auditorio de la institución (La Lira 1943: 3). Según avisos publicados en el diario *La Razón* de Montevideo, en noviembre y diciembre de 1884, el auditorio “tendría forma de

---

en la conducción del Conservatorio Nacional de Música: Eduardo Fabini como Director y Carlos Correa Luna como subdirector (SODRE 1945: 4-6).

<sup>4</sup> Decreto del Ministro de Educación y Cultura con fecha 1° de julio de 1974 según consta en Rectoría de la Universidad de la República ([RES] 92/74, [CDC]/6601/74).

<sup>5</sup> El autor de una nota publicada en el boletín mensual del Conservatorio La Lira (Año I / N°1 15 de enero de 1909), identificado como Becuadro, señala, entre los primeros entusiastas colaboradores de la Sociedad, a los señores Serby, Varzi, Izurzu, Gaminara, hermanos Sinac, Faure, Pérez Montero, hermanos Costa Posada, Dr. Pouey, J. Ricaldoni, Dr. Williman, Carafi, Lastarria, Plácido Ellauri, Bula, E. Burmester, V. Núñez, hermanos Goldaracena, A. Dupont, C. Mackenan, Dellazopa, J. Veira y hermanos Lombardini. El señor Eligio M. Puga y Alvarado presidió la Comisión Directiva de La Lira cuando se gestionó el cambio a la segunda sede de la institución en la calle Daymán 112 (Nicrosi 1999: 64).

<sup>6</sup> Susana Salgado (1971: 55) informa que de acuerdo con los anuncios del concierto inaugural de la segunda sede de La Lira, el local estaba ubicado en “calle Daymán N° 127 entre las de Colonia y Mercedes”. Señala también que previendo una gran asistencia de público se habían “comprado cantidad de sillas hasta tener 600 asientos”.

teatro con capacidad para 1500 personas” (Salgado 1971: 59). En ese predio se erigió luego el Teatro Odeón (Nicosi 1999: 73). Posteriormente, la sala se denominó Teatro Carlos Brussa y sucumbió a un incendio el 2 de enero de 1996.<sup>7</sup> El local definitivo de la Sociedad Musical La Lira fue proyectado por los arquitectos Emilio Poncini y Florencio Folle. En el fondo del escenario se colocó un lienzo del pintor suizo Martino Perlasca representando la música y la poesía (Nicosi 1999: 73). Se construyó bajo la dirección del contratista Manuel González entre febrero y noviembre de 1885 con el impulso del financiamiento consolidado por la Comisión Directiva de la institución presidida por Domingo González e integrada también por Guillermo Lafone, Ernesto Frías, José Pedro Soto, Carlos Faure y José María Platero. La recaudación de recursos para la construcción de la sede definitiva de La Lira incluyó una intensa actividad de gestión durante el año 1884 que incluyó la programación de importantes conciertos sinfónicos, corales y de música de cámara (La Lira 1943: 3).

### **Institucionalización de ciclos de conciertos y organismos musicales: Cuarteto de Cuerdas La Lira, Orquesta de La Lira y Conservatorio Musical La Lira**

La divulgación del repertorio musical romántico, contemporáneo a la fundación de la Sociedad Musical La Lira, comenzó a partir de 1875 y se consolidó luego con la organización de distintos ciclos de conciertos (Lage 2020: 43): los *Conciertos familiares* se iniciaron el 10 de abril de 1875, los *Conciertos clásicos* se inauguraron el 5 de junio de 1878, los *Conciertos instrumentales* se realizaron a partir del 5 de febrero de 1879, los *Conciertos extraordinarios* empezaron el 16 de octubre de 1879 y los *Conciertos sacros* comenzaron el 18 de mayo de 1883. Estos ciclos posibilitaron en Montevideo los estrenos de muchas obras representativas, instrumentales y vocales no dramáticas, de los compositores más reconocidos de la época. Distintas fuentes documentales sobre música en Montevideo durante la última cuarta parte del siglo XIX (Manzino 2004: 64) valoran el auditorio de La Lira como contraparte del Teatro Solís para conciertos instrumentales y vocales no dramáticos. Al Teatro Solís se lo identificaba como el teatro más importante de la capital uruguaya para representaciones de ópera y a la sala de conciertos de La Lira como el principal auditorio para conciertos instrumentales. Los criterios de programación de los conciertos respondieron a motivaciones específicas para cada uno de los ciclos:

“Eran los primeros [Conciertos familiares] unas suertes de misceláneas vocales e instrumentales muy parecidas a aquellas de 1830, el año de la Jura de nuestra Constitución, que en la vetusta Casa de Comedias desarrollaron los

---

<sup>7</sup> Existe una cronología con las traslaciones de dominio del solar y sus construcciones desde 1874 a 1987 (Montero Zorrilla 1988: 53-7). Las ruinas del auditorio sobreviven al momento de elaboración de este estudio.

hermanos Tanni; en los llamados Conciertos Clásicos se cumplía perfectamente con esta acepción haciéndose oír por primera vez los cuartetos de los más grandes compositores del siglo XVIII; los Conciertos Extraordinarios estaban confiados a la orquesta de la Sociedad Musical o a los grandes ejecutantes de paso por nuestra capital; y en los llamados Conciertos Sacros, realizados en torno a las grandes festividades religiosas, se hacía oír la música apropiada para este carácter”. (La Lira 1943:1)

58 El ciclo de Conciertos extraordinarios se inauguró con la descollante figura del contrabajista Giovanni Bottesini (1821-1889). Ese universalmente reconocido instrumentista y compositor italiano se presentó en La Lira de Montevideo el 16 de octubre de 1879 con el cuarteto bonaerense integrado por Gaito, Bellucci, Ghignatti y Bomón (La Lira 1943: 2). El programa del concierto de Bottesini en La Lira incluyó movimientos de distintos cuartetos de cuerdas de Anton Rubinstein, Johannes Brahms y del propio Bottesini, la Sonata para piano *Claro de Luna* de Beethoven, el *Bolero* de la ópera *Las Vísperas Sicilianas* de Verdi (cantada por Emilia Conti) así como otras dos obras compuestas por Bottesini: el aria *La face* de su ópera *Ero e Leandro* (interpretada por la misma cantante) y su *Fantasia* para contrabajo (ejecutada por el autor). Bottesini, que había dirigido el estreno de *Aida* de Verdi en El Cairo el 24 de diciembre de 1871 para celebrar la apertura del Canal de Suez, deleitó al público montevideano con su aria de *Ero e Leandro* (libreto de Arrigo Boito) unos meses después de que su ópera se hubiera estrenado en el Teatro Regio de Turín el 11 de enero de 1879 (Slatford 1994: 568).

### El Cuarteto de Cuerdas La Lira

El Cuarteto de Cuerdas La Lira, creado en 1878, se identificó inicialmente como “Sociedad del Cuarteto para la ejecución de la Música Clásica” (Lage 2020: 42). Estuvo activo, con distinta integración de instrumentistas, hasta comienzos del siglo XX (Salgado 1971: 58). La historiografía musical lo considera el primer conjunto estable de música de cámara en Uruguay (Ayestarán 1953: 608). Los integrantes del cuarteto en su temporada inaugural de 1878, están identificados en los programas de mano de los conciertos: los violinistas Luis Preti y Alceo Caneschi, el violista Miguel Ferroni y el violonchelista César Bignami. Preti y Caneschi, como lo documentan los programas de mano y las distintas crónicas publicadas en la prensa de Montevideo, alternaron las partes de primer y segundo violín durante esa temporada inaugural (Lage 2020: 43). Durante la siguiente temporada, en 1879, la integración del Cuarteto sufrió modificaciones: Alceo Caneschi sustituyó definitivamente a Luis Preti como primer violín; ingresando Valentín Gandolfo para ejecutar la parte de segundo violín. La muerte de Caneschi ese mismo año de 1879, provocó en el transcurso de la segunda temporada que el puesto de primer violín lo ocupara Romeo Masi (Nicrosi

1999: 68). Entre 1880 y 1884, el atril de segundo violín lo ocuparon sucesivamente Luis Garabelli, Miguel Ferroni, Pompeo Bignami (hermano del violonchelista) y Luis Cremonesi. En este período, Bassano Mazzuchi substituyó esporádicamente a César Bignami ejecutando la parte de violonchelo. Entre 1884 y 1894, la conformación del cuarteto incluyó en la parte de primer violín a Alejandro Uguccioni, de segundo violín a Luis Cremonesi, de viola a Italo Casella y de violonchelo a Bassano Mazzuchi. Miguel Ferroni substituyó definitivamente a Cremonesi en el atril de segundo violín a partir del 30 de septiembre de 1887. Entre las sustituciones esporádicas de los instrumentistas del Cuarteto, se destaca la intervención de un destacado alumno de violín de Romeo Masi: Eduardo Fabini, futuro ícono del Nacionalismo musical uruguayo que participó como segundo violín en un concierto realizado en diciembre de 1892 (Salgado 1971: 58-9).

59

El estudio de la programación de la primera temporada del Cuarteto de Cuerdas La Lira en el año 1878, indica la divulgación y la favorable recepción en Montevideo de los compositores clásicos de origen austro húngaro alemán (entiéndase como clásicos aquellos compositores activos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX). Entre los cronistas musicales que reseñaron el concierto inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, realizado el 5 de junio de 1878, se consideró que era indispensable conocer las obras de los clásicos alemanes; reconociéndolas como el fundamento de las composiciones contemporáneas de ese momento (Lage 2020: 44). La reseña del segundo concierto de la temporada inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, publicada en el diario *El Siglo* de Montevideo, da cuenta de la conformación cosmopolita del público montevidiano, menciona otra asociación musical denominada Sociedad Progreso que en ese momento participaba también de la vida musical en Montevideo; y manifiesta que "...Ojalá las dos Sociedades vuelvan a no formar más que una sola. Entonces sí que Montevideo podría llegar a tener un Conservatorio de Música..." (Desteffanis 1878: 2). La apreciación de este cronista, también libretista de la ópera uruguaya *Lirapeya* que León Ribeiro compuso entre 1879 y 1881, sugiere que en ese momento no existía en Montevideo una entidad institucionalizada para la enseñanza de la música y que el Conservatorio Musical La Lira, institución reestructurada de la Sociedad Musical originaria (1873) y de la Sociedad Musical La Lira (1875) se convertiría en 1885, en la primera institución uruguaya de educación musical específica (o profesional si se aplica el adjetivo utilizado actualmente en España en lengua castellana). Los cinco conciertos de la temporada inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, realizados entre el 5 de junio y el 16 de diciembre de 1878, posibilitaron al público montevidiano escuchar obras de música de cámara en diversas conformaciones porque al cuarteo de cuerdas estable se asociaron distintos intérpretes para ejecutar tríos, quintetos y septetos (con diferente instrumentación) además de un concierto para solista con reducción de orquesta para piano (el concierto para violín de Beethoven).

## La Orquesta de La Lira

La Orquesta de La Lira es otro hito en la historia de la música uruguaya consumado por la Sociedad Musical La Lira. El primer antecedente de la Orquesta de La Lira fue un concierto sinfónico organizado en 1875 con la colaboración de dos integrantes de la Comisión Directiva de la Sociedad: el Tesorero Luis Izzurzu y el Secretario Pablo Varzi. Cinco años después, César Bignami (el violonchelista del Cuarteto de Cuerdas) que se desempeñaba en 1880 como Inspector de Clases de la Sociedad, convocó a los músicos necesarios para la realización de un concierto sinfónico el 28 de enero de 1880. La voluntad de la Sociedad de consolidar la Orquesta se manifestó con la compra de un clarinete y un trombón “para dos aficionados de la orquesta de la Sociedad” el 10 de octubre de 1880 y con la contratación del Profesor Seferino Trabucchi a partir del 27 de diciembre de ese año para dar clases de clarinete, fagot, oboe, flauta y saxofón. La Comisión Directiva de la Sociedad, reunida el 17 de noviembre de 1881 con los integrantes de la orquesta, acordó nombrar a Camilo Formentini como su director. En 1882, Formentini, desempeñándose también como Inspector de Clases (además de Director de la Orquesta de La Lira), redactó el reglamento de la Orquesta integrando al organismo músicos profesionales y aficionados (Nicosi 1999: 70).

La Orquesta de La Lira, bajo la dirección de Camilo Formentini, introdujo en Montevideo repertorio sinfónico representativo del siglo XIX. En una típica programación de concierto romántico, el 11 de junio de 1883, ofreció al público montevideano la Sexta Sinfonía de Beethoven. El evento comenzó con la ejecución del primer movimiento de la sinfonía seguido del Cuarteto de cuerdas N° 1 Opus 12 de Mendelssohn, en tercer lugar el resto de los movimientos de la sinfonía de Beethoven y finalizando el programa se ofreció el Trío para violín, violonchelo y piano de Chopin. El 10 de septiembre de 1883, la Orquesta de La Lira, dirigida también por Formentini, ofreció la que se considera como primera audición en Montevideo de la Primera Sinfonía de Beethoven (La Lira 1943: 2). En 1885, la Orquesta de La Lira estaba integrada por 123 aficionados y 34 profesores; una integración de 157 ejecutantes. Entre ellos:

### “Aficionados

Flauta: Celestino Renaud, Exequiel Pereda, Carlos Faure. Oboe: Fortunato Silva, Segundo Acha (exalumno de la Escuela de Artes y Oficios), Eugenio Barth, Luis Vidal, Óscar Moret, Gerónimo Delfino (corno inglés de la Escuela de Artes y Oficios). Fagot: Alfonso Vizcaíno. Pistón: Julio Lena. Trombón; Miguel D’Angelo, Miguel Gómez. Bombardino; César Gorbara (exalumno de la Escuela de Artes y Oficios que también tocaba el violoncelo).

Violín: José Pedro Massera, Santiago Fabini (hermano de Eduardo e integrante del Cuarteto “La Lira” en 1888), Emilio Regalía, Alfonso Ducos, Emilio Massat, Marcial Tourné, Augusto Domecq, Francisco Branda (Es-

cuela de Artes y Oficios), Pedro Sansevé, Patricio Méndez Pérez (luego uno de los maestros más prestigiosos que tuvo el país), Lorenzo Goldaracena, José Bustamante, Manuel Abelenda, Juan García Wich, Martín Berindague, José Bayley, Ricardo Schwartz, Leopoldo Otero, José Spinelli, Juan Lavalleja, Domingo González (hijo), José Copetti, Pedro Lombardini.

Viola: Justino Sellanes, Bruno Kartkopf, Vicente Gayraud, José Soto (Escuela de Artes y Oficios).

Violoncelo: Adolfo Rau, José M. Sotelo, Enrique Sánchez, Alberto Rose (los tres de la Escuela de Artes y Oficios), Carlos Schmahl, Carlos Amaro (Escuela de Artes y Oficios), José Bustamante, Silvio Cassarino.

Contrabajo: Manuel Benítez, Enrique Meynier, Juan Vázquez.

Profesores de Orquesta:

Flauta: Antonio Fran[c]k. Oboe: Teófilo Rossi, Fagot: Antonio Bottaro.

Trompas: 1° Amadeo Narbona, 2° José Scala. Pistón: José Orlando, Nicolás de Miero. Trombón: 1° Miguel D'Angelo, [2°] Herculano Scuraza.

Violín: Alejandro Uguccioni, Luis Cremonesi, Leopoldo Gandolfo, Francisco Segú, Luis Batti, Luis Scremini.

Viola: Italo Cassella.

Violoncelo: Bassano Mazzuchi.

Contrabajo: José Trabucchi". (Nicrosi 1999: 71-2)

A comienzos del siglo XX, La Lira continuó su misión de divulgación musical ofreciendo con su orquesta obras representativas de compositores uruguayos y primeras audiciones para Montevideo de repertorio sinfónico-vocal europeo occidental. El 6 de diciembre de 1901, momento en que el compositor uruguayo León Ribeiro había asumido definitivamente la dirección técnica de la institución, se ejecutó su *Misa Solemne* a cuatro voces para coro y orquesta compuesta en 1878 y estrenada ese año en la Iglesia Matriz de Montevideo<sup>8</sup> (Manzino 2004: 52). La Orquesta de La Lira se unió a las fuerzas vocales de la institución participando el 21 de diciembre de 1903 en la presentación del oratorio *La Creación* de Haydn,<sup>9</sup> los días 23 y 29 de noviembre de 1909 lo hizo ofreciendo la versión completa de *El Mesías* de Haendel<sup>10</sup> y el 17 de

<sup>8</sup> El año de composición está documentado por una carta de León Ribeiro con fecha 16 de julio de 1915 (fide Lange 1937: 522). Referencias a la Misa Solemne y al Te Deum cantado en la Iglesia Matriz de Montevideo el 1° de mayo de 1878 aparecen en publicaciones periódicas católicas: "... El miércoles 1° a las 10 de la mañana comenzarán las cuarenta horas con la Misa Solemne de Pontifical y Sermón. / Enseguida se cantará el TE DEUM en acción de gracias por los beneficios que el señor ha concedido á la República y al mismo tiempo por la exaltación de Nuestro Santísimo Padre León XIII al sόllo Pontificio (*El Mensajero del Pueblo* 1878: 271).

<sup>9</sup> El representante diplomático del Reino Unido en Uruguay, Sr. Walter Baring que cantó la parte de tenor, obtuvo en Buenos Aires la partitura y partes de la orquesta. Los otros solistas fueron la soprano Ernestina Echagoyen —discípula de Carmelo Calvo— el barítono Carlos de Santiago y el bajo E. B. Cooper (Nicrosi 1999: 82-3).

<sup>10</sup> Se indica también que la fecha del concierto fue el 3 de noviembre de 1903 (*La Lira* 1943: 4). La Orquesta de La Lira estuvo integrada por 50 instrumentistas y el coro reunió 80 integrantes. Los solistas

octubre de 1910 ejecutando la Novena Sinfonía de Beethoven.<sup>11</sup> En esas oportunidades, la dirección musical estuvo a cargo del maestro Adolfo Errante (La Lira 1943: 4).

Los maestros León Ribeiro y Patricio Méndez Pérez dirigieron la Orquesta de La Lira en su última etapa de actuación. Los esfuerzos de Joaquín Salvini que dirigió a partir de 1882 la Orquesta de la Escuela de Artes y Oficios; y el tesón de Luis Sambucetti que dirigió la Orquesta del Instituto Verdi desde el inicio de sus actuaciones en 1893 (Salgado 1971: 45) hasta conformar en 1908 una Orquesta Nacional<sup>12</sup> (Nicrosi 1999: 153), refundada en 1911 y activa entre 1912 y 1914 (Ibíd.: 157-9), debilitaron paulatinamente la gestión privada de la Orquesta de La Lira en favor de una orquesta con apoyo económico estatal. El cambio de modelo económico en Uruguay para la gestión del organismo musical “orquesta sinfónica” se consolidó el 20 de junio de 1931 (Salgado 1971:48) con el concierto inaugural de la OSSODRE, Orquesta Sinfónica del SODRE —Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Este servicio estatal de radiodifusión necesitó —por impedimentos técnicos de la época que impedían registrar fonográficamente obras de larga duración— consolidar una orquesta que permitiera emitir música sinfónica en vivo a través de la emisión radial. Algunos instrumentistas de la Orquesta de La Lira, figuras destacadas del medio musical uruguayo, se desempeñaron después de disuelta la orquesta de la institución como directores e integrantes de la Orquesta Sinfónica del SODRE y de la Banda Municipal (en la órbita del gobierno departamental de Montevideo):

“Carlos Andrade, Julio Addiego, César Anselmi, Vicente Ascone, Julio Casco, Juan Casco, Luis Carrasco, Agustín Coirolo, Roberto Diconca, Carlos Demicheri, Domingo Sparano, Juan Fabbri, Antonio Márquez, Juan Montaldo, Vicente Navatta, Juan Navarro, Manuel Orellana, Juan Porfilio y Néstor Rosa”. (Nicrosi 1999: 88)

### Conservatorio Musical La Lira

Desde el comienzo de sus actividades, la Sociedad Musical La Lira promovió simultáneamente la enseñanza musical junto con su motivación inicial: la organización de conciertos. La tarea docente que emprendió La Lira, desde su institucionalización en

---

fueron Olga B. de Croce (soprano), Arsenio Spolverini (tenor), Dora G. de Rosé (contralto proveniente de la ciudad de Buenos Aires) y Alcides Arzzarelo (bajo) (Nicrosi 1999: 83).

<sup>11</sup> También se registra el 15 de octubre de 1910 como fecha de realización del concierto (La Lira 1943: 4). Los solistas fueron Cruz Iñiguez (soprano), C. F. Dora Adamson (contralto), Arsenio Spolverini (tenor) y Alcides Azzarelo (bajo) (Nicrosi 1999: 84). Una nota de la Comisión Directiva de La Lira, dirigida al Director del diario *Imparcial* de Montevideo, con fecha 30 de septiembre de 1927 señala que el coro estuvo integrado por 75 coreutas. La nota señala también que el concierto se realizó el 17 de octubre de 1910 (fide Nicrosi 1999: 87).

<sup>12</sup> El adjetivo “nacional” indica la subvención económica del Estado uruguayo.

1873, comenzó con el dictado de clases de solfeo y piano a cargo del maestro español Antonio Camps y de violín a cargo del maestro italiano Miguel Ferroni. (Becua-dro 1909 fide Nicrosi 1999: 66). A partir de fines del año 1880, se comenzó a ofrecer clases de canto y clases de clarinete, fagot, oboe, flauta y saxofón a cargo de Seferino Trabucchi (Nicrosi 1999: 70). Desde 1885, con la transformación de la institución como el Conservatorio Musical La Lira, se establecieron auténticas cátedras. En 1887, el cuerpo docente estaba integrado por:

“Inspector de Clases y Director de Orquesta: Camilo Formentini; Piano: María Sansevé; Severino Rey y Juan Llovet y Castellet; Violín: Italo Casella (quien dictaba clase de viola también), Luis Cremonesi y Leopoldo Gandolfo; Violoncelo: Bassano Mazzuchi; Flauta: Antonio Franck: Composición, armonía y contrapunto: León Ribeiro. El presidente de la Comisión Directiva de aquel momento era Mariano Ferreira y el bibliotecario Aurelio Berro “. (La Lira 1943: 4)

El primer número de una publicación mensual del Conservatorio La Lira, publicada el 15 de enero de 1909, indica que en ese momento la asistencia a las clases vocales e instrumentales reunía alrededor de trescientos cincuenta alumnos. En 1914, se contaba con trescientos noventa y cuatro; entre ellos un número elevado de becarios subvencionados por la institución (Nicrosi 1999: 89). En 1909, treinta y seis años después de haberse constituido, La Lira había formado —habiendo iniciado en el ámbito privado la institucionalización de la enseñanza musical en Uruguay— un conjunto de egresados que se desempeñaba como docentes en su Conservatorio:

“...El profesorado con que cuenta hoy es de lo de la primera fila en el país, y basta para comprobarlo enunciaré sus nombres: León Ribeiro, Director Técnico, Aurora Pablo, Sara Quintela, Vicente Pablo, Mauricio Geeraert, Adolfo Errante, Bazzano Mazzuchi, Manuel M Facio, Juana Dentone, Patricio Méndez Pérez, Amadeo Narabona, Salvador Cetrulo, A. Boni Giuliani, Manuel Gómez Ares, Calderón de la Barca”. (Becua-dro 1909 fide Nicrosi 1999: 65).

El trabajo consecuente de La Lira en el medio montevideano, acumulado a lo largo de los años, generó un público musicalmente educado y excelentes maestros, egresados de su Conservatorio, que comenzaron a ejercer la docencia musical de forma independiente. Entre quienes se formaron en el Conservatorio Musical La Lira y luego establecieron sus propias instituciones musicales de estudio se encuentran Vicente Pablo, Lola Dor y Manuel Facio. La sección de música de la Escuela de Artes y Oficios, fundada en el ámbito público en 1879 seis años después de instituida la Sociedad La Lira (Salgado: 1971: 44); el Instituto Verdi, fundado en 1890 y dirigido por Luis Sambucetti (Salgado: 1971: 102); y el Liceo Musical Franz Liszt,

fundado en 1895 por Camilo Giucci (Salgado: 1971: 45), fueron instituciones musicales creadas después de La Lira que, con su pujante actividad a partir del siglo XX, compitieron en Montevideo con la institución pionera en el aspecto económico por concepto de ingresos generados por servicios de enseñanza. A partir de ese momento, también se establecieron en la ciudad varios conservatorios con gestión privada dirigidos por renombrados maestros: Wilhelm Kolischer, Carlos Correa Luna y Domingo Dente (Nicrosi 1999:89). El advenimiento de las nuevas instituciones privadas de formación musical y las circunstancias socioeconómicas y culturales que impuso el siglo XX, provocaron que en 1943, setenta años después de la fundación de La Lira, la institución experimentara una reestructuración para adaptarse a las circunstancias. Esa reestructuración preparó el pasaje de La Lira desde el ámbito de la gestión privada a la órbita estatal.

El principal fenómeno sociopolítico que impactó a La Lira en la primera mitad del siglo XX fue el crecimiento del Estado uruguayo impulsado a partir de comienzos de ese siglo por la doctrina lanzada por José Batlle y Ordóñez. Ese crecimiento del Estado provocó que la presencia estatal hacia mediados del siglo XX fuera absorbiendo la iniciativa y gestión musical del sector privado. Así como el Teatro Solís, inaugurado en 1856, fue construido por una asociación de la sociedad civil creada en el ámbito privado y gestionado en esa modalidad hasta 1937 (cuando pasó a la gestión del sector público en la órbita del gobierno departamental de Montevideo); en 1943, la Comisión Directiva de La Lira reunió, en el ámbito privado, un cuerpo docente de maestros destacados en su especialidad que después integrarían el plantel docente de organismos de formación musical creados en la órbita estatal uruguayana en las décadas de 1940 y subsiguientes. Entre los docentes del plantel reestructurado de La Lira en 1943 se destacan, como ejemplo de continuidad de la excelencia disciplinar en el pasaje de la gestión privada a la gestión pública, las figuras de: Carlos Estrada, director de la Sección Instrumental de La Lira y primer director designado por concurso en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1954 en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y desde 1957 en el ámbito la Universidad de la República; Hugo Balzo, director de la Sección Piano de La Lira y catedrático de piano en el Conservatorio Nacional a partir de 1954; Vicente Ascone, director de la Sección Composición de La Lira y director, a partir de 1950, de la Escuela Municipal de Música (actualmente denominada Escuela de Música Vicente Ascone) en la órbita del gobierno departamental de Montevideo; Lauro Ayestarán, profesor de Historia de la Música e iniciación musical en La Lira y director del Instituto de Musicología a partir de la creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República en 1945; y Abel Carlevaro, figura reconocida universalmente que actuó como profesor de Guitarra en La Lira y continuaría su labor docente hasta la década de 1980 vinculado al Conservatorio Universitario de Música. El plantel docente de La Lira en 1943 se integró de esta forma:

“Director General: Domingo Dente

Sección Instrumental – Director: Carlos Estrada.

Violín: Armando Coirolo – Mario Bresciani – Ernesto Vidal – Amelia J. Davagnés.

Viola: Guido Santórsola.

Violoncello: Óscar Nicastro – Tomás Moirano.

Contrabajo: Rodolfo Battesini.

Flauta: Francisco Russo.

Oboe: Aristides Vaselli.

Clarinete y saxofón: Vinicio Ascone – Nicolás D’Argenio.

Fagot: Sebastián Taltavull.

Pistón: Vicente Ascone – Oscar Marsiglia.

Corno: Félix Albini.

Trombón: Luis D’Andrea.

Arpa: Estela Vattuone – Ema Siécola – Gloria Visaires de Abella.

Guitarra: Abel Carlevaro.

Sección Piano – Director: Hugo Balzo.

Elementales y superiores: Mercedes Olivera – Victoria Schenini – Celia

Carelli de Avegno – Delia Gil – Estrella O. de Casal – María A. Messutti de Rubio – Aída Saponari – Olga B. Dasso – Emilia Conti de Álvarez.

Clases de perfeccionamiento e interpretación: Hugo Balzo.

Sección Canto – Director: Domingo Dente.

Canto: Domingo Dente – María Adelaida Ramírez de Mañé – Frasca Mónaco – Nilda Müller – Rosa Passarotto.

Solfeo cantado colectivo y Canto coral: Néstor Rosa Giffuni.

Canto Gregoriano: María A. Pareja Guaní de Suárez Martins.

Solfeo cantado individual: Julieta Santos.

Solfeo primario y superior: Julieta Santos – Nilda González Genta –

Delia Gil – Celia Carelli de Avegno.

Metodología y Pedagogía musical: Nilda González Genta.

Estudio de obras: Jaime Airaldi.

Sección Composición – Director: Vicente Ascone.

Armonía y Contrapunto: Carlos Estrada.

Armonía: Estrella O. de Casal.

Alta Composición: Vicente Ascone.

Historia de la Música e Iniciación Musical: Lauro Ayestarán.

Arte Escénico y Plástico: Román Viñoly Barreto”. (La Lira 1943: 6)

## Las normas de funcionamiento de La Lira

El establecimiento de marcos normativos es un aspecto de la dimensión formal de La Lira que aporta valiosos parámetros de reflexión para la siguiente parte de este

estudio donde se pondera el modelo político-económico y los valores colectivos que caracterizaron la institución. Distintas versiones publicadas de la normativa, modificadas de acuerdo con las demandas específicas y las necesidades materiales del recorrido histórico institucional, permiten observar diferentes publicaciones de los Estatutos Sociales (aprobados el 22 de diciembre de 1886 y el 12 de diciembre de 1900); y del Reglamento Interno del Conservatorio Musical La Lira y su Plan de Estudios (aprobados el 24 de diciembre de 1886 y el 26 de enero de 1901). El Estatuto (La Lira 1887: 3) señala que el origen del Conservatorio Musical La Lira es la Sociedad Musical fundada el 20 de diciembre de 1873 y que su objeto era fomentar el estudio y cultivo de la música. Indica que para cumplir con su propósito establecería clases de enseñanza musical y organizaría conciertos y sus ensayos preparatorios —a los que se refiere como “sesiones” o “sesiones musicales”. La Sociedad reconocía distintos tipos de socios: fundadores, activos, suscriptores u honorarios. En el Artículo 4° de los Estatutos aprobados el 12 de diciembre de 1900, se agregó la categoría de “socios iniciadores” para destacar a quienes habían impulsado la idea de creación de la Sociedad Musical en 1873 (La Lira: 1906: 3). La institución estaba representada, dirigida y administrada por una Comisión Directiva de seis miembros elegidos en Asamblea General que duraban un año en sus cargos. Únicamente tres de ellos (la mitad) podían ser reelectos. Se integraba con un Presidente, un Vicepresidente, un Secretario, un Tesorero, un Contador y un Bibliotecario. La Asamblea General de la Sociedad se reunía anualmente en la primera quincena del mes de enero para considerar el acta anterior y la memoria anual presentada por la Comisión Directiva, nombraba una Comisión de Cuentas (Fiscal) para examinar el balance anual y elegía la nueva Comisión Directiva. El Estatuto contempló la creación de una Comisión de Señoras (que pasó de seis integrantes en 1886 a doce en 1900) para colaborar en la organización de los conciertos; presidiéndolos con la Comisión Directiva de la misma forma que presidían los exámenes públicos, el acto de otorgamiento de premios y “demás fiestas en que tomen parte niñas” (La Lira 1887: 12-13). Los empleados del Conservatorio eran un Gerente, un Auxiliar, un Inspector de clases y Director de orquesta, un Portero y el cuerpo docente.

Las normas establecidas por César Bignami para el Cuarteto de Cuerdas de La Lira, al que el artículo 9° de la reglamentación general se refirió como “Cuarteto Clásico”, determinaron que el organismo debía ofrecer un concierto cada tres meses y ensayar en días domingo o festivo cada quince días. Además, el Cuarteto debía tocar en todos los conciertos de la institución y siempre que lo dispusiera la Comisión Directiva. Se estableció que su dirección estuviera a cargo del primer violinista, que bajo su responsabilidad quedara el desempeño del conjunto y que los demás integrantes del Cuarteto debieran seguir sus indicaciones. Los integrantes del Cuarteto (excepto el primer violinista) debían encargarse de la clase del instrumento que ejecutaran cuando hubiera al menos tres estudiantes que solicitaran estudiarlo. Finalmente, el primer violinista debía repasar semanalmente las partes de los primeros y segundos

violines con los integrantes aficionados de la orquesta concurrendo a todos sus ensayos (Nicrosi 1999: 66).

Las normas recogidas por Camilo Formentini en un reglamento para la Orquesta de La Lira en 1882 son las primeras pautas de trabajo conocidas hasta el momento en Uruguay establecidas para el funcionamiento de una orquesta. En relación a sus integrantes, el reglamento admitía músicos no profesionales, *dilettanti* (amateurs o aficionados), que debían ser socios de la institución y a los que se hace referencia como “meritorios”. Los integrantes de la orquesta debían acatar las observaciones del director, concurrir con puntualidad a todos los ensayos observando el mayor orden y en caso de no poder asistir a todos ellos, debían comunicarlo a la Secretaría de la institución para que la Comisión Directiva determinara lo que estimara apropiado. El Director debía realizar uno o dos ensayos de orquesta semanales con un mínimo de dos horas de duración cada uno y ocuparse de todos los ensayos que fueran necesarios para preparar adecuadamente los conciertos (la Comisión Directiva designaba los días y horarios de los ensayos semanales extraordinarios). Siempre que fuera necesario, el Director debía tocar en conciertos además de dirigir la orquesta. También estaba a cargo de supervisar los conjuntos de cámara (cuartetos, quintetos) de aficionados que debían ensayar dos veces semanales. Mensualmente, debía instrumentar una obra para la orquesta y estar a cargo de sus ensayos; así como de aquellos ensayos con obras cuyas instrumentaciones realizara para conciertos de los profesores (instrumentistas profesionales) y amateurs. El reglamento establecía que toda la música que escribiera el Director de la orquesta sería propiedad exclusiva de la Sociedad (Nicrosi 1999: 70-71).

### **El terreno cultural-político: valores colectivos y modelos político-económicos**

La Sociedad Musical fundada en 1873 —denominada definitivamente Conservatorio Musical La Lira en 1885— implementó un modelo económico de mecenazgo basado en la afiliación de socios que abonaban una cuota mensual —fijada a partir de 1887 en \$2.00 (dos pesos) — para solventar conciertos, acceder a instrucción musical con cargos variables por distintos conceptos (con subvención para los asociados) y participar como *dilettanti* de la práctica musical integrando la orquesta de la institución y agrupaciones de música de cámara. A partir de una motivación colectiva compartida —fundada en los tres ejes de admisión a conciertos, instrucción y práctica musical— la institución consolidó un esquema de funcionamiento que se plasmó formalmente en su Estatuto y Reglamentos consolidando un modelo político cultural autosostenible económicamente.

Los afiliados a la institución contaban entre sus derechos con el acceso a tres invitaciones (una para el socio y dos para “Señoras”) para los conciertos ordinarios gratuitos, “fiestas de exámenes” y distribución de premios organizados por la Sociedad. A

los socios también se los beneficiaba garantizándoles prioridad, para la misma cantidad de admisiones, en la distribución de localidades para los conciertos extraordinarios que se ofrecieran en el local de la Sociedad y cuyo acceso fuera mediante la venta de entradas (La Lira 1887: 5-6). Además, el socio tenía derecho a ingresar un menor de su familia en la clase de solfeo u otra clase gratuita; extendiendo ese cupo a dos (o más con autorización de la Comisión Directiva) mediante el pago de una cuota adicional que en 1886 se fijó en cincuenta centésimos por cada alumno. Los familiares del socio también podían ingresar, con el pago de matrícula, a las clases con cargo de instrumentos o de canto (La Lira 1887: 5-6). La tarifa de honorarios aprobada el 26 de enero de 1901 indica un margen mínimo para aplicar a los hijos o familiares de los socios iniciadores, activos y suscriptores; y un tope máximo para quienes no lo fueran. El costo de matrícula a los cursos de Solfeo era el mismo para ambas categorías pero, a partir de 1901, el cargo mensual por esas clases tenía el 50% de descuento para familiares de los asociados; para las clases de canto no existía diferencia en el costo mensual de las clases pero para aquellas de instrumentos el descuento por afiliación a la Sociedad era del 25% para los cursos de 1° a 4° año y de 20% para aquellos cursos a partir de 5°. La Comisión Directiva tenía la potestad de modificar las tarifas cuando lo entendiera conveniente para los intereses sociales de la institución. Aquellos asociados que tuvieran a cargo más de dos integrantes de su familia estudiando en el Conservatorio, podían beneficiarse de descuentos adicionales que eran considerados por la Comisión Directiva a solicitud de los involucrados (La Lira 1906: 23).

### **El modelo político de funcionamiento institucional**

El funcionamiento establecido en los estatutos sociales de la institución favoreció la transparencia, la administración austera y efectiva, la búsqueda del bien colectivo por encima de intereses personales y la excelencia en el desempeño de la actividad artística e instrucción musical que se impartía. Estos valores para el funcionamiento de la institución se aseguraron estableciendo en un año el mandato de la Comisión Directiva y restringiendo la posibilidad de reelección a solo la mitad de sus integrantes, o sea tres de sus miembros. La rotatividad anual en la conformación en la Comisión Directiva aseguraba que sus integrantes no persiguieran beneficios individuales sino que velaran por aquellos intereses colectivos que habían dado origen e identificaban a la institución. Los seis miembros de la Comisión Directiva cumplían un papel concreto desempeñando tareas tangibles en la gestión de la Sociedad: Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero, Contador y Bibliotecario (La Lira 1887: 8).

El Presidente presidía las reuniones de la Comisión Directiva, Comisión de Señoras y la Asamblea General; firmaba actas, diplomas y los documentos, notas, comunicaciones y órdenes que refrendaba el Secretario. El Vicepresidente ejercía las funciones del Presidente en caso de renuncia, ausencia o imposibilidad. El Secretario actuaba

como copista para el libro de actas, autorizaba con su firma actas, comunicaciones, órdenes y demás actos en los que intervenía el Presidente; generando así la norma de que dos personas eran regularmente los ejecutores responsables de la gestión. El Tesorero presentaba mensualmente a la Comisión Directiva un balance de caja y llevaba un libro de caja que elevaba mensualmente con los justificativos al Contador (el quinto integrante de la Comisión Directiva). Éste formalizaba por partida doble la contabilidad de la Sociedad en libros contables y firmaba (con el Tesorero) los estados generales que se presentaban anualmente a la Asamblea General. El Bibliotecario que, como se indicó, también integraba la Comisión Directiva de la Sociedad, cuidaba el orden interno de la biblioteca.<sup>13</sup> El bibliotecario llevaba un índice de todas las obras y piezas de música propiedad de la institución donde indicaba fecha, origen de su adquisición o nombre del donante cuando fuera el caso; oficiaba como archivista preparando los materiales de ensayo, distribuyéndolos en los atriles y debiendo volver a archivarlos una vez finalizado su uso. Además, registraba los préstamos ordenados por la Comisión Directiva o aquellos que solicitaran los socios para estudiar (La Lira 1887: 16-19). La intensidad de la práctica musical en el seno de la institución llevó el nivel de actuación del bibliotecario a tal extremo de exigencia que, en el reglamento aprobado en 1900, se estipuló que el director del Conservatorio, con anuencia del bibliotecario, tuviera en su poder las llaves de la biblioteca. A efectos de implementar el estricto control pluripersonal que se manifestó como un valor de la gestión de la institución en todos sus ámbitos, se dispuso que el director recibiera las llaves “por inventario en dos ejemplares, de los que entregará uno firmado al Bibliotecario, conservando el otro firmado por éste, en su poder” (La Lira 1906: 16).

La Asamblea General de socios se reunía anualmente y cumplía tanto las funciones de un órgano colectivo de contralor como las atribuidas a un organismo electoral. Entre sus facultades estaba la consideración del acta elaborada sobre la sesión anterior así como la consideración de la memoria anual que presentaba la Comisión Directiva; el nombramiento de una Comisión de Cuentas (Fiscal) que examinaba la contabilidad; y la elección de los integrantes de la Comisión Directiva que actuaría en el siguiente período anual. La Comisión de Cuentas se integraba con tres miembros titulares y tres suplentes que eran convocados inmediatamente para expedirse a la brevedad. Su informe quedaba en Secretaría a disposición de los socios para ser considerado en la siguiente Asamblea General ordinaria o extraordinaria que se celebrase (La Lira 1887: 14).

---

<sup>13</sup> Ese acervo está actualmente custodiado en la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional uruguayo; en su sede identificada como Museo Romántico.

## Los valores colectivos ejercidos por el personal remunerado de la institución

Las normas establecidas para el funcionamiento político de la institución y el modelo económico sustentable que desarrolló, forjaron los valores que rigieron el desempeño de su personal remunerado. Los valores del equipo de trabajo de La Lira se fundaron en los mismos principios observados anteriormente en esos dos ámbitos: transparencia, eficacia, control de calidad, lealtad institucional y la búsqueda del bien colectivo respetando la singularidad del individuo. Debido a que el plantel remunerado cumplía mayoritariamente funciones vinculadas a la enseñanza musical, los valores que rigieron su desempeño se focalizaron para consolidar una formación musical de excelencia que también abarcó el aspecto humano en asuntos como puntualidad, aseo, respeto, conducta, urbanidad y el cuidado de los bienes de uso común. El reglamento del Conservatorio, en su versión aprobada en 1886, describe las tareas del personal remunerado de la institución: el Director e Inspector de clases, los Profesores, el Gerente, el Auxiliar (de Gerencia) y el Portero. En la versión aprobada en 1900, el cargo de dirección cambia de nombre para rotularse “Director Técnico”. En el reglamento aprobado en 1901, el cargo de Gerente pasa a denominarse Secretario; la necesidad de generarle apoyo para desempeñar sus tareas se manifiesta con la creación del cargo de Auxiliar de Secretaría; y además del cargo de portero, instituido anteriormente, se agrega el cargo de una “aya” (La Lira 1906: 11).

De acuerdo con el reglamento, el Director debía, en el desempeño de su función de enseñanza, asistir diariamente al Conservatorio durante las horas de clase, encargarse de un libro donde cada profesor debía anotar diariamente la asistencia, conducta y calificación de los alumnos; establecer en acuerdo con la Comisión Directiva y los profesores de las clases, los programas de exámenes; presidir la mesa examinadora y en acuerdo con la Comisión Directiva, fijar los métodos de enseñanza que debían utilizarse. En su función artística, el Director debía dirigir la orquesta en conciertos y festivales así como en los ensayos, citar al menos una vez a la semana la orquesta de aficionados para su ejercitación, preparar previamente las obras a ejecutarse, colaborar con la Comisión Directiva para establecer la programación de los conciertos y arreglar, concertar e instrumentar las obras que ésta le indicara.

El Reglamento establecía tres categorías docentes: los profesores con remuneración fija, aquellos remunerados por alumnos, y aquellos con número determinado e indeterminado de alumnos. La primera categoría recibía una asignación mensual establecida por la Comisión Directiva; los remunerados por alumnos percibían la cuota mensual convenida por cada estudiante con un descuento de la sexta parte por concepto de administración según el reglamento aprobado en 1886 y de una cuarta parte según el aprobado en 1900 —en ambos casos, no aplicable si se trataba de menos de tres alumnos. Se consideraba “Profesores con número indeterminado” de alumnos aquellos que dictaban las clases de Solfeo y nociones elementales de música. Los “Profesores con número determinado” de estudiantes enseñaban Contrapunto y

Composición en clases de hasta ocho alumnos y los de Armonía, Canto e Instrumentos reunían diez alumnos por clase. A partir de la aprobación del reglamento en su versión de 1900, los profesores que no pudieran concurrir a clase estaban obligados a enviar un sustituto que lo reemplazara a satisfacción del Director, no debían separarse de los métodos establecidos por el programa de estudios y podían observar las calificaciones que sus alumnos obtenían en los exámenes presentando como prueba al jurado y al Director el libro diario de calificaciones. Los profesores de piano debían acompañar, en las fiestas y exámenes del Conservatorio, las obras que ejecutaran en otros instrumentos sus colegas o sus discípulos.

71

El estricto control pluripersonal (o descentralizado) que se aplicó como un valor de gestión política para la integración de la Comisión Directiva y la reelección de sus miembros, así como para la función de contralor que ejerció la Asamblea General a través de su Comisión de Cuentas (Fiscal), se aplicó también al control de calidad de la enseñanza; manifestándose a través de la evaluación del alumno en un examen final del curso a cargo del Director del Conservatorio y un jurado sin participación del profesor del año lectivo. Como se indicó anteriormente, el docente que había estado a cargo de la instrucción de los alumnos podía observar los fallos del jurado fundando su apelación en el registro diario de actuación de los estudiantes que había mantenido durante el curso.

El Gerente, según denominación del reglamento aprobado en 1886, (el sancionado en 1900 lo nominó como “Secretario rentado”) era el responsable de los mecanismos de funcionamiento de la institución y debía dar cuenta de cualquier circunstancia inusual al Presidente de la Comisión Directiva. Sus tareas incluían cobrar las cuentas que debieran abonar los alumnos por clases o matrícula, recibir la recaudación por suscripciones o de otro fondo que ingresara; remitir inmediatamente los recursos al Tesorero; mantener un registro de la matrícula de clases, de socios activos y honorarios, del archivo de notas y documentos, del inventario, de las entradas y salidas de dinero; realizar los pagos que autorizara la Comisión Directiva ejecutando los actos administrativos que ésta dispusiera; y supervisar el personal a sueldo de la administración a su cargo (cobrador, auxiliar, portero y aya). El Auxiliar debía desempeñar las tareas del Gerente en ausencia de éste y realizar los trabajos de oficina que le indicara.

El Portero —al que el reglamento aprobado en 1900 denominó Conserje— trabajaba en dependencia jerárquica del Gerente. Este funcionario era responsable de la vigilancia del establecimiento así como del “arreglo y acomodo de sus dependencias”, abría y cerraba las puertas de la sede y debía permanecer en el vestíbulo de entrada desde el comienzo del horario de clases hasta el cierre del local (La Lira 1887: 31). El reglamento sancionado en 1900, estipuló el auxilio de una trabajadora denominada “aya” que debía concurrir al Conservatorio diariamente y permanecer durante el horario de clases para “atender a las señoritas alumnas”, cuidar que antes

del inicio de las lecciones hubiera la mayor limpieza tanto en los instrumentos como en el mobiliario y, una vez terminadas las mismas, recorrer los salones; particularmente los “de piano, secando sus teclados y sacudiendo el polvo” (La Lira 1906: 22).

### **La dimensión humana de la Sociedad Musical La Lira**

72

La convocatoria exitosa a personas con distintas expectativas musicales (oyentes, profesionales, aficionados, estudiantes) y a equipos de gestión que sostuvieron La Lira durante ochenta años entre los siglos XIX y XX (1873-1953), puede explicarse en su dimensión humana si se recurre a estudios de Silvia Rodríguez Villamil sobre las actitudes imperantes del habitante de Montevideo en el período de surgimiento y consolidación de La Lira; actitudes ante lo extranjero y lo nacional, la expectativa del porvenir, la visión del pasado, la moral, las creencias religiosas, la concepción jerárquica de la sociedad, la concepción de la función política, los gustos y las formas de sensibilidad, la actitud ante la cultura y el estilo de las relaciones interpersonales (Rodríguez Villamil 1968: 17-34). La investigadora afirma haber encontrado dos tendencias diferenciadas en la mentalidad montevideana durante el período 1876-1892: una “mentalidad criolla tradicional” y otra “mentalidad urbana y europeizada” (Ibíd.: 40). Señala que las mismas no constituyeron entidades estancas sino que se influyeron mutuamente e indica la existencia de grupos, preocupados auténticamente por el progreso, que realizaron verdaderos esfuerzos para adecuar al medio uruguayo los adelantos científicos y los logros culturales europeos (Manzino 2004: 39). Evidentemente, el núcleo humano reunido en torno a La Lira compartió la mentalidad urbana de una ciudad – puerto como Montevideo; receptora de un flujo continuo de inmigración europea que provocó un asombroso incremento del 72% en su población entre 1873 y 1889 (Manzino 2020: 53).

El surgimiento y consolidación de La Lira tuvo lugar dentro del período de disciplinamiento de la sensibilidad en el Uruguay que abarcó las décadas de 1860 a 1890. En ese lapso, las medidas del gobierno y las modas sociales pautaron normas de disciplina para el ocio y la anulación de fiestas; la prohibición de castigos físicos a los niños; la rigurosa separación de los sexos en las playas y en el Hotel de Inmigrantes; y el alejamiento de la muerte, su embellecimiento y la negación de lo macabro (Barrán 2004: 12). Hacia 1900, se encuentran en Uruguay sentimientos, conductas y valores definitorios de una nueva sensibilidad, la “civilizada” que se establecería definitivamente en las primeras décadas del siglo XX. La sensibilidad civilizada — que explica el surgimiento y esplendor de La Lira— responde a la conformación de los nuevos grupos de poder en la sociedad uruguaya; núcleos que definieron una concepción inspirada en los valores cristianos y de una burguesía local que cimentó la tranquilidad política y el progreso económico (Ibíd.: 11).

Los impulsores de la idea que fundó la Sociedad La Lira —portadores del deseo de fomentar la audición, la práctica y la enseñanza de la música— se asociaron para atraer y mantener en Montevideo músicos de distintas nacionalidades europeas que consolidaron los organismos musicales descritos en la primera parte de este trabajo. Los pioneros de La Lira forjaron mecanismos de organización social para desarrollar la auto suficiencia económica de la institución; favorecieron la práctica musical conjunta de profesionales con aficionados para incentivar el estudio de la música; emprendieron en Uruguay la formación de un público para que escuchara música instrumental sinfónica y de cámara; e institucionalizaron la enseñanza de la música creando el primer centro uruguayo de estudios musicales que, como se indicó en la introducción de este estudio, marcó la institucionalidad musical uruguaya en sus inicios desde 1873 con gestión privada a través de su recorrido por la administración pública en el siglo XX.

73

### Conclusiones

Las tendencias observadas en la institucionalidad iberoamericana (Lossio, Noriega, Quea y Terrones 2016: 64) de forma sucinta y focalizada en la historia reciente —aunque de igual manera caracterizada por estos autores desde sus inicios— son la volatilidad y fragilidad, la adquisición de un mayor rango, y la agrupación y autonomía. La génesis de la Sociedad Musical La Lira tropieza con algunos aspectos de esa caracterización y coincide con otros porque mientras la institucionalización de La Lira se dio en el ámbito privado del siglo XIX, las tendencias conceptualizadas por los autores indicados se refieren al ámbito público del siglo XX. Resulta interesante destacar que el origen y consolidación de la Sociedad La Lira ocurre en las etapas definidas por la historiografía uruguaya como de organización nacional (1852-1876) y del militarismo (1876-1886). La fundación de la Sociedad (1873) y el inicio de su actividad tienen lugar en el sub período rotulado de “las crisis” entre 1868 y 1876; crisis continuas desatadas por conflictos políticos hasta 1873 y crisis económica, bancaria, monetaria y financiera de los años 1873 a 1875. El gobierno derrocado de José Ellauri (1873-1875) estuvo acosado por la confluencia de distintos elementos: los permanentes saldos desfavorables de la balanza comercial, un reglamento de bancos (1865) excesivamente liberal y sin los controles de un Estado que siempre necesitaba “dinero rápido”, el peso de las crisis europeas de 1866 y 1873 sobre la estructura económica uruguaya (Barrán y Nahum 1967: 253) y la deuda pública que el Estado fue acumulando desde el surgimiento de la República. El 47 % de los ingresos del Estado en 1872, el 54,62 % en 1874 y el 31,8 % en 1875 se dedicó al pago del servicio de intereses y amortización de esa deuda pública (Nahum 1999: 163).

La consolidación institucional de la Sociedad Musical La Lira en 1885, año en el que inauguró su local definitivo con auditorio propio y cambió su nombre a Conservatorio Musical La Lira, ocurrió en la etapa reconocida por la historiografía como del

militarismo uruguayo de fines del siglo XIX. Entre 1876 y 1880, el gobierno de Lorenzo Latorre sentó en el Uruguay las bases del desarrollo económico capitalista apuntalando: la defensa de la propiedad privada de la tierra en la reforma del *Código Rural* (1879) y el alambrado de los campos; la defensa de la propiedad del ganado a través de la *Oficina de Marcas y Señales* (1877); el establecimiento del patrón oro para la moneda uruguaya y la reanudación del pago de la deuda pública. En el ámbito administrativo, concretó la creación del *Registro de Embargos e Interdicciones Judiciales* (1877) y del *Registro de Marcas de Fábrica y de Comercio* (1877). Impulsó una modernización técnica y administrativa del Estado que incluyó: la modernización del aparato jurídico con la aprobación de los *Códigos de Procesamiento Civil e Instrucción Criminal* (1878); el inicio de un proceso de secularización del Estado con la *Ley de Registro de Estado Civil* (1879) —trasladando así al Estado esa función que cumplía la Iglesia Católica; la reforma escolar liderada por José Pedro Varela con la *Ley de Educación Común* (1876); y la creación de la Escuela de Artes y Oficios (1879) para impartir enseñanza en los campos de la herrería, tipografía, zapatería, carpintería, dibujo y música (Manzino 2004:26).

En el contexto histórico descrito, La Lira —desde el ámbito privado de la sociedad civil— desafió la volatilidad; y lejos de mostrar fragilidad, consolidó la primera institución musical uruguaya dedicada a impartir enseñanza musical institucionalizada; fomentó la música estableciendo ciclos de conciertos que apuntaron a la formación del público de música de cámara y música sinfónica; y promovió la práctica musical integrando músicos aficionados (*dilettanti* o amateurs) con músicos profesionales en conjuntos de cámara y en su orquesta sinfónica. El horizonte histórico de actuación de La Lira abarcó, como se indicó anteriormente, un período de ochenta años —desde su fundación en 1873 a la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1953— acompañando la evolución del Uruguay desde el período identificado por la historiografía como de su organización nacional. La transformación de la población uruguaya, nutrida por la inmigración europea durante ese período y el paulatino crecimiento del Estado uruguayo, provocó hacia mediados del siglo XX que la obra cultural de La Lira continuara en la órbita de la administración pública. Para concluir, se podría sintetizar que la ruta institucional recorrida por La Lira se inspiró en criterios como el control colectivo (pluripersonal) de su gestión; la transparencia, austeridad y eficiencia de su administración; la búsqueda del bien colectivo por encima de intereses personales; y la excelencia en el desempeño de la actividad artística e instrucción musical lograda a través de un proceso pluripersonal —como en el ámbito de su gestión— de control de calidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYESTARÁN, Lauro. 1953. *La Música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE.
- BARRÁN, José Pedro. 2004. *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín. 1967. *Historia Rural del Uruguay Moderno I (1851-1885)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- LAGE, María. 2020. “Cuarteto de cuerdas de la Sociedad Musical La Lira”. En *Nación y música en Uruguay: intersecciones entre los campos musical y político – Estudios de caso en dos períodos de gobiernos autoritarios de los siglos XIX y XX*. Editores Gustavo Goldman y Leonardo Manzino. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, pp. 42-52.
- LA LIRA. 1943. *Conservatorio musical La Lira. Fundado en el año 1873. Su Historia y su actual reorganización*. Montevideo: La Lira.
- LANGE, Francisco C. 1937. “León Ribeiro”. En *Boletín Latinoamericano de Música*, N° 3: 519-36.
- LOSSIO, Félix, Mariela NORIEGA, Viviana QUEA y Valeria TERRONES. 2016. *Estudio comparativo de cultura y desarrollo en Iberoamérica. Estado de las políticas públicas y aportes para el fortalecimiento de las economías creativas y culturales*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- MANZINO, Leonardo. 2020. “El surgimiento de la ópera uruguaya: aportes de Tomás Giribaldi y León Ribeiro a la identidad nacional”. En *Nación y música en Uruguay: intersecciones entre los campos musical y político – Estudios de caso en dos períodos de gobiernos autoritarios de los siglos XIX y XX*. Editores Gustavo Goldman y Leonardo Manzino. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, pp. 53-86.
- \_\_\_\_\_. 2004. *León Ribeiro – sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: edición del autor.
- MONTERO ZORRILLA, Pablo. 1988. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso.
- NAHUM, Benjamín. 1999. *Manual de Historia del Uruguay 1830-1903*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

NICROSI, Alfredo. 1999. *Los músicos y los inicios de la cultura sinfónica en el Uruguay*. Montevideo: Talleres Don Bosco.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia. 1968. *Las mentalidades dominantes en Montevideo 1850-1900*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

SALGADO, Susana. 1971. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: AEMUS.

76 SLATFORD, Rodney. 1994. "Bottesini, Giovanni". En *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. Editor Stanley Sadie. Londres: The Macmillan Press Limited, p. 568.

SODRE. 1945. *La creación del Conservatorio N. de Música el Instituto N. de Artes Teatrales. Informes a la Comisión Directiva*. Montevideo: Sodre.

### Otras fuentes

ARCHIVO DE LA SECRETARÍA DE LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA DE URUGUAY. Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica.  
<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=1616846> [Fecha de último acceso: 24-08-21].

BECUADRO. 1909. "Fundación de La Lira". En *Boletín mensual La Lira*. Montevideo: s/d.

"Crónica Religiosa / Cultos en la Matriz". 1878. *El Mensajero del Pueblo* VIII/15, N° 708 (28 de abril): 271.

DESTEFFANIS, Luis D. (Delta). 1878. "Segundo concierto clásico". *El Siglo* (Montevideo), 17 de julio, p. 2.

LA LIRA. 1887. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales. Reglamento y plan de estudios*. Montevideo: Tipografía "La Aurora".

\_\_\_\_\_. 1890. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales. Reglamento y plan de estudios*. Montevideo: Imprenta Artística de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes.

\_\_\_\_\_. 1906. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales y reglamento interno*. Montevideo: Imprenta Latina.

SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA. 1885. *Memoria de la Asamblea General Ordinaria*. (Montevideo). 14 de julio.

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, RECTORÍA. 1974. *Decreto del Ministro de Educación y Cultura con fecha 1° de julio de 1974* [RES] 92/74, [CDC]/6601/74.



### LEONARDO MANZINO

77

Licenciado en Musicología (1985) por la Universidad de la República, Uruguay; Maestría en Música (MM) mención Interpretación Pianística (1989) y Doctor en Filosofía (PhD) mención Musicología (1993) por *The Catholic University of America* (Washington, D.C.). Publicó en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) artículos sobre Uruguay, compositores uruguayos del siglo XIX y compositores latinoamericanos del siglo XX. Editó el volumen 20 de *Compositores de las Américas* (OEA, 1993). Publicó profusamente sobre música uruguaya del siglo XIX (2004-2020). Recibió patrocinios del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay para Investigación (Fondos Concursables 2008), *The Stevenson Living Trust* (2013) y Universidad de la República, Uruguay (2017-19). Fue Asistente Graduado del “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, *The Catholic University of America* (1990-92). Profesor de Historia de la Música en el Instituto de Humanidades y Artes / Consejo de Formación en Educación, Uruguay (desde 2005), la Escuela de Música Vicente Ascone / Gobierno Departamental de Montevideo (desde 1997), la Escuela Nacional de Arte Lírico del SODRE (Servicio Oficial de Radiodifusión y Espectáculos, desde 2013) y la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República (1993-2020).

