

NICHT VS. SONDERN. EL DILEMA BEETHOVENIANO Y EL HIMNO DE EUROPA

GUILLERMO SCARABINO

Pontificia Universidad Católica Argentina - Academia Nacional de Bellas Artes

guillesscarabino@gmail.com

ORCID: 0009-0009-4178-5485

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.103>

RESUMEN

Este artículo propone una solución más para resolver el dilema planteado por Beethoven en la *Novena Sinfonía*, mediante sus palabras agregadas al texto de Schiller: “O *Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere*” — “¡Oh amigos, no estos sonidos! Sino permítannos cantar otros más agradables y alegres”—. También, se bosqueja el camino seguido por el paneuropeísmo desde el Congreso de Viena hasta la adopción del *Freudetheme* —el tema de la alegría— como himno europeo y se analizan otros fragmentos de la sinfonía que convocan a la fraternidad universal.

Palabras clave: Beethoven, Novena Sinfonía, Himno europeo, fraternidad universal.

NICHT VS. SONDERN. THE BEETHOVENIAN DILEMMA AND THE ANTHEM OF EUROPE

ABSTRACT

104

This article proposes one more solution to solve the dilemma posed by Beethoven in his *Ninth Symphony*, through the words he added to Schiller's text: “*O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudvollere*”. It outlines the trajectory followed by Pan-europeanism from the Vienna Congress until the adoption of the *Freudetheme* as the European Anthem as well as it analyzes other pieces of the symphony that appeal to universal brotherhood.

Keywords: Beethoven, Ninth Symphony, European Anthem, universal brotherhood.

Nicht

En 2024, se recuerda el bicentenario del estreno de la *Novena* de Beethoven, que tuvo lugar en Viena el 7 de mayo de 1824. Mucho fue escrito sobre la significación de esta obra —uno de los ejemplos más rotundos de la creatividad humana—; pero pocas descripciones de ella presentan un resumen más ilustrativo de su revolucionario contenido, que el párrafo que encabeza el estudio crítico de Igor Markevitch:

“Esta partitura representa el más grande esfuerzo de síntesis y de renovación emprendido en una creación sinfónica: forma sonata, *scherzo-sonata*, diversas utilizaciones del *Lied*, tema y variaciones, escritura fugada (*fugato* instrumental y doble fuga coral), géneros dramático y pastoral, referencias al material noble de Haendel y al estilo eclesiástico de Palestrina, utilización del género *verbunkos* y de la percusión *alla turca*, métrica griega y alusiones a los modos antiguos, se fusionan en una notable unidad compositiva dominada por la reunión de la música vocal e instrumental”.¹

¹ “Cette partition représente le plus grande effort de synthèse et de rénovation entrepris dans une création symphonique: forme sonate, *scherzo-sonate*, diverses utilisations du *Lied*, thème et variations, écriture fuguée

La elección de un texto ajeno para una cierta composición musical —y más aún, la redacción de uno propio *ad hoc*— implica la manifestación de un ideario. Para el texto de su última sinfonía, Beethoven escogió y reordenó fragmentos del poema *An die Freude* —*A la alegría*— (1785), de Friedrich Schiller, y los precedió con un texto de su propia autoría en el que aparece la alocución del título: *nicht diese Töne*. Tanto Schiller como Beethoven fueron criaturas intelectuales de la Ilustración. Cuando ocurrió la Revolución Francesa, Ludwig tenía 18 años y asistía a las clases que Eulogius Schneider, un zelote revolucionario, impartía en la Universidad de Bonn. Su primera composición política, *Cantata sobre la muerte del Emperador Joseph II* (1790),² exalta la figura del extinto monarca y su lucha contra el fanatismo. A esta siguieron otras composiciones ocasionales motivadas por acontecimientos políticos o bélicos: la *Cantata sobre la elevación de Leopoldo II a la dignidad imperial* (1790),³ la *Canción de despedida a los ciudadanos vieneses* (1796),⁴ la *Canción de guerra de los austríacos* (1797),⁵ la composición orquestal descriptiva *Victoria de Wellington* (1813),⁶ la cantata *El momento glorioso* (1814),⁷ el *Coro de los príncipes aliados* (1814)⁸ y el himno *Germania* (1814).⁹ Las obras escritas entre 1796 y 1813 exaltaron la lucha de los austríacos contra las tropas napoleónicas, en tanto que las dos últimas refieren a la constitución, significación y consecuencias del Congreso de Viena.

La locución completa *O Freunde, nicht diese Töne! / Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!*,¹⁰ con la que Beethoven precedió los textos selectos de Schiller, dio origen a un sustancioso artículo del musicólogo Stephen Hinton, quien llamó a este punto la *crux* hermenéutica de la obra, la pregunta no resuelta; y lo comparó con el test de Rorschach, en el que una misma imagen tiene diferentes significados para diferentes personas.¹¹

(*fugato* instrumental et double fugue chorale), genres dramatique et pastoral, références à la matière noble de Haendel et au style d'église de Palestrina, utilisation du genre *verbunkos* et de la percussion *alla turca*, métrique grècque et allusions aux modes anciens, se fondent dans une remarquable unité compositionnelle dominée par la réunion de la musique vocale et instrumentale". Todas las traducciones me pertenecen. Igor Markevitch, *Neuvième Symphonie ré mineur Op125* (Luyens : Éditions Van de Velde, 1985),10.

² Cantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten (WoO87), texto de Severin Averdondk.

³ Cantate auf die Erhebung Leopold II zur Kaiserwürde (WoO 88), texto de Severin Averdondk.

⁴ *Abschiedsgesang an Wiens Bürger* (WoO 121), texto de Joseph Friedelberg.

⁵ *Kriegslied der Österreicher* (WoO 122), texto de Joseph Friedelberg.

⁶ *Wellingtons Sieg* (Op 91). Antecesora de *1812* de Chaikovski.

⁷ *Der glorreiche Augenblick* (Op 136), texto de Aloys Weissenbach.

⁸ *Chor auf die verbündeten Fürsten* (WoO 95), texto de Joseph Karl Bernard.

⁹ *Germania* WoO 94, texto de Friedrich Treitschke.

¹⁰ “¡Oh, amigos, no estos sonidos! / Sino permitánnos entonar cantos más placenteros y llenos de alegría”.

¹¹ Stephen Hinton, “Not *Which* Tones? The *Crux* of Beethoven’s Ninth”, *Nineteenth-Century Music*, Vol. 22, N° 1 (1998), 66.

En dichas dos frases Beethoven plantea una oposición entre el adverbio-negación ‘no’ (*nicht*) de la primera y la conjunción adversativa ‘sino’ (*sondern*) de la segunda, que a su vez conduce a una acción: ‘permitir’, ‘conceder’. La cuestión por dilucidar fue siempre: ¿qué sonidos son los rechazados y qué sonidos son los permitidos? En búsqueda de respuesta, será útil seguir el consejo del venerado maestro Hans Swarowsky: “Para conocer una obra según su contenido, el intérprete tiene que recorrer en sentido contrario aquel camino que el creador tomó para la creación de su obra”.¹²

Hay una hipótesis muy sencilla, basada en un razonamiento lógico, elemental: analizar los sonidos anteriores que darían fundamento a la negación *nicht*, y los sonidos posteriores a *sondern*, para determinar qué los convierte en ‘placenteros’ y ‘alegres’. Antes de *nicht*, transcurren tres movimientos completos y buena parte del cuarto. El material temático principal de todos ellos deriva del acorde de Re menor:

Primer movimiento, arpeggio descendente de Re menor.



Ejemplo 1. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 1er. movimiento, cc. 17-19

Segundo movimiento, arpeggio descendente de Re menor, cada nota con el motivo rítmico característico del movimiento.



Ejemplo 2. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 2º movimiento, cc. 1-6

¹² Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (Madrid: Real Musical, 1989), 28.

Tercer movimiento, Violines I, arpeggio descendente de Re menor ornamentado por los sonidos auxiliares Si bemol y Mi bemol.

Adagio molto e cantabile



107

Ejemplo 3. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 3er. movimiento, cc. 3-5

Cuarto movimiento, breve ataque disonante seguido por un arpeggio quebrado de Re menor, de trayectoria ascendente-descendente.



Ejemplo 4. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 1-6

Siguen recitativos instrumentales y breves alusiones a los temas de los tres movimientos anteriores, hasta que en el compás 92 aparece el *Freudetheme* o ‘tema de la alegría’, entonado por violonchelos y contrabajos, seguido por tres variaciones instrumentales.

Alllegro assai



Ejemplo 5. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 92-99

En el compás 209, Beethoven recapitula el comienzo del movimiento. Esta vez, la disonancia del ataque es mucho mayor, ya que por un momento suenan simultáneamente todas las notas de Re menor armónico (Re-Mi-Fa-Sol-La-Sib-Do#), lo que provoca las ásperas fricciones semitonales Mi-Fa, La-Sib y Do#-Re. Es, posiblemente, la sonoridad disonante más estrepitosa y brutal de la música tonal:

108

The image shows a musical score for piano, marked 'Presto' and 'ff'. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand starts with a complex, dissonant chord (F#4, G4, A4, B4, C5, D5) and then moves to a series of eighth notes. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The overall texture is dense and dissonant.

Ejemplo 6. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 209-213

En la anacrusa del compás 217, entra el barítono y entona *O Freunde, nicht diese Töne!*, en Re menor. Sigue una zona armónicamente ambigua en la que el cantante expresa *Sondern laßt uns angenehmere anstimmen* (compases 224-229). Dos acordes transitan el paso de Re menor a Re mayor y, ya en esta tonalidad, el barítono canta *und freudenvollere* (compases 231-236):

NICHT VS. SONDERN. EL DILEMA...

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 1 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Recitativo

O Freun - - - - - de. nicht die - se Toc - ne!

Recit.

son - dern lasst uns

colla voce

an - - - - - ge - neh-me-re an - stim-men. und

f

freu - - - - - ad lib. den - vol-le-re

p f f

Ejemplo 7. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 217-236

Este último pasaje reexpone el de violonchelos y contrabajos inmediatamente anterior a la presentación instrumental del *Freudetheme*.



Ejemplo 8. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4° movimiento, cc. 85-90

110

Dos factores sugieren la exultación del pasaje: primero, el largo melisma sobre la sílaba *fren* —que recuerda los *Alleluyas* del canto gregoriano—; segundo, la extensión hacia el registro agudo dentro del melisma, que alcanza el Fa#4, la nota más alta de todo el pasaje. El *Freudetheme* que sigue a este recitativo comienza precisamente con Fa#, el principal sonido que marca la diferencia entre Re menor y Re mayor. ¿Qué diferencia de ‘sentido’ había entre Re menor y Re mayor en los siglos XVIII y XIX? Basta mencionar una obviedad, sin necesidad de acudir a las teorías estéticas de la época: el *Requiem* de Mozart está en Re menor; y el *Hallelujah* de Händel, en Re mayor.¹³ Por último, a diferencia de los temas anteriores basados en arpeggios (textura de sonidos disjuntos, separados), el tema de la alegría se presenta en forma de escala (textura de sonidos conjuntos), manifestación musical de la expresión *Deine Zauber binden wieder, / was die Mode streng geteilt*.¹⁴



Ejemplo 9. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4° movimiento, cc. 249-252

En resumen: Beethoven parece decir ‘no’ (*nicht*) a la tonalidad fúnebre de Re menor, a la disonancia exasperada y a los temas arpegiados de grados disjuntos, para proponer como alternativa ‘sino’ (*sondern*) la tonalidad festiva de Re mayor y celebrar la Alegría con una melodía de grados conjuntos que describe musicalmente la reunión de lo que ‘la moda’ (o ‘la espada’) separó.

¹³ Hatten menciona una pequeña y poco conocida composición de Beethoven para piano, titulada *Lustig, Traurig* (“Alegre. Triste”). La primera parte, ‘alegre’, está en Do mayor, y la segunda, ‘triste’, en Do menor. Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 76.

¹⁴ “Tu magia vuelve a reunir / lo que la moda separó con rigor”. Caryl Clark comunica que el musicólogo Otto Baensch afirmó que *was die Mode streng* [“rigurosamente”] *geteilt* fue, en su primera versión, *was die Mode Schwert* [“espada”] *geteilt*. Caryl Clark, “Forging Identity: Beethoven’s ‘Ode’ as European Anthem”, *Critical Inquiry*, Vol. 23, N° 4 (1997), 792, nota 6.

Sondern

“Uno de los primeros críticos de la *Oda a la alegría* [...] afirmó que, hacia el final de su vida, para el sordo Beethoven, componer no era sino soñar. Y quizá no se equivocaba. Sin embargo, ese sueño, más que poner de manifiesto en el compositor una alienación del mundo de los sonidos reales, constituía una especie de fantasía política”.¹⁵

La suprema consecuencia del *sondern* beethoveniano fue, en el siglo XX, la adopción del tema principal del cuarto movimiento de la *Novena* como Himno de Europa, cuya historia Esteban Buch desarrolló exhaustivamente en las más de quinientas páginas del libro del que fue tomado el epígrafe de esta sección.

Hay una relación causal histórica entre los grandes conflictos bélicos plurinacionales y el surgimiento de reuniones, conferencias, congresos y entidades tendientes a promover el ideal de una paz duradera. Beethoven fue el protagonista musical del Congreso de Viena, reunido para recomponer el disloque producido en toda Europa por la gesta napoleónica. El acta final del congreso fue suscripta, entre otros, por representantes de Rusia, Prusia, Suecia y Noruega, Baviera, Austria, Hungría y Bohemia, España e Indias, Francia y Navarra, Gran Bretaña e Irlanda y Portugal y Brasil.¹⁶

En 1848, entre el Congreso de Viena y la Primera Guerra Mundial, varios países europeos fueron sacudidos por movimientos revolucionarios. Algunos ‘congresos de la paz’ siguieron en consecuencia: Bruselas (1848), París (1849), Frankfurt (1850) y Londres (1851). Obviamente, las ideas monárquicas absolutas del Congreso de Viena habían cambiado y en los precitados congresos prevaleció una perspectiva política más afín a la monarquía parlamentaria o a la democracia republicana. En esa época y de este lado del Atlántico, los Estados Unidos de América ya asomaban como una potencia digna de consideración. En los congresos mencionados participaron delegados y visitantes norteamericanos cuyo número creció de veintiocho en Bruselas, a sesenta en Londres.¹⁷ En este ideal de acercamiento e integración plurinacional, se destaca el profético discurso pronunciado por Victor Hugo, Presidente del Congreso de París, cuando expresó:

¹⁵ Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (Barcelona: El Acantilado, 2001), 9.

¹⁶ Una versión española del acta final puede ser consultada en <https://www.dipublico.org/10557/acta-principal-del-congreso-de-viena-9-de-junio-de-1815>

¹⁷ David Nicholls, “Richard Cobden and the International Peace Congress Movement, 1848-1853”, *Journal of British Studies*, Vol. 30, N° 4 (1991), 354, n. 6.

“Un día llegará en que tú Francia, tú Rusia, tú Italia, tú Inglaterra, tú Alemania, vosotras todas, naciones del continente, sin perder vuestras cualidades distintas y vuestra gloriosa individualidad, os fundiréis estrechamente en una unidad superior y constituiréis la hermandad europea [...]”.¹⁸

112

Una década después aparece un himno dedicado simultáneamente a varias naciones: el operístico *Himno de las naciones*, de Verdi (1862), con texto de Arrigo Boito. Verdi utilizó en su composición los temas inconfundibles de *God save the King*, *La Marsellaise* y *L'inno di Mameli* (actual Himno Nacional de Italia). Además, cuando Arturo Toscanini fue convocado para filmar la obra en 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, retocó la partitura agregando la *Internationale* soviética y el himno norteamericano *The Star Spangled Banner*.¹⁹

En la prosecución del objetivo pacifista, la Sociedad de las Naciones (1919) fue secuela de la Primera Guerra Mundial, en tanto que la Organización de las Naciones Unidas (1945) lo fue de la Segunda. Entre ambas guerras, el 15 de noviembre de 1922 apareció en el periódico *Vossische Zeitung* de Berlín un artículo de un joven político austríaco, Richard Coudenhove-Kalergi. Titulado *Panuropa-ein Vorschlag*,²⁰ es considerado la primera visión moderna de una Europa unida política, económica y militarmente en la dirección señalada por Hugo a mediados del siglo XIX. Algunas de las personalidades más eminentes de la cultura europea adhirieron sin reticencias a la causa del paneuropeísmo planteada por Coudenhove-Kalergi, entre ellas Konrad Adenauer, Paul Claudel, Albert Einstein, Sigmund Freud, Gerhart Hauptmann, Bruno Kreisky, Salvador de Madariaga, Heinrich y Thomas Mann, José Ortega y Gasset, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Richard Strauss, Paul Valéry, Franz Werfel y Stefan Zweig.²¹

Entretanto, transcurrida la Segunda Guerra Mundial y superado el tramo inicial de la posguerra, en diciembre de 1947 no menos de seis grupos paneuropeístas formaron un “Comité Internacional de Movimientos por la Unidad Europea”, con el británico Edwin Duncan Sandys (yerno de Winston Churchill) como Presidente Ejecutivo. Tal iniciativa fue aprobada y seguida con interés por las grandes potencias internacionales y hubo una seguidilla de medidas en consecuencia, cuyo detalle

¹⁸ “Un jour viendra où vous France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes, nations du continent, sans perdre vos qualités distinctes et votre glorieuse individualité, vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure, et vous constituerez la fraternité européenne [...]” Guillermo Scarabino, “Beethoven, sus composiciones políticas, el Ceremonial y la Unión Europea”, *Ceremonial*, N° 6 (2021), 112.

¹⁹ Bernard H. Haggin, *Conversations with Toscanini* (Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1959), 173.

²⁰ “Panuropa - una propuesta”.

²¹ Ver “Pan-Europa. The Parent Idea of a United Europe”, en “Historia de Pan-Europa”. https://www.international-paneuropean-union.eu/#/EN/History_of_PEU

excede el ámbito de este trabajo.²² Fue una transformación que demandó mucho tiempo con sus idas y venidas, que fue metaforizada por Enrique Barón Crespo mediante la imagen de un tejedor que entrecruza hilos y la coreografía del tango: “Fue un proceso construido paso a paso, mediante el tejido cuidadoso de la textura de la tela, para atrás y para adelante. En el estilo del tango”.²³ Un hito significativo del proceso fue el llamado ‘Tratado de Londres’, suscripto por Bélgica, Dinamarca, Francia, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, los Países Bajos, el Reino Unido y Suecia, que el 5 de mayo de 1949 aprobó el Estatuto de un denominado Consejo de Europa.

Una Europa unida, con órganos consultivos, normativos y ejecutivos integrados por representantes de los estados miembros, requirió símbolos como: 1) una bandera; 2) un día celebratorio; y 3) un himno.²⁴ Es fácilmente imaginable que, dada la cantidad de naciones involucradas con sus diversos idiomas, historias, peculiaridades culturales y mayorías políticas cambiantes, cada decisión requirió infinidad de acciones consultivas, resolutivas y aprobatorias que, en muchos casos se extendieron durante meses, cuando no, años.

La bandera fue aprobada el 8 de diciembre de 1955 en Estrasburgo, mediante la Resolución 55(32) del Comité de Ministros del Consejo de Europa. Consiste en una circunferencia de doce estrellas doradas de cinco puntas, sobre un fondo azul. Fue diseñada por Arsène Heitz, empleado del Consejo.²⁵ El número doce es simbólico y, entre los antecedentes míticos o históricos de su significación, fueron mencionados los meses del año, los signos del Zodíaco, las horas del reloj, los trabajos de Hércules, las tribus de Israel y los primeros apóstoles.²⁶ Años después, Heitz — ferviente católico— declaró que su inspiración fue la imagen de varias advocaciones de la Virgen María coronada de estrellas, que es descrita en el Apocalipsis (12,1): “Y apareció en el cielo un gran signo: una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en su cabeza”. Este antecedente no fue revelado en su momento, en homenaje a la laicidad requerida por el símbolo supranacional,

²² Información disponible en Fredrick L. Schuman, “The Council of Europe”. *The American Political Science Review*, Vol. 45, N° 3 (1951), 724-770.

²³ “It was a process, built step after step, by threading carefully the fabric of the tissue back and forth. Tango style”. Enrique Barón Crespo, “The European Union, Weaver of Peace”, *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 81, N° 1 (2014), 91.

²⁴ Un compendio de publicaciones relacionadas con los símbolos de la Unión Europea puede ser consultado en <https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0>

²⁵ Véase « Le drapeau de l'Union européenne », en https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0/2b4e569f-9aa3-48dd-b877-13d0d5f1d177/Resourcess#e0e88f08-81df-47ff-9d03-38d4a06e12d7_fr&overlay

²⁶ Johan Fornäs, *Signifying Europe* (Bristol y Chicago: Intellect, 2012), 123.

pero los creyentes no dejaron de notar que la aprobación tuvo lugar un 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción.²⁷

Durante años, el Día de Europa fue celebrado en forma no oficial el 5 de mayo, en conmemoración de la firma del Estatuto del Consejo de Europa en Londres. Posteriormente, la Unión Europea adoptó el 9 de mayo, aniversario de la llamada Declaración Schuman de 1950 cuando el entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Francia, Robert Schuman, propuso la creación de una unidad supranacional entre Alemania, Francia y los países que desearan incorporarse, para controlar y administrar la producción de carbón y acero como medio de impedir cualquier carrera armamentista.²⁸ La significación histórica y simbólica de esta fecha fue reconocida y aceptada y la determinación definitiva y vinculante tuvo lugar mediante resolución del Consejo de Europa, que confirmó la celebración del Día de Europa el 9 de mayo de cada año.

El trámite de la aprobación del himno fue mucho más intrincado y extenso. Describir el procedimiento da por resultado un relato novelesco, a veces cercano a un galimatías en el que se entremezclan la elección de la música, las cuestiones conceptuales, idiomáticas y de nombre y competencia, de las diversas organizaciones que fueron apareciendo a través de los años.²⁹ En el tramo inicial de la saga, por ejemplo, hubo más de un ciudadano ingenuo que propuso espontáneamente composiciones propias como, por ejemplo, la profesora de canto, de Lyon, Mme. Jehane-Louis Gaudet, quien entró en la historia mediante una carta manuscrita del 26 de agosto de 1949 dirigida al Presidente de la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa, Paul-Henri Spaak, en la que propuso la candidatura —como himno— de la 917ª *chanson* de su autoría [*sí*].³⁰ Lo que sigue es un compendio de momentos significativos en la cronología del largo camino emprendido en pos de un himno europeo.

El 3 de agosto de 1955 el Presidente de la Unión Paneuropea —el ya mencionado precursor Coudenhove-Kalergi— manifestó a Paul G. Levy —Director de Informaciones del Consejo de Europa— su preferencia por el himno de la *Novena* de Beethoven como himno europeo:

²⁷ Scarabino, “Beethoven, sus composiciones políticas...”, 116.

²⁸ La declaración de Schuman está disponible en: https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0/3c2bfc47-ad57-49b3-b73b-b2ef0aa82363/Resources#9cc6ac38-32f5-4c0a-a337-9a8ae4d5740f_fr&overlay

²⁹ Salvo excepciones, toda la documentación referida a la génesis y aprobación del Himno de Europa aquí expuesta puede ser consultada en: <https://www.coe.int/en/web/documents-records-archives-information/european-anthem#%2219791075%22:0>

³⁰ El facsímil de esta carta se encuentra disponible en el sitio oficial del Consejo de Europa: <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806ab575>

“Me gustaría proponer el himno de la 9ª Sinfonía de Beethoven como Himno Europeo, pero temo que [yo] pueda desacreditar esta sugerencia por hacerlo personalmente, ahora que la proposición para instituir un Día de Europa ha sido rechazada”.³¹

La respuesta de Levy merece ser citada *in extenso* por cuanto revela la cuidadosa consideración de los tiempos cronológicos y políticos que requería la gestión:

“Usted me plantea la cuestión del himno europeo. Como ya se lo he dicho, creo que su idea de proponer la 9ª sinfonía es excelente. Creo también que su patronazgo personal no sería un inconveniente, al contrario, no obstante el rechazo del proyecto del día europeo. Yo creo, en tanto, que no sería oportuno, en el estado actual de nuestros asuntos, hacer una proposición de ese tipo. Cuando el emblema del Consejo de Europa sea adoptado, lo que creo puede ser esperado para comienzos de 1956,³² la cuestión del himno será planteada y podrá ser resuelta con bastante facilidad. Lo que yo pienso también es que, en toda circunstancia, usted y sus amigos —entre los que me honra estar— deberían favorecer la ejecución del Himno a la Alegría de la 9ª sinfonía en todas las manifestaciones europeas. Fuera de eso, más vale no levantar la liebre en este momento”.³³

115

En abril de 1962 la cuestión seguía irresoluta y el Final de la *Music for the Royal Fireworks*,³⁴ de Händel, se insinuó en los Países Bajos para competir con el himno de la *Novena*. El 3 de dicho mes, el mismo Levy se dirigió al Secretario General del Movimiento Europeo en los Países Bajos, van Aken, en estos términos:

“Si usted está interesado en el problema, yo diría que mi opinión personal es que uno debería evitar lanzar cualquier música fácil nueva, y que yo estaría muy a favor de adoptar algunas frases de una partitura conocida, como, por

³¹ "J'aimerais bien proposer l'hymne de la 9ème symphonie comme hymne européenne, mais je crains de faire tort à cette suggestion en prenant personnellement l'initiative depuis le rejet de la journée européenne".

³² La bandera fue aprobada el 8 de diciembre de 1955.

³³ "Vous me posez la question de l'hymne européen. Comme je vous l'ai déjà dit, je crois que votre idée de proposer la 9ème symphonie est excellente. Je crois aussi que votre patronage personnel ne serait pas un inconvénient, bien au contraire, malgré le rejet du projet de journée européenne. Je crois enfin qu'il ne serait pas opportun, dans l'état actuel de nos affaires, de faire une proposition de ce genre. Lorsque l'emblème du Conseil de l'Europe aura été adopté, ce que je crois pouvoir espérer pour le début de 1956, la question de l'hymne se posera et pourra être résolue assez facilement. Ce que je pense aussi c'est qu'il faudrait qu'en toutes circonstances, vous-même et vos amis —dont je m'honore d'être— devriez favoriser l'exécution de l'Hymne à la Joie de la 9ème symphonie dans toutes les manifestations européennes. En dehors de cela, il vaut mieux ne pas soulever le lièvre en ce moment".

³⁴ Música para los reales fuegos de artificio.

ejemplo, la Oda a la Alegría, de Beethoven, o los ‘Fuegos artificiales reales’ de Händel’.³⁵

El 30 de abril de 1971 tuvo lugar una reunión del Comité sobre Planificación Regional y Autoridades Locales de la Asamblea Consultiva, presidida por René Radius. El ítem 4 del informe refiere a un debate sobre un posible Himno Europeo en el que fueron expuestos diferentes argumentos. El final del informe sintetiza:

116

“Concluida la discusión, el Presidente consideró que el Comité estuvo de acuerdo en los siguientes puntos:

- un concurso para elegir un himno europeo no era apropiado;
- había melodías que tenían valor universal para los europeos;
- el último movimiento de la 9ª Sinfonía tendría tal valor, así como también el compositor, que ha sido considerado uno de los más grandes genios europeos, con ninguna connotación particular de nacionalidad;
- las palabras de la ‘Oda a la Alegría’ deberían ser reemplazadas más tarde por un genuino texto europeo que podría ser elegido por concurso, pero entretanto la melodía de Beethoven podría ser propuesta como un Himno Europeo.

El Comité coincidió unánimemente con estas conclusiones e instruyó al Presidente para someter un borrador de recomendación o resolución en la sesión de mayo”.³⁶

Dicha reunión de la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa tuvo lugar en Estrasburgo el 25 de mayo de 1971 y a despecho de un error musicológico en la delimitación y denominación del segmento elegido, Radius presentó el borrador de resolución proponiendo la aceptación del tema de la *Oda a la Alegría* como música para el Himno Europeo. El punto 5 (a) del proyecto refiere a “[...] los primeros veinte compases del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven (Preludio

³⁵ "Si vous vous intéressez au problème, je vous dirais que ma propre opinion est qu'il faut éviter de lancer une nouvelle et quelconque musiquette, et que je serais extrêmement favorable à l'adoption de quelques phrases d'une partition connue, comme, par exemple, l'Hymne à la Joie de Beethoven ou 'Royal Fireworks' de Haendel".

³⁶ "The Chairman, concluding the discussion, thought that the Committee was agreed on the following points:

- a competition to choose a European anthem was not appropriate;
- there were tunes that had universal value for Europeans;
- the last movement of Beethoven's 9th Symphony would have such value, and the composer was justly regarded as one of the greatest of European geniuses, with no particular nationality connotation;
- the words of the 'Ode to Joy' should be replaced later on by a genuinely European text that might be selected by competition, but meanwhile Beethoven's tune could be proposed as a European anthem.

The Committee agreed with these conclusions unanimately and instructed the Chairman to submit a draft recommendation or resolution for the May session". Subrayado original.

de la *Oda a la Alegría*)".³⁷ El 10 de junio subsiguiente la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa resolvió proponer a los países miembros la aceptación de la propuesta y el acto formal se verificó mediante la Resolución N° 492 del 8 de julio. Preciso es reconocer que en la versión bilingüe inglés-francés de la resolución persistió el error de llamar *Prelude-prélude*, respectivamente, al fragmento elegido. El Comité de Ministros ratificó la propuesta el 12 de enero de 1972.

Los años corrieron sin que se produjera una aceptación formal del himno que comprometiera a todos los organismos paneuropeos y sus países miembros, aún cuando los usos y costumbres habían generalizado la difusión del fragmento de la *Novena*. Más de una década después, el himno fue seriamente cuestionado. El 30 de enero de 1985 la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa registró una "Propuesta de Resolución sobre un Himno Europeo Contemporáneo" sometida a consideración por trece parlamentarios encabezados por Nicolaas ("Nic") Tummers, representante de los Países Bajos. En ella se manifestó que:

"1) 1985 es el Año de la Música Europea y uno de los objetivos del año es enriquecer la herencia musical común; 2) Se desea incentivar la música contemporánea y en particular a los jóvenes músicos; 3) Se hace notar que ningún himno comunitario ha sido todavía adoptado [...]; 4) Se duda de la apropiación del 'Himno a la Alegría' (el cual es esencialmente un trozo orquestal sin un texto europeo) para el desarrollo de la cooperación europea hacia el final del siglo XX; 5) Se propone una consulta al Parlamento [...] sobre comisionar un himno a un joven compositor, con palabras para ser cantadas en todos los idiomas de los estados miembros".³⁸

Este cuestionamiento no tuvo consecuencias formales. Pocos meses después, en junio de 1985, fueron conocidas las conclusiones de la "Comisión Adonnino" — también llamada "Comisión para una Europa del pueblo"—,³⁹ establecida por el Consejo de Europa en una reunión que tuvo lugar en Fontainebleau un año antes.

³⁷ "[...] the first twenty bars of the fourth movement of Beethoven's [sic] Ninth Symphony (Prelude to the Ode to Joy)". Subrayado original.

³⁸ Doc. 5353. "MOTION FOR A RESOLUTION / on a contemporary European anthem / presented by Mr. TUMMERS and others - The Assembly, 1. Recalling that 1985 is European Music Year and that one of the objectives of this Year is to enrich the common musical heritage; 2. Wishing to give encouragement to contemporary music and in particular to young musicians; 3. Noting that no common anthem has yet been adopted for the European institutions; 4. Doubting the appropriateness of the "Hymn to Joy" (which is essentially an orchestral piece without European words) for the development of European co-operation at the end of the twentieth century; 5. Proposes to consult with the European Parliament with regard to setting up an appropriate procedure, possibly involving a competition sponsored by the future distributor, for commissioning in 1985 a common European anthem from a young composer, with words to be sung in all the languages of the member states". <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806acd25>

³⁹ Committee for a People's Europe.

Es un documento de gran alcance que introdujo mociones sobre temas como derechos especiales de los ciudadanos, cultura y comunicación, juventud, educación, intercambios y deportes, salud, seguridad social y drogas, entre otros. El punto 9.2. refiere específicamente al himno:

“La música de la ‘Oda a la Alegría’ del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven es, de hecho, utilizada en eventos europeos. Este himno ha sido también reconocido por el Consejo de Europa como representativo de la idea europea. La Comisión recomienda al Consejo de Europa que este himno sea interpretado en los apropiados eventos y ceremonias”.⁴⁰

El Consejo Europeo se reunió en Milán los días 28 y 29 de dicho mes junio de 1985 y avaló la propuesta de Addonino, lo que dio lugar a que los representantes de los ministros autorizaran el uso del himno beethoveniano en los países de la Comunidad Europea.⁴¹

En octubre de 2008, el Parlamento Europeo debatió la inserción de una nueva norma (202a) sobre el uso de los símbolos de la Unión Europea en su seno.⁴² Entre ellos, naturalmente, el himno. En la declaración explicativa de la propuesta, el texto afirmó que:

“Sería difícil encontrar una pieza musical y poética tan conocida que simbolice mejor la idea de la integración europea que esta oda ‘a la unidad de la especie humana transformada en sujeto’, realizada por la música exultante y sublime de un compositor que es uno de los mejores símbolos del genio europeo”.⁴³

El artículo 4° de la norma determinó las características ceremoniales de su uso:

⁴⁰ “The music of the “Ode to Joy” from the fourth movement of Beethoven's ninth symphony is in fact used at European events. This anthem has also been recognized by the Council of Europe as being representative of the European idea. The Committee recommends to the European Council that this anthem be played at appropriate events and ceremonies”.

⁴¹ “[...] the Committee of Ministers of the Council of Europe has taken note with satisfaction of the proposal made by the Adonnino Committee on ‘A People's Europe’ and of the decision taken by the European Council in Milan (28-29 June 1985) concerning the use by the bodies of the European Community of the flag and the anthem of the Council of Europe”.
<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806acd2a>

⁴² Ver https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-6-2008-0347_EN.html?redirect#_section1

⁴³ “It would be hard to find such a well-known piece of music and poetry that would better symbolize the idea of European integration than this ode ‘to the unity of the human species transformed into the subject’, heightened by the exultant and sublime music of a composer who is one of the best symbols of European genius”.
https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-6-2008-0347_EN.html#_section2

“El himno se interpretará en la apertura de cada sesión constitutiva y en otras sesiones solemnes, en particular para dar la bienvenida a los Jefes de Estado o de Gobierno o para saludar a los nuevos diputados [...]”.⁴⁴

La moción se aprobó por mayoría y, entre los disidentes —en general, proclives al nacionalismo más duro, como el francés Jean-Marie Le Pen— sonó con estridencia la voz del exaltado diputado de Irlanda del Norte, James (“Jim”) Allister, quien afirmó que “[...] este Parlamento quiere estos símbolos por una única razón - para inflar su ego y pegar los ornamentos del Estado a la Unión Europea”, agregando que la “*Oda a la Alegría*, que vamos a robar, puede ser una melodía muy bonita, pero también lo es *Jingle Bells*; y como *Jingle Bells*, anuncia una fantasía, la fantasía de que la Unión Europea es buena para ustedes”.⁴⁵

119

La cuestión de “la unidad de la especie humana transformada en sujeto”, es decir la fraternidad universal mencionada en la declaración explicativa,⁴⁶ nos retrotrae al *sondern* primigenio. Hasta ahora, el énfasis de esta crónica recayó casi exclusivamente en la transformación del *Freudetheme*, el tema de la alegría, en el Himno Europeo. En el original beethoveniano los dos últimos versos de la primera estrofa con la popular melodía aluden ya a la fraternidad como una consecuencia de la Alegría: *Alle Menschen werden Brüder, / wo dein sanfter Flügel weilt*,⁴⁷ pero en la sinfonía el asunto adquiere preponderancia explícita más tarde, a partir del compás 595, por completo fuera del fragmento objeto del Himno Europeo. En ese punto se verifica una prominente articulación discursiva y musical. Allí comienza una nueva sección en Sol mayor, en compás de 3/2, *Andante maestoso*, con el texto: *Seid umschlungen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt! / Brüder - überm Sternenzelt / muss ein lieber Vater wohnen*.⁴⁸

Según Christian Schubart (1739-1791), en su obra *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*,⁴⁹ publicada en Viena en 1806, Sol mayor era la tonalidad ideal para expresar “[...] toda tierna gratitud por la verdadera amistad y el amor fiel [...]”.⁵⁰ En el texto schilleriano el amor fiel podría referir tanto a la fraternidad universal como al

⁴⁴ “The anthem shall be performed at the opening of each constitutive session and at other solemn sittings, notably to welcome heads of State or government or to greet new Members [...]”

⁴⁵ “[...] this Parliament wants these symbols for one reason only – to inflate its ego and attach the trappings of statehood to the EU”. “*Ode to Joy*, which we are going to purloin, may be a very nice tune, but so is *Jingle Bells*, and like *Jingle Bells* it heralds a fantasy, the fantasy that the EU is good for you”. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/CRE-6-2008-10-09-INT-4-015_EN.html.

⁴⁶ Ver nota 43.

⁴⁷ “Todos los hombres devengan hermanos / donde tu suave ala se extienda”.

⁴⁸ “Abrazáos, millones! / Este beso para el mundo entero! / Hermanos, sobre la carpa de estrellas / debe habitar un Padre amoroso!”

⁴⁹ “Ideas sobre una estética de la música”.

⁵⁰ “[...] jeder zärtliche Dank für auchrichtige Freundschaft und treue Liebe [...]”. N.B. en la versión consultada hay un error de imprenta corregido en lápiz: *H dur* (Si mayor) corregido a *G dur* (Sol mayor). Christian F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Viena: J. V. Degen, 1806), 380.

amor del Padre celestial por sus criaturas. En cuanto al tempo, *maestoso* ('majestuoso') remite a 'majestad' (grandeza, superioridad, autoridad) y podría trasuntar la magnitud del sentimiento propuesto (la fraternidad universal) o la de la figura invocada (el Padre). La textura elegida por Beethoven es antifonal: la propuesta es formulada por las voces masculinas y reiterada por el coro mixto; simboliza, quizás, que la apelación es realizada al género humano en su totalidad.

120

Andante maestoso (♩ = 72)

Seid umschlungen Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt!

Ejemplo 10. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 595-602, voces masculinas

La observación del ejemplo anterior permite varias deducciones. En cuanto al texto, *seid* es el modo imperativo del verbo *sein* ('ser'-'estar') para la segunda persona plural, 'vosotros'. Se destaca también el énfasis que Beethoven puso sobre las palabras *Millionen* y *ganzen* mediante acentos, lo que disipa cualquier duda sobre el destinatario del mensaje: es para 'toda' la humanidad. Ambas palabras reciben fuertes acentos fenoménicos agógicos (mayor duración que la sílaba subsiguiente) y tónicos (abordadas por amplios intervalos ascendentes), y en el caso de *ganzen*, con el refuerzo del acento dinámico *ff* prescripto sobre la sílaba *gan*.⁵¹

El apogeo del mensaje beethoveniano se alcanza en la doble fuga vocal e instrumental, donde se fusionan el "triumfo integrador de la alegría (*Freude*) y la trascendencia de los límites (*Seid umschlungen, Millionen*)".⁵²

Allegro energico, sempre ben marcato (♩ = 84)

Freude Schö - ner Göt - ter - fun - ken, Tochter aus E - ly - si - um,
 Seid um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!

Ejemplo 11. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 655-658, voces femeninas

⁵¹ Guillermo Scarabino, "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XII, N° 12 (1992), 40.

⁵² Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, 87-88.

Además del valor conceptual, esta fuga constituye un ejemplo irrefutable de la destreza contrapuntística de Beethoven, no siempre valorada en su justa dimensión. Es oportuno recordar que luego del frustrado intento de estudiar con Mozart en Viena, nadie menos que Haydn aceptó a Beethoven como alumno. Muy pronto el veinteañero Ludwig encontró que su nuevo maestro no era exigente con él en el desarrollo de su técnica contrapuntística y acudió, casi clandestinamente, a tomar clases con Johann Schenk y Johann Georg Albrechtsberger, maestro de capilla de la Catedral de San Esteban, quienes tenían una formación ortodoxa sólidamente cimentada en el *Gradus ad Parnassum*, de Fux.⁵³

A manera de epílogo

Resulta sorprendente (¿o no?) que Beethoven, la voz musical del Congreso de Viena a través de la cantata *El momento glorioso* (1814) y el *Coro de los príncipes aliados* (1814), haya dado lugar a la apropiación por las potencias europeas, como himno, del *Freudetheme* de la *Novena* sin texto. Los versos de Weissenbach del coro inicial de la cantata, aún con su carga de retórica decimonónica, prefiguran la Europa unida de la segunda posguerra: *Europa steht! / Und die Zeiten, / die ewig schreiten, / der Völker Chor, / und die alten Jahrhundert, / sie schauen verwundert empor*.⁵⁴ Idealmente —porque son incompatibles con la métrica del *Freudetheme*— podrían ser las palabras ausentes del himno europeo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adonnino, Pietro. (Presidente). “A People's Europe. Reports from the *ad hoc* Committee”. *Bulletin of the European Communities Supplement* 7/85. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1985. https://www.cvce.eu/en/obj/report_by_the_committee_on_a_people_s_europe_submitted_to_the_milan_european_council_milan_28_and_29_june_1985-en-b6f17e2-da21-4013-9573-c2b159f86ff5.html
- Buch, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (traducción de Juan Gabriel López Guix). Barcelona: El Acanalado, 2001.

⁵³ Alfred Mann, “Beethoven’s Contrapuntal Studies with Haydn”, *The Musical Quarterly*, Vol. 56, N° 4 (1970), 711.

⁵⁴ “Europa está de pie! / Y los tiempos, / que caminan eternamente, / el coro de los pueblos, / y los antiguos siglos / contemplan asombrados hacia las alturas”.

- Clark, Caryl. "Forging Identity: Beethoven's 'Ode' as European Anthem", *Critical Inquiry*, Vol. 23, N° 4 (1997): 789-807. <https://www.jstor.org/stable/1344049>
- Crespo, Enrique Barón. "The European Union, weaver of peace", *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 81, N° 1 (321) (2014): 87-94. <http://www.jstor.org/stable/43580585>
- Fornäs, Johan. *Signifying Europe*. Bristol y Chicago: Intellect, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctv9hj915.10>
- Haggin, Bernard H. *Conversations with Toscanini*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1959.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Hinton, Stephen. "Not *Which* Tones? The Crux of Beethoven's Ninth", *Nineteenth-Century Music*, Vol. 22, N° 1 (1998): 61-77. <https://doi.org/10.2307/746792>
- Larcher, Aloïs. *Le Drapeau de l'Europe et L'Hymne Européen. La genèse de deux symboles*. Strasbourg: Conseil de l'Europe, 1995. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168069fae9>
- Mann, Alfred, "Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn", *The Musical Quarterly*, Vol. 56, N° 4 (1970): 711-726.
- Markevitch, Igor. *Neuvième Symphonie ré mineur Op125*. Luynes: Éditions Van de Velde, 1985.
- Nicholls, David. "Richard Cobden and the International Peace Congress Movement, 1848-1853", *Journal of British Studies*, Vol. 30, N° 4 (1991): 351-376. <http://www.jstor.org/stable/175753>
- Scarabino, Guillermo. "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XII, N° 12 (1992): 29-68. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1333>
- _____. "Beethoven, sus composiciones políticas, el Ceremonial y la Unión Europea", *Ceremonial*, N° 6 (2021): 99-122. <http://www.aaceremonial.com.ar/pubDigital-VI.html>
- Schubart, Christian F. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen, 1806. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP558378-PMLP899800-schubart_Ideen_zu_einer_%C3%84sthetik_der_Tonkunst_1806.pdf

Schuman, Fredrick L. "The Council of Europe", *The American Political Science Review*, Vol. 45, N° 3 (1951): 724-770. <https://www.jstor.org/stable/1951161>

Swarowsky, Hans. *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (traducción de Miguel A. Gómez Martínez). Madrid: Real Musical, 1989.

Teasdale, Anthony y Timothy Bainbridge. "Adonnino Committee". *The Penguin Companion to European Union*. 01 de octubre de 2012. https://penguincompaniontoeu.com/additional_entries/adonnino-committee/

123

Voss, Dirk Hermann. "Hasta aquí y más allá: el largo camino hacia la paneuropa". *Paneuropa Union Deutschland e.V.* 13 de mayo de 2019. https://paneuropa.org/bis-hierher-und-%20weiter-der-lange-weg-nach-paneuropa_id119

GUILLERMO SCARABINO

Profesor Nacional de Música (Universidad Nacional de Rosario) y Master of Arts in Music Theory (Eastman School of Music, Universidad de Rochester, N.Y., Estados Unidos). Se desempeñó como Profesor Titular Ordinario de Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de La Plata y en la Pontificia Universidad Católica Argentina, de la que es Profesor Consulto. Ha sido director de las orquestas sinfónicas Municipal de Mar del Plata, de la Universidad Nacional de Cuyo y Académica del Teatro Colón. Docente invitado por las universidades de Concepción (Chile), federales de Rio de Janeiro y Minas Gerais (Brasil), Penn State, Illinois State y South Carolina (U.S.A.). Ha sido Decano de la Facultad de Artes y Diseño (Universidad Nacional de Cuyo) y de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires") y Director del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de Ceremonial. Es autor de artículos, libros y capítulos de libros publicados en Argentina, Brasil y Estados Unidos.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 22 de abril de 2024