

**-Mansilla (Silvina Luz).** “El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones”, Leiva, Alberto David (coord.), *Los días de Alvear*. Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, tomo 1, 2006, pp. 313-344.

## **EL NACIONALISMO MUSICAL EN BUENOS AIRES DURANTE LOS DÍAS DE MARCELO TORCUATO DE ALVEAR.**

**Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones.**

**Silvina Luz Mansilla**

### **Introducción**

Un aporte a los anales de la música argentina que viene acotado por un período histórico puntual -la presidencia del Dr. Marcelo Torcuato de Alvear- y un claro énfasis geográfico -la ciudad de Buenos Aires-, debe acordar de antemano con aquellos postulados teóricos del musicólogo alemán Carl Dahlhaus quien señala que el hecho histórico constituye, ineludiblemente, una *construcción* selectiva y categorizante de quien escribe<sup>1</sup>. En este artículo se asume entonces, desde un principio, la necesidad imprescindible de realizar una *selección* que, a pesar de la frondosa cantidad de datos y de sus posibles relaciones, decida situar en el centro a la producción musical nacionalista y sus creadores, teniendo en cuenta también el entorno en el cual ellos trabajaron durante el período que abarca desde 1922 a 1928.

El contexto socio-cultural, caracterizado por su permanente dinamismo y pujanza, resultó favorable para la concreción de diversos avances musicales. Entre ellos, se cuentan la creación de nuevos organismos sinfónicos e institutos de enseñanza y una actividad notablemente mayor en los teatros y entidades que ya existían, lo cual daría un fuerte impulso al quehacer musical porteño. El medio propicio alentó además la producción abundante y variada de obras nuevas, para diferentes géneros y formaciones instrumentales. El numeroso grupo de compositores enrolados en la tendencia del nacionalismo musical, escuela que descolló durante la década de los Centenarios, se encontraba todavía en su punto culminante y en época de pleno progreso de su programa teórico-filosófico.

Resulta crucial pues recordar el marco general. Junto al rápido crecimiento poblacional causado por el aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX que había sido absorbido principalmente por Buenos Aires, a medida que avanzó el siglo XX la Capital fue convirtiéndose en una gran metrópoli con edificios públicos, avenidas, parques y teatros inspirados en los de París. En lo que a la música se refiere, el período de entreguerras la convirtió, como aquí se mostrará, en un centro musical de importancia mundial, ya que concentró la visita de numerosos intérpretes extranjeros que venían atraídos por las favorables condiciones de trabajo ofrecidas en las temporadas coincidentes con el verano del hemisferio norte<sup>2</sup>.

Hubo pues una mayor movilización de todo el circuito artístico. El público que podía acceder a esas actividades musicales era cada vez más numeroso. Una creciente clase

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997. Pág 53.

<sup>2</sup> Huseby, Gerardo y Plesch, Melanie. “La música argentina en el siglo XX”. En: *Arte, sociedad y política*. Tomo II. Dir: J. E. Burucúa. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Pág 194.

media, integrada mayormente por los descendientes de inmigrantes, se había ido afirmando en las actividades comerciales y financieras, volcándose también a una participación fluida en los distintos aspectos de la vida cultural <sup>3</sup>. No sólo el interés en buscar una sustancia musical que fuera percibida como autóctona caracterizó a los intereses de los compositores que estaban produciendo en este período: también la “idea del nacionalismo” estaba funcionando a pleno y el ingrediente esencial de la recepción aseguraba un consenso colectivo que convalidaba la significación estética de las obras <sup>4</sup>.

El presente trabajo se estructurará en dos partes: en una primera sección se tratarán las instituciones que en esos años movilizaron la mayor parte de la actividad musical en torno a la producción de los compositores nacionalistas para abordar luego, en un segundo apartado, un panorama algo más pormenorizado sobre ciertas obras y compositores representativos de esa tendencia que a nuestro juicio, resultaron centrales en aquellos años, dentro del repertorio producido en los diferentes géneros musicales.

## **MUSICA, INSTITUCIONES Y NACIONALISMO**

De las distintas instituciones musicales que estuvieron vigentes en los años de la presidencia de Alvear, puede decirse que hubo cinco que tuvieron mayor significación dentro de la actividad ocurrida en torno a la estética nacionalista en Buenos Aires. Son ellas: la *Asociación del Profesorado Orquestal* (fundada en 1919, pero que en 1922 creara su Orquesta Filarmónica), la *Sociedad Nacional de Música* (una entidad que nucleaba específicamente a compositores y que existía desde 1915), la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (que se organizó a fines de 1912 llegando a constituirse en una de las entidades rectoras de vida musical porteña dentro del ámbito no oficial), el *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (que M. T. de Alvear creó en 1924 mediante el decreto n° 1236) y el *Teatro Colón de Buenos Aires* (como se sabe, inaugurado en 1908 pero con gran empuje durante este período sobre todo a partir de la formación de sus Cuerpos Estables, en 1925).

### **La Asociación del Profesorado Orquestal y su Organismo Sinfónico**

Nacida en 1919 a partir de la *Sociedad Musical de Mutua Protección*, una entidad con fines gremiales, la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) creó en 1922 su Orquesta Filarmónica, un organismo sinfónico de capital importancia en lo referido a la difusión y renovación del repertorio escuchado en Buenos Aires, cuya actividad se prolongó hasta 1945. Varios estudiosos <sup>5</sup> concuerdan en que la actividad de esta orquesta

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Con ello se quiere significar que - como dice Malena Kuss siguiendo los planteos de Dahlhaus - el nacionalismo musical, que es esencialmente **un fenómeno de intención**, implicó en esta época una actitud del compositor (la de situar los materiales folklóricos en sus obras) pero también una actitud del público, que percibía esos elementos como símbolos de identificación cultural, “nacional”. (Kuss, Malena. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol 6. Madrid, Fundación Autor, 1998, pág. 140.)

<sup>5</sup> Scarabino, Guillermo. *EL Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Cuaderno de estudio n° 3, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, 2000. Valenti Ferro, Enzo. *Cien años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992. Cuerda, Cecilia. “La Orquesta sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires: Asociación del Profesorado Orquestal”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XVI N° 16. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2000. Huseby, G. y Plesch, M. op. cit.

“hizo historia”, destacándose en lo que hace a la divulgación, promoción y valoración del repertorio sinfónico en nuestro medio. Debe considerarse que desde el siglo XIX la ópera era el género arraigado en la comunidad musical porteña, mientras que el repertorio sinfónico fue imponiéndose sólo de manera muy gradual hacia la primera mitad del siglo XX. Los tiempos del presidente Alvear indican la consolidación de esta puesta al día en el gusto sinfónico.

La orquesta de la APO estuvo dirigida en su primer temporada de 1922 por Georges Saslavsky, director y pianista ruso arribado a Buenos Aires ese mismo año. Los conciertos se iniciaron con un éxito mayor al esperado como puede leerse en la revista *Nosotros* y otras publicaciones de la época, que describen la discreta y precisa dirección del músico ruso y el empeño puesto por los instrumentistas, coincidiendo en que el organismo vino a ocupar un sitio vacío hasta entonces <sup>6</sup>.

Los ciclos sinfónicos que desarrolló la APO tuvieron gran resonancia por la participaron de directores argentinos y extranjeros destacados a nivel internacional. En la época que nos ocupa, participaron en calidad de directores locales los siguientes músicos: el compositor y pianista porteño Ernesto Drangosch (1882-1925, en la temporada 1923 y como director-preparador en la temporada 1924), el director y violinista italiano Ferruccio Cattelani, radicado en Buenos Aires entre 1897 y 1927 (dirigió parte de la temporada de 1923 e intervino en los homenajes a Beethoven realizados en 1927 al cumplirse el Centenario de su muerte, dirigiendo la *Tercera Sinfonía* en un funeral realizado en la Catedral Metropolitana) y el director alemán Siegfried Prager, quien ocasionalmente dirigió un concierto en 1923 junto a la *Deutsche Singakademie*, coro que estaba bajo su conducción y que integraban personas de la colectividad alemana <sup>7</sup>.

Los directores extranjeros que intervinieron fueron: el ya nombrado director ruso Georges Saslavsky (en 1922), el director norteamericano que había estado al frente de la Orquesta Filarmónica de New York, Henry Hadley (quien visitó Buenos Aires en 1927) y Clemens Krauss, el director general de la Opera de Frankfurt, que gozaba de gran prestigio en los centros musicales de Alemania y Viena (dirigió una buena parte de los conciertos de 1927 -entre otros, aquel en que dio a conocer su versión de la *Novena Sinfonía* de Beethoven- más la totalidad de la temporada 1928) <sup>8</sup>.

Párrafo aparte merece la presencia de Ernest Ansermet al frente de la orquesta de la APO, porque fue quien con su batuta enérgica conquistó un verdadero afianzamiento técnico y una calidad notables en los diferentes grupos instrumentales que la componían. Según el musicólogo Omar Corrado <sup>9</sup>, fue por intervención de Victoria Ocampo que Ansermet participó en las temporadas 1924, 1925 y 1926 convirtiéndose además en un referente vital para los compositores jóvenes. El director suizo había estrenado en Europa composiciones claves de la música del siglo XX sobre todo en el período en que había sido director de la compañía de *Ballets Russes* de Diaghilev a la que Igor Stravinsky dedicó buena parte de sus ballets. En su actuación frente a la APO, insistió en la minuciosa preparación de las obras y en un alto nivel de exigencia hacia los músicos que permitió considerables mejoras en su técnica de ejecución, como lo observaba Julián Aguirre - uno de los compositores claves del primer nacionalismo argentino que también se dedicó a la

---

<sup>6</sup> Cuerda, Cecilia. “La Orquesta...” 2ª Parte. Apéndice. En: sitio electrónico de la Universidad Católica Argentina: [www.uca.edu.ar](http://www.uca.edu.ar). 2003. Pág 2.

<sup>7</sup> **Stamponi, Guillermo.** “Deutsche Singakademie. Comunicación”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XV, n° 15, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1997.

<sup>8</sup> Scarabino. op.cit: 52. Cuerda. op.cit. 2003: 10.

<sup>9</sup> **Corrado, Omar.** “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”. En: *Música e Investigación*, Año V, N° 9. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2001. Pág. 15.

crítica musical- desde su columna de la revista *El Hogar* <sup>10</sup>. También se relacionó estrechamente con el mundo de los compositores, siendo especialmente comentada la entrevista en la que tomó contacto con Aguirre a fines del mes de julio de 1924 (unos días antes de su súbito fallecimiento) con motivo de ofrecerle realizar la instrumentación de sus piezas pianísticas *Huella* y *Gato*, hecho que conmovió profundamente al compositor argentino <sup>11</sup>. Las tres temporadas de la década de 1920 en las que Ansermet condujo a la Filarmónica de la APO significaron un empuje asombroso para la validación del repertorio sinfónico en nuestro medio, ejecutándose obras de todas las tendencias y escuelas, en especial las europeas modernas y las novedades producidas en el ámbito local.

En cuanto a quienes integraban esta orquesta merece mencionarse al compositor y luego director argentino José María Castro (1892-1964), quien integró el grupo de violoncellos desde su creación hasta 1927, participando después en la fundación de la Orquesta de Cámara de la misma entidad en 1928, que pasó a dirigir desde 1930 <sup>12</sup>.

Guillermo Scarabino realiza un atrayente análisis sociológico de la *élite* tradicional porteña y su actitud para con la cultura en general y la música en particular durante el período de la presidencia del Dr. Marcelo T. de Alvear <sup>13</sup>. Para él, la actitud de la Primera Dama, Regina Pacini de Alvear, que apoyó efectivamente la actividad de la APO avalando con su firma el petitorio por el que se solicitaba al Consejo Deliberante un subsidio para la orquesta, resultó ser el aliciente para que centenares de oyentes anónimos se alinearan a favor de la misma empresa. La Señora de Alvear, que había sido una cantante lírica destacada a comienzos del siglo XX llegando incluso a protagonizar roles operísticos junto a Enrico Caruso, se distinguió por su valoración eficaz de variadas expresiones artísticas. Siguiendo a Scarabino, el interés de las familias encumbradas de Buenos Aires había estado puesto hasta entrada la tercer década del siglo XX en el género de la ópera, a cuyas temporadas asistían en calidad de abonadas con una regularidad casi ritual en los varios teatros que las ofrecían. Luego, la actitud entusiasta de la Primera Dama y del Presidente por los recitales sinfónicos habría generado una suerte de corriente de emulación que permitió abrir el panorama hacia otros géneros musicales por los que hasta entonces la alta sociedad había mostrado cierta actitud de indiferencia <sup>14</sup>.

Al subsidio mencionado, que se obtuvo en diciembre de 1922, se sumó enseguida otro mayor otorgado por el Congreso de la Nación <sup>15</sup>. La APO pudo así interesar a los grandes directores extranjeros que hemos citado. El público se amplió notablemente ya que la obtención de los fondos exigía el compromiso de ofrecer conciertos a precios reducidos, audiciones de música de cámara con entrada libre y gratuita en locales de universidades y sociedades de cultura popular, más la realización de un concurso anual de obras sinfónicas <sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Cuerda. op. cit., 2003: 6.

<sup>11</sup> **Giacobbe, Juan Francisco.** *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo.* Buenos Aires, Ricordi, 1945. Pág 37.

<sup>12</sup> **Ceñal, Néstor.** José María Castro, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Año VII n° 7, 1986, pág 75.

<sup>13</sup> Scarabino. op. cit. 2000: 49.

<sup>14</sup> *Ibid.*:50.

<sup>15</sup> Según C. Cuerda (2003: 6) aparece en la revista *Nosotros* de noviembre de 1923, el texto completo de la ordenanza en la que el Consejo Deliberante otorga el subsidio, mencionándose además en las Actas de la Comisión de Cultura de la APO que “al mismo tiempo que la comuna otorgaba el subsidio anual de 30.000 \$, el Congreso de la Nación votaba una subvención de 50.000\$”. Valenti Ferro habla además de un “generoso aporte de grupos privados” que permitió “...realizar grandes ciclos de conciertos que inyectaron a la anémica actividad sinfónica de Buenos Aires una fuerte vitalidad” (1992: 118).

<sup>16</sup> Cuerda. op. cit. 2003: 5.

Respecto de esto último, debe señalarse la existencia desde 1923 de certámenes que significaron un estímulo importantísimo para la creación de repertorio sinfónico local. El repertorio nacionalista tuvo una época de auge tanto por los numerosos estrenos de obras sinfónicas que se produjeron como también por la cantidad de reposiciones que hubo. Era cultivado tanto por compositores nativos como por algunos creadores extranjeros rápidamente asimilados a la situación cultural argentina. En el período que aquí nos ocupa pueden citarse entre los estrenos y ejecuciones: la *Sinfonía en si menor* de Alberto Williams, estrenada en el concierto clausura de la temporada 1922; el *Concierto en mi Mayor op. 12 para piano y Orquesta* y la *Obertura Criolla opus 20*, de Ernesto Drangosch en 1923; la *Suite para orquesta* de Luis Sammartino, en 1923 que obtuvo el Premio municipal en 1922<sup>17</sup>; el preludio de la ópera *Raquel* de Felipe Boero en 1923; el poema sinfónico *En el jardín de los muertos* de Juan José Castro en 1924, ganador del primer concurso de Obra Sinfónica que organizó la APO; las mencionadas instrumentaciones de Ansermet de *Huella y Gato* de Julián Aguirre en 1925; los poemas sinfónicos *Atipac*, de Pascual de Rogatis (subtitulado *Escenas de la selva americana* y galardonado con el premio municipal en 1921) y *Jardines*, de Athos Palma, en 1925; el poema sinfónico *A una Madre* de Juan José Castro, otra vez ganador del Concurso APO de obras sinfónicas, en 1925; la *Segunda Suite*<sup>18</sup> para orquesta, de Jacobo Ficher, en 1926; el *Poema Heroico* de Juan Carlos Paz, también ganador del Concurso APO de obras Sinfónicas, el mismo año; la *Elegía y Preludio* de Juan Agustín García Estrada, en 1927; finalmente el poema sinfónico *El jardín voluptuoso*, premio municipal en 1926, de Arturo Luzzatti y el poema sinfónico *La Chellah* de Juan José Castro, que fueran además respectivamente primero y segundo premios del concurso antes mencionado en 1927, los que fueron dirigidos por Clemens Krauss en el Teatro Politeama<sup>19</sup>.

### La Asociación Wagneriana de Buenos Aires

Esta asociación, fundada en 1912, presenta para los tiempos del presidente Alvear un afianzamiento de la actividad planteada durante su primera década de existencia, en que se había constituido en uno de los polos desde los que se movilizaba gran parte de la actividad musical porteña. Presidida por Carlos López Buchardo (1881-1948), otro de los adalides del nacionalismo musical como se verá más adelante, había logrado, hacia comienzos de la década de 1920, por la incorporación de sus becarios a las audiciones públicas, la realización de conciertos populares y los recitales ofrecidos en ámbitos escolares, que el círculo de oyentes a quienes dirigía sus esfuerzos (conformado en los primeros años sobre todo por melómanos amantes de la ópera wagneriana) se multiplicase en razón de una propuesta musical más variada.

Por otra parte, la recepción positiva de su labor en la prensa escrita de la época nos habla de su condición de instancia legitimadora. Una observación atenta no puede obviar

---

<sup>17</sup> En adelante, cada vez que se alude al “Premio municipal”, debe entenderse que el texto se refiere al galardón otorgado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires en sus concursos anuales. Es importante destacar que por tratarse de premios de estímulo, **no podían ser declarados desiertos** y que, a igualdad de méritos artísticos, el reglamento establecía que el jurado **debía dar preferencia a las obras de ambientación o carácter nacional**. Esta fue una manera concreta de alentar desde un programa de política cultural, la aparición de repertorio musical que coincidiera con esa corriente estética. (para mayores precisiones: **Mondolo, A. María**. “Premios de música otorgados por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, UCA, Año X, n° 10, 1989, pág 295)

<sup>18</sup> **García Acevedo, Mario**. “Ficher, Jacobo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol 5, Dir. Emilio Casares, Madrid, SGAE, 1999. Pág.126.

<sup>19</sup> Sobre algunos de estos creadores y obras, se desarrollarán algunas ideas en la segunda parte.

sin embargo, el hecho de que esto pueda haber estado relacionado con la intervención de dos personalidades estrechamente ligadas a la asociación, Ernesto De la Guardia y Gastón Talamón, quienes tenían a su cargo las columnas de los diarios y revistas de más alcance desde donde actuaban como verdaderos modeladores del gusto de sus contemporáneos<sup>20</sup>.

La *Wagneriana* mostró marcado interés por la difusión de la producción local. Desde las columnas de su revista, se resaltaba por ejemplo la necesidad de una temporada lírica que estuviera exclusivamente dedicada a los autores argentinos. Se fomentaba también la producción de repertorio nacionalista propio a través de concursos para compositores y se ejecutaba en sus ciclos de conciertos, música argentina para conjuntos de cámara e instrumentos solistas en forma considerable.

Uno de los repertorios claramente engendrado por la acción de la asociación y en el que puede ejemplificarse la vigencia de toda una suerte de *red* institucional a nivel oficial y privado, fue el de canciones escolares. Desde 1921, se articula desde la *Wagneriana* y el *Consejo Nacional de Educación* la motivación para la creación de obras de “carácter nacional” mediante un concurso anual. Con lo que hoy nos parece un claro soporte político, la meta apuntó hacia la difusión masiva del nacionalismo musical en las escuelas de enseñanza general. Dentro de lo que Melanie Plesch describe como una maniobra de ingeniería social propia de la *élite* intelectual en pos de la invención de la “nación”, se alentó así la creación de símbolos que representaran una “identidad cultural argentina”. Las normativas de Ricardo Rojas que aconsejaban “...con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades...” con el propósito de “...formar en el individuo la conciencia de su nacionalidad...” mediante “...las sugerencias de la literatura y el arte...”<sup>21</sup>, aparecían así claramente representadas en estos concursos que daban lugar luego a los estrenos de las obras premiadas en el máximo ámbito de consagración de Argentina: el Teatro Colón. La inclusión de las composiciones que alcanzaban esta distinción en los festivales anuales de Coros Escolares, la jerarquización que significaba que tuvieran lugar en dicho teatro y el efecto multiplicador que equivalía a esparcir todas esas obras por el circuito escolar porteño, se constituyeron en virtuales instancias de consagración artística de este repertorio<sup>22</sup>.

Julián Aguirre, comenta por ejemplo en *El Hogar*, a fines de 1923, el festival escolar llevado a cabo en el Colón. Señala que “...la inspección de música a cargo de distinguidos profesionales ha promovido una intensa producción que se estrena en estas festividades anuales y luego se incorpora al repertorio general”. Su comentario no hace más que resaltar la perfecta afinación de los coros infantiles<sup>23</sup>, lo “adecuada, graciosa y pintoresca” que resulta la música escrita para ellos y lo interesante que resulta, si se la

---

<sup>20</sup> En el período que nos ocupa, De la Guardia, quien fue el *alma mater* de la *Wagneriana*, ejerció la crítica musical en *La Nación* entre 1927-28. Talamón, uno de los defensores por excelencia de la música nacionalista, fue crítico de *La Prensa* desde 1922.

<sup>21</sup> **Rojas, Ricardo.** *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, 1910. Citado por: **Plesch, Melanie.** “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo.” En: *Revista Argentina de Musicología*. N° 1. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 1996. Pág. 59/60.

<sup>22</sup> No debe olvidarse también el estímulo económico que significaba para los compositores. En 1919, el apoyo financiero del Consejo Deliberante para este concurso fue de 10.000\$.

<sup>23</sup> Luego de la súbita muerte de Aguirre, se realiza el 4-10-1924 un homenaje en el que se ofrecen sus *Canciones escolares* (*Era un ratoncito*, *Luna Blanca*, *Cu-cú* y otras) en un concierto de la *Sociedad Nacional de Música*. El protagonista es el coro infantil formado por niñas de 1° y 2° grados de la Escuela n° 11, CE 1°, de la ciudad de Buenos Aires. (**García Muñoz, Carmen.** “Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la *Sociedad Nacional de Música* entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año IX, n° 9. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1988. Pág. 155)

compara “... con lo que antes se hacía cantar a los niños y hasta con lo que otros países poseen en esta particular especialidad...”<sup>24</sup>.

También la presencia del Presidente de la República en actos escolares con motivo de algún tipo de conmemoración importante fue otra de las maneras elegidas para enaltecer, legitimar y dar mayor valoración a la función de la música argentina en el ámbito educacional. Tal fue el caso del cincuentenario de la Escuela Normal de Profesores, donde se desempeñaba como profesor el compositor Felipe Boero (1884-1958), en 1924. El Dr. Alvear, acompañado del ministro Antonio Sagarna y altos funcionarios del área, se dieron cita en ocasión del acto central en el cual Boero realizó el estreno de un himno de su autoría, compuesto para esa ocasión. El músico, que ya descollaba por su empuje como conductor de amplias masas corales, dirigió una numerosa agrupación estudiantil conformada por voces juveniles e infantiles, recibiendo efusivas felicitaciones del presidente y las autoridades presentes<sup>25</sup>.

El repertorio ejecutado en los conciertos de la *Asociación Wagneriana* fue mayoritariamente de instrumentos solistas y de conjuntos de cámara, ya sea solamente instrumentales o bien instrumentales y vocales. Desde 1917 la asociación tuvo un cuarteto de cuerdas estable, que en los años del presidente Alvear estuvo integrado por Astor y Remo Bolognini (violines), Edgardo Gambuzzi (viola) y Adolfo Morpurgo (violoncello). Esta formación instrumental tuvo a su cargo la ejecución de numerosos cuartetos de diferentes compositores, épocas y estilos.

Entre los acontecimientos artísticos más significativos organizados por la *Wagneriana* en el período aquí estudiado, pueden señalarse los homenajes a Félix Weingartner, Richard Strauss y Ludwig van Beethoven realizados en 1922, 1923 y 1927 respectivamente. El primero, compositor y director de orquesta austríaco, visitó Buenos Aires difundiendo repertorio sinfónico con la Orquesta Filarmonica de Viena. La *Asociación* aprovechó la oportunidad y organizó un concierto de cámara dedicado por entero a obras suyas, en el que se interpretaron el Cuarteto de cuerdas, algunos *lieder* y un Quinteto para clarinete, violín, viola, cello y piano<sup>26</sup>. Strauss, sobresaliente compositor alemán como se sabe, visitó al año siguiente Buenos Aires para conducir el estreno de su ópera *Elektra* en el Teatro Colón, dirigiendo también *Salomé* junto a la Orquesta Filarmonica de Viena además de un ciclo de conciertos sinfónicos en los que se alternó con Gino Marinuzzi<sup>27</sup>. La *Wagneriana* nuevamente diligenció un concierto y ofreció a su público en versión de canto y piano, algunos fragmentos de esas óperas con los mismos intérpretes del estreno y con la presencia del compositor. El repertorio beethoveniano finalmente, se vio muy frecuentado en 1927 por conmemorarse el Centenario de su muerte. La *Wagneriana* brindó una suerte de *record* pues en la misma temporada, con el concurso de diversos instrumentistas, ofreció varios ciclos “integrales”: las 32 Sonatas para piano, los 16 cuartetos de cuerdas, las 10 Sonatas para violín y piano, las 5 Sonatas para violoncello y piano, los tríos y otras composiciones para diferentes formaciones instrumentales.

---

<sup>24</sup> Julián Aguirre, en *El Hogar* N° 738, dic. 1923. Citado por **García Muñoz, Carmen**. *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1970: 124.

<sup>25</sup> Comentario en *La Nación* (17-6-1924): “La escuela normal de profesores celebró su cincuentenario”. Citado en: **Boero de Izeta, Carlota**. *Felipe Boero*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978. Pág. 114.

<sup>26</sup> Valenti Ferro. 1992: 70.

<sup>27</sup> **Caamaño, Roberto**. *Historia del Teatro Colón: 1908-1968*. Buenos Aires, Cinetea, 1969. Tomo 2. Pág. 122.

## **La creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación**

Este acontecimiento tuvo lugar en 1924. La necesidad de fundar un Conservatorio que estuviera a la cabeza de los Institutos de enseñanza musical de Argentina, se venía manifestando como un anhelo desde la década de los Centenarios. Los centros de enseñanza a nivel oficial que hubo durante el siglo XIX habían desaparecido y, para estos tiempos, existía un nutrido grupo de conservatorios particulares pertenecientes en general a compositores y pedagogos de la época - Alberto Williams, Julián Aguirre, Arturo Beruti, Constantino Gaito, entre otros-, que impartían enseñanza musical en diferentes especialidades. La existencia en simultaneidad y el sostenimiento económico adecuado que lograban esos institutos demuestran que el acceso a una formación musical básica constituía una demanda natural de la clase media porteña, en la que el “hacer música” formaba parte de la vida cotidiana.

Pero era diferente la obtención de una enseñanza básica, a la búsqueda de un perfeccionamiento que desarrollara en forma más acabada ciertas aptitudes musicales. Hasta comienzos de la década de 1920, la *Asociación Wagneriana* había sido la promotora de estudios artísticos superiores para jóvenes instrumentistas, cantantes y artistas plásticos. Mediante un sistema de becas creado en 1916 se venía ofreciendo en dicha asociación formación gratuita en diferentes especialidades a los alumnos que ameritaban condiciones. Con un sistema que hasta 1919 había funcionado sostenido por los mismos profesores en forma *ad honorem*, se logró luego una subvención del Congreso Nacional con la que se nombró un cuerpo de profesores rentados. Había constituido entonces esta instancia, de hecho, una suerte de instituto, pues tenía sus reglamentos para pautar los exámenes de admisión y las evaluaciones periódicas a los alumnos becados, organizaba audiciones públicas a cargo de los becarios en el marco de la misma asociación e impartía las clases con regularidad y controlando la asistencia de los alumnos, lo cual se enmarcaba dentro de las convenciones de la enseñanza sistemática <sup>28</sup>.

Era inminente entonces que esos cursos de nivel de perfeccionamiento tuvieran una legitimación de carácter oficial. La *Asociación Wagneriana de Buenos Aires* había venido gestando un proyecto que presentó en 1919 ante los poderes públicos. Dicho proyecto era completo: incluía carreras, planes de estudios, contenidos, todo totalmente elaborado. La idea apuntaba a la creación de un instituto oficial de nivel superior, de perfeccionamiento, que suponía una formación musical básica previa. También otras instituciones habían presentado proyectos sobre el mismo tema ante la Cámara de Diputados de la Nación, pero el hecho de que el decreto presidencial del 7 de julio de 1924 por el cual se creaba el Conservatorio Nacional que firmara el Dr. Marcelo Torcuato de Alvear nombrara al presidente de la *Wagneriana*, Carlos López Buchardo, como primer director-fundador, hace pensar en que fue la iniciativa y energía puesta desde esa asociación, que para esa época constituía uno de los cauces naturales de legitimación de obras y artistas, la que más pesó en la decisión del presidente <sup>29</sup>.

El Conservatorio se denominó *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Carlos López Buchardo se desempeñó allí como director, hasta su muerte en 1948. En los comienzos dependía de la Comisión Nacional de Bellas Artes que presidía el Arquitecto Martín Noel y se organizó absorbiendo la *Escuela de Arte Lírico y Escénico* que

---

<sup>28</sup> **Mansilla, Silvina.** “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Instancia de consagración y legitimación musical en la década de 1912-1921”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 18. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina (en prensa. 2004).

<sup>29</sup> *Ibid.*

funcionaba en el Teatro Colón desde 1922. Esta escuela estaba dirigida también por López Buchardo, lo cual explica que la elección de su persona pudo también deberse a ese doble rol que venía previamente cumpliendo, tanto en la esfera privada como en la oficial. El Conservatorio funcionó entonces en los primeros tiempos en salas que cedió el mismo Teatro Colón sobre las calles Viamonte y Cerrito <sup>30</sup>.

Organizado como un instituto artístico integral, se componía de cuatro secciones, explicadas en el artículo II del decreto de creación: Arte lírico y teatral, Instrumental, Composición y Declamación y arte escénico <sup>31</sup>. Contó con un cuerpo docente que también estaba relacionado en forma estrecha con las instituciones hegemónicas dentro del campo musical: la *Asociación Wagneriana* y la *Sociedad Nacional de Música*. Asumió como secretario académico el ya mencionado crítico, de poderosa influencia en algunos medios periodísticos, Ernesto De la Guardia. Como vice-director y encargado de la sección Arte Escénico, se nombró a un conocedor perspicaz del teatro, Enrique García Velloso. En la lista de los primeros profesores varios nombres estaban ligados a la corriente musical nacionalista: José André y Ricardo Rodríguez (composición), Ernesto Drangosch y Rafael González (piano), Edmundo Weingand (violín), Pascual de Rogatis (Conjunto de Cámara), Arturo Luzzatti (Contrapunto) y Athos Palma y Floro Ugarte (Armonía), entre otros. El primer ciclo lectivo se puso en marcha en 1925, dando así inicio a una trayectoria trascendente por la calidad obtenida por muchos alumnos que después fueron artistas descolantes <sup>32</sup>. El conservatorio impartía cátedras de instrumentos de cuerda de la orquesta, arpa y piano y no incluyó entre las primeras especializaciones la enseñanza de los instrumentos de viento, dado que ésta estaba cubierta por las Escuelas Municipales de Música creadas en 1919, que formaban principalmente instrumentistas para la Banda Municipal <sup>33</sup>.

Abraham Jurafsky en su libro dedicado a la figura de Carlos López Buchardo <sup>34</sup>, señala con mucho énfasis la lúcida decisión del Presidente de la República y de su Ministro de Justicia e Instrucción Pública de crear este Conservatorio, ya que como “eminentes ciudadanos (...) auspiciaron desde sus altos cargos cuanto movimiento científico, literario o artístico (...) se manifestara en el país...” Añade también que este hecho “... sería señalado como un acontecimiento en el devenir artístico educacional del país” y que tanto el nombre del Presidente Alvear como el del Ministro Antonio Sagarna, quedaron ligados a “acontecimientos de verdadera importancia” que los hicieron “acreedores al reconocimiento de sus conciudadanos.”

Valenti Ferro por su parte, asegura que fue Sagarna quien estaba ampliamente identificado con el espíritu del proyecto del Conservatorio y quien influyó en la decisión oficial, refrendándola <sup>35</sup>. Lo cierto es que con auspiciosa recepción de parte de los medios periodísticos y la opinión pública, el Conservatorio comenzó a funcionar y constituyó desde un principio el máximo ámbito de enseñanza musical, al cual se accedía mediante una muy rigurosa selección. Los conservatorios privados siguieron existiendo, siendo aptos para la enseñanza elemental y media y convalidando sus resultados públicamente cuando algunos de sus alumnos, ya sea por el deseo de emprender una carrera artística o por el

---

<sup>30</sup> **García Cánepa, Julio César.** “El Conservatorio Nacional”. En: Sitio electrónico oficial del Conservatorio Nacional de Música: [www.conservatorionacionaldemusica.org/historia.htm](http://www.conservatorionacionaldemusica.org/historia.htm). Buenos Aires, 2003.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Valenti Ferro. op. cit: 93.

<sup>34</sup> **Jurafsky, Abraham.** *Carlos López Buchardo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966. Pág. 30.

<sup>35</sup> Valenti Ferro. op. cit: 130.

propósito de obtener un título oficial, accedían con éxito a los cursos superiores del “Nacional”<sup>36</sup>.

### **La Sociedad Nacional de Música**

Existía desde 1915 y había sido fundada por cuatro compositores que obtuvieron el Premio “Europa”, una distinción que permitía a los beneficiados perfeccionar sus estudios técnicos en el Viejo Mundo. José André, Felipe Boero, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes, ellos habían sido los promotores de esta entidad, que tenía como uno de sus objetivos primordiales la difusión de las obras de sus asociados mediante audiciones públicas y ediciones de las partituras.

En la década de 1920, la *Sociedad* estuvo presidida por José André hasta 1924 y por Floro Ugarte, uno de los compositores que fue miembro fundador, entre 1925 a 1930. Organizaba no más de diez conciertos por año, que se realizaban rotativamente en el Museo Nacional de Bellas Artes, el salón La Argentina, el salón Amigos del Arte o la Comisión Nacional de Bellas Artes. Para 1924 contaba la Sociedad, aparte de sus miembros compositores, con un nutrido número de socios adherentes, muchos de ellos personalidades notables del mundo intelectual: Leopoldo Lugones, Miguel Cané, José Ingenieros, Victoria Ocampo, Enrique Susini, Carlos Lottermoser, entre otros.<sup>37</sup>

Historiado con detalle el período de sus primeros tres lustros de existencia por la musicóloga Carmen García Muñoz<sup>38</sup>, se sabe que la *Sociedad Nacional de Música* dedicó sus afanes especialmente a la difusión de obras de autores argentinos –o extranjeros radicados aquí- que se enrolaran en la tendencia nacionalista. La lista de estrenos y ejecuciones, imposible de ser citada aquí, abarca obras para instrumentos solistas - en especial, pianísticas - y obras para conjuntos de cámara –sobre todo instrumentales, aunque también fue extenso el repertorio difundido para dúo de voz y piano-.

Al igual que la *Asociación Wagneriana*, la labor de esta Sociedad gozó en general del favor de la crítica en la prensa escrita. No debe olvidarse que también en este campo estaba insertado un representante de su comisión directiva, el fundador y primer presidente, José André, que perteneció al plantel de colaboradores de *La Nación* desde 1923 hasta 1944, año de su fallecimiento.

### **El Teatro Colón de Buenos Aires**

Como se sabe, el actual Teatro Colón se inauguró en 1908, en la fecha patria del 25 de mayo, con el estreno de la ópera *Aurora* del compositor argentino Héctor Panizza y la representación de *Aída* de Giuseppe Verdi. Había así iniciado una época de tanteos y lucha, con temporadas exploratorias, muy desiguales algunas, debido a vicisitudes de diferente índole que afectaban su actividad. La primera Guerra mundial, por ejemplo, había ocasionado un antigermanismo que llegó a postergar el conocimiento del repertorio alemán en su idioma original hasta 1922.

En aquellos comienzos, según explica Roberto Caamaño<sup>39</sup>, el funcionamiento era muy similar al de un teatro italiano de ópera. La mayoría de los componentes de la orquesta, el coro, el cuerpo de baile y los cantantes solistas, se contrataban en Italia. Sólo en 1922-23 se comienzan a contratar cantantes procedentes de Alemania y Austria. Hasta

---

<sup>36</sup> Jurafsky, A. op. cit.: 31.

<sup>37</sup> Boero de Izeta, Carlota. op.cit: 35.

<sup>38</sup> García Muñoz, Carmen. 1988. op. cit.

<sup>39</sup> Caamaño, Roberto. op. cit. Vol 2: 117.

entonces también los coreógrafos, *régisseurs*, directores de coro, venían igualmente de Italia, y hasta los decorados pertenecían casi todos a la Scala de Milán.

El primer año de la presidencia de Marcelo T. de Alvear marcó un año culminante en las manifestaciones artísticas ofrecidas en este Teatro. Se presentó por primera vez la *Tetralogía* Wagneriana y la primera versión alemana de *Parsifal*, dirigida por Félix Weingartner y con la actuación de relevantes cantantes alemanes. Visitó además Buenos Aires, como se ha dicho ya, la Orquesta Filarmónica de Viena que no solamente participó en el ciclo del abono especial de la *Tetralogía*, sino que además ofreció diecinueve conciertos sinfónicos. El año 1923 no deparó menos sorpresas: fue una temporada internacional con repertorio italiano, francés y alemán en los idiomas respectivos, además de obras argentinas y una española. Se destacó la presencia de Richard Strauss como también se ha comentado, y nuevamente de la Orquesta Filarmónica de Viena.

En 1925 se crearon los Cuerpos estables (orquesta, coro y ballet), anhelo muy esperado para poder lograr un funcionamiento regular y permanente y que permitió abandonar el sistema de contratación anual de artistas que regía hasta entonces. Las consecuencias fueron muy favorables dado que se convocaron a destacadas personalidades para dirigir a cada grupo artístico <sup>40</sup>. Aunque el sistema administrativo del Teatro siguió siendo privado, pues desde el comienzo funcionaba organizado por concesionarios, a partir de ese año en la temporada de primavera, la Municipalidad corrió con la organización de todas las actividades. Esto marcó el comienzo de la transición hasta el otro paso importantísimo que se daría en la historia del Teatro, cual es la municipalización, que tendría lugar en 1931 <sup>41</sup>.

Escapa a los límites de este trabajo una mención detallada de cada temporada ocurrida en el primer coliseo. Sólo se quieren destacar, dentro de los de los tres años siguientes, la participación de Erich Kleiber en 1926, dirigiendo los conciertos de primavera (que incluyó estrenos de obras sinfónicas como la *Sinfonía n° 4* de Mahler) y en 1927, estrenando en el centenario beethoveniano sus *Nueve Sinfonías*, la *Misa Solemnis* y otras oberturas y obras varias ejecutadas por primera vez en el Colón, además de la actuación de Ana Pavlova con su compañía de ballet en 1928, que fue su última presentación en Buenos Aires <sup>42</sup>.

Respecto de la actitud del público porteño que asistía al Colón, Scarabino habla de una época de plena formación, en la que se estaban sedimentando gustos y preferencias por un lado, pero se mantenía aún la mera exhibición social. Se aceptaba por ejemplo que sectores del público conversaran durante pasajes poco interesantes de las óperas y que muchos espectadores llegaran con retraso. La asidua presencia del Presidente Alvear en el Teatro parece haber contribuido a mejorar ese estado de situación, siendo comentadas sus fulminantes posturas desde el palco oficial situado en la segunda planta, desde donde con sus grandes binoculares avistaba a quienes demostraban algún tipo de actitud no apropiada <sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Al crearse los cuerpos estables, las temporadas 1925 y 1926 fueron dirigidas por Celestino Piaggio. (Mondolo, A. María. "Piaggio, Celestino", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol 8. Madrid, SGAE, 2001. pág. 750).

<sup>41</sup> Caamaño, R. op.cit.: 177.

<sup>42</sup> ibid: 179.

<sup>43</sup> Russell, J. *Erich Kleiber* (trad. de María Padilla). Buenos Aires, Sudamericana, 1958. Pág. 156. (Citado por Scarabino, G. op. cit: 67).

## OBRAS, COMPOSITORES Y NACIONALISMO MUSICAL

En la década de 1920 comenzó a perderse de vista en los compositores locales la meta casi obligatoria del viaje a Europa para lograr un mayor perfeccionamiento técnico. Muy probablemente a causa de la primera Guerra Mundial, se había comenzado a desalentar la permanencia en el Viejo Continente (algunos becarios volvieron anticipadamente por el conflicto bélico) lo cual daría como resultado en los años posteriores la existencia de algunos creadores formados exclusivamente aquí <sup>44</sup>. La influencia europea, sobre todo francesa, continuó sin embargo, aunque en algunos casos en forma mediatizada, indirecta. El grupo numeroso de músicos jóvenes que estaba en actividad en Buenos Aires en los tiempos de Alvear combinaba entre sus actividades la composición musical, con la práctica de la interpretación instrumental y en algunos casos, la dirección orquestal.

La producción del nacionalismo musical fue nutrida en todos los géneros, en esos tiempos de localismo fervoroso y entusiasta. Ciertos términos ligados a los ritmos y melodías folklóricas se reiteraron una y otra vez en los títulos de las obras de diferentes autores (*Bailecito*, *Vidala*, *Jujeña*, *Gato*) así como el adjetivo “argentino” aplicado a diferentes tipos de obras (Danzas “argentinas”, Canciones “argentinas”, Suite “argentina”).

Emparentado en gran medida con el afán de recopilación y estudio de la música folklórica surgido en Francia en la primer década del siglo XX (reflejado en las producciones de Vincent D’Indy, Séverac y Guy Ropartz, frecuentes modelos de los compositores locales que habían estudiado en París), el nacionalismo musical argentino presentó una especie de simbiosis en la que además de los elementos vernáculos, se combinó, según lo explica Deborah Schwartz-Kates, el lirismo melódico de Massenet, la armonía de Claude Debussy y la sensualidad de la paleta orquestal de Maurice Ravel. Otro elemento también presente en esta música, que no puede obviarse, es el énfasis en la manera de expresión a veces violenta y cruda derivada de la estética del verismo italiano, lo cual se asimiló perfectamente en algunos casos a los aspectos relacionados con ciertas temáticas frecuentes en la tradición gauchesca <sup>45</sup>.

### La Canción de Cámara

La canción de cámara se asumió como un género típico de la estética nacionalista, muy frecuentado por los creadores tal vez por el hecho de que permitía el acceso directo a un mensaje literario, lo que fácilmente capturaba la atención de un público tan tradicionalmente operístico. No puede desconocerse la concordancia con el repertorio cultivado durante el siglo XIX en los países centrales y la filiación estilística tácita dada por la formación previa de la mayoría de los compositores argentinos de esta época, a la que se sumaron los ritmos, gestos y acentos melódicos del folklore, sobre todo pampeano.

Las “*Seis Canciones al estilo popular*” (1924) que componen el primero de los ciclos de *lieder* de Carlos López Buchardo, ganadoras del premio Municipal de Música en

---

<sup>44</sup> Una excepción fue el caso del compositor entrerriano Celestino Piaggio. Habiendo obtenido el Premio Europa en 1908, se trasladó a París donde perfeccionó sus conocimientos de composición en la *Schola Cantorum* (con Vincent D’Indy, Saint Reguier y otros) y de técnica pianística (con Ricardo Viñes, en forma privada). En 1914 (antes de la primera Guerra mundial) viajó a Rumanía de vacaciones, pero con el estallido del conflicto, debió transformar su viaje de descanso en una forzosa permanencia de cinco años en Bucarest, lo que le impuso integrarse a esa comunidad. Trabajó como pianista de la corte real, dio recitales e integró el jurado del Conservatorio de Bucarest. (Mondolo, A.M. 2001. op. cit: 749).

<sup>45</sup> **Schwartz-Kates, Deborah.** *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Ph. D. dissertation, University of Texas at Austin, December 1997. pág 465.

1925, son un ejemplo inconfundible de esa combinación. Estrenadas por la cantante argentina Brígida Frías de López Buchardo (esposa del compositor), están basadas las tres primeras en poemas de Leopoldo Lugones (“Vidalita”, “Los puñalitos” y “Desdichas de mi pasión”), siguiendo después dos sobre textos de Gustavo Caraballo (“Vidala” y “Canción del Carretero”) y una última que se debe a González López (“Jujena”). No hay vínculo literario que las reúna, pero sí hay una relación musicalmente evidente entre todas en el aspecto estilístico. Dos de ellas marcaron el origen de la creciente popularidad del autor, la “Canción del Carretero” - que aparte de figurar en el repertorio de múltiples cantantes, se divulgó en diferentes versiones instrumentales circulando incluso en versión coral en los ámbitos escolares- y la “Jujeña” -cuya introducción el autor re-utilizó para crear una de sus más conocidas piezas para piano solo que dedicó a Julián Aguirre a raíz de su fallecimiento: el “Bailecito”-.

La *Canción del Carretero*, sin duda la más famosa de todo el ciclo, presenta un caso paradójico dentro del repertorio. Claro ejemplo de amalgama estilística entre los elementos del verismo italiano y algunos rasgos de la canción popular, su éxito y amplia difusión residen tal vez en la facilidad con que López Buchardo logró aunar esos elementos.

En las cuchillas se pone el sol:  
Las golondrinas han vuelto ya.  
Y por la senda del campo verde  
Un carretero cantando va.

Alma de mi alma, ¡cómo lloré!  
Bajo este cielo lleno de sol  
Cuando agitaste en la tranquera  
Tu pañuelito diciendo...¡adiós!

¡Ay, paisanita! Vuelve a mi amor,  
sin ti mi vida no puede estar.

Las madre selvas se han marchitado  
Y las calandrias no cantan ya.

¡Ay, paisanita! Vuelve a mi amor  
Hecha tapera la casa está...  
y entre los sauces llora el remanso  
Porque tus labios no cantan más.

En las cuchillas se ha puesto el sol:  
Mientras la tarde muriendo está  
Y así cantando va el carretero  
Las desventuras de su cantar.

Aunque el texto de Gustavo Caraballo refleja la profunda tristeza que experimenta el protagonista por la partida de su amada y sugiere como entorno el paisaje pampeano que podría estar aludiendo a la figura del gaucho, López Buchardo adhiere a un marco del *lied* típicamente romántico para producir su obra, encontrando un acompañamiento pianístico en todo acorde a esa estética y logrando un símbolo fuerte del nacionalismo musical argentino que no apela a los elementos criollos de manera directa<sup>46</sup>.

También se enmarca en esta estética el ciclo de cinco canciones reunidas bajo el título “De la Sierra”, de Felipe Boero, ya mencionado como uno de los fundadores de la *Sociedad Nacional de Música*, además de enérgico animador de la actividad coral en la educación musical argentina. Compuestas entre 1917 y 1922 y dadas primero a conocer en forma de piezas sueltas, el ciclo integral fue estrenado en un concierto de esa Sociedad realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1922.<sup>47</sup>

Pascual de Rogatis (1880-1980), napolitano radicado en Buenos Aires desde muy niño, produjo asimismo en 1923 un ciclo titulado “*Cinco Canciones argentinas*”, integrado por “Vidala”, “Canción de Cuna”, “Chacarera”, “La Sombra –yaraví-” y “Gato”, que alcanzó el Premio Municipal en ese mismo año. Este ciclo resume la manera propia del autor para enfocar

<sup>46</sup> Ibid: 513.

<sup>47</sup> Boero de Izeta, Carlota. op. cit.: 199. García Muñoz, Carmen. op. cit: 160.

el género: elude la simple transcripción, evocando las canciones y danzas tradicionales a través de variados recursos melódicos, rítmicos y armónicos. Esto puede notarse en el primer número, “*Vidala*”, en el que el piano realiza un acompañamiento que rememora el acompañamiento tradicional, mediante una fórmula que se repite cada dos compases <sup>48</sup>, pero en un entorno de corte claramente evocativo.

Otro ciclo de canciones de lenguaje criollista es el titulado “*Trece canciones argentinas*” compuesto en 1924 sobre texto de Leopoldo Lugones por el compositor bonaerense Gilardo Gilardi (1889-1963). Alumno de Pablo Beruti, fue miembro de la *Sociedad Nacional de Música* e integró desde su fundación en 1929 el “Grupo Renovación” en cuyo ámbito estrenó (en el concierto inaugural de ese mismo año) <sup>49</sup>, cuatro de estas trece canciones: “*Lied del pájaro y la muerte*”, “*Lied del tesoro escondido*”, “*Lied de las manos amigas*” y “*Lied de la boca florida*”.

Cabe también mencionar a otro representante cabal de la canción camarística argentina, Julián Aguirre, quien en 1921 estrenó dos Canciones de Cuna (“*Evocaciones indias*” y “*Ea*”) que lo presentan en su doble faz de poeta y músico. Editadas por Ricordi en Italia en 1923, la segunda de ellas tal vez sea una de las más tiernos aportes a este particular repertorio. Caracterizada por su brevedad conceptual, fina sensibilidad y posibilidad de reflejar sensaciones musicalmente utilizando un lenguaje que suena *quasi* improvisado, Aguirre logra crear - con su característica “eficacia expresiva” <sup>50</sup> - un clima misterioso, nocturnal y sugerente <sup>51</sup>.

La canción de cámara nacionalista interesó a Luis Gianneo (1897-1968) quien contribuyó con su ciclo “*Pampeanas*” en 1924, el cual obtuvo el Premio Municipal en su categoría en 1925. Musicalizando textos del poeta tucumano Ricardo Chirre Danós, las cuatro melodías llevan por título “*El ombú*”, “*El zorzal*”, “*EL sol*” y “*Llora el gaucho*” respectivamente <sup>52</sup>. Mientras que la primera se destaca por su carácter folklórico y la segunda es un huayno lento, la tercera sobresale por sus notas agudas al cerrar cada estrofa y la cuarta, por su parentesco con la especie folklórica denominada *estilo*.<sup>53</sup>

Finalmente, se menciona a Floro Ugarte (1884-1975) con *Caballito Criollo*, una melodía sobre versos del poeta, orador y dramaturgo Belisario Roldán, que produjo en 1928 y dio a conocer en el ámbito de la *Sociedad Nacional de música* al año siguiente. Reconocida por García Morillo como “una de sus más felices páginas”, que se impone por su “gracia chispeante y la bella plasticidad de su línea” <sup>54</sup>, Ugarte se inscribe con ella en la tradición de la canción breve a manera de miniatura, comenzada por Aguirre y continuada por López Buchardo.

El texto, que constituye una oda al caballo criollo, utiliza el diminutivo como sinónimo de cariño. La figura del caballo no se asocia aquí al gaucho como era tan habitual en la tradición

<sup>48</sup> **Goyena, Héctor.** “De Rogatis, Pascual”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol IV, Madrid, Anaya, 1999. Pág 426. Resulta curioso el parentesco entre los primeros compases de esta *Vidala* de De Rogatis y la *Canción del Carretero* de López Buchardo antes comentada. El aspecto rítmico es muy similar: métrica ternaria, síncopa que destaca un retardo armónico y una fórmula semi-cadencial que se repite por pares de compases. También la textura acórdica y el registro pianístico grave sugieren un entorno muy semejante.

<sup>49</sup> El estreno estuvo a cargo de la cantante Jane Bathori, incorporada al ambiente musical porteño en la segunda mitad de la década de 1920. Bien conocida en Europa por su difusión de la producción vocal de Claude Debussy, Maurice Ravel y el grupo de “Los Seis”. La acompañó al piano Raúl Spivak. (Scarabino. op. cit: 66 y 111.)

<sup>50</sup> Tal es la caracterización realizada por la musicóloga **Pola Suárez Urtubey.** (“La creación Musical”, *Historia del Arte en la Argentina*, Vol. V. Buenos Aires, Academia nacional de Bellas Artes, 1993, pág 146.)

<sup>51</sup> Debe aclararse que estas *Dos canciones de cuna*, junto a *Las mañanitas*, *Serenata Campera*, *Caminito*, *La Huella*, *El nido ausente*, *Lied*, *Rosas Orientales*, *Cueca* y *La Barca de Oro*, pertenecen a un ciclo que Aguirre denominó “*Canciones Argentinas*”.

<sup>52</sup> La primera está dedicada a Eduardo Fornarini, compositor italiano radicado en Buenos Aires que ejerció fuerte influencia como maestro de composición en Gianneo y en otros compositores noveles descollantes en décadas posteriores.

<sup>53</sup> **Pickenhay, Jorge.** *Luis Gianneo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980. Pág 168.

<sup>54</sup> **García Morillo, Roberto.** *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984. pág 262.

literaria, sino a los hechos patrióticos protagonizados por los soldados que lucharon por la independencia argentina <sup>55</sup>.

Caballito criollo,  
Del galope corto  
Del aliento largo  
Y el instinto fiel.  
Caballito criollo,  
Que fue como un asta  
Para la bandera  
Que anduvo sobre él!

Caballito criollo,  
Que de puro heroico  
Se alejó una tarde  
Debajo su ombú  
Y en alas de extraños  
Afares de gloria,  
Se trepó a los Andes  
Y se fue al Perú.

¡Se alzaré algún día  
caballito criollo,  
sobre una eminencia  
Un overo en pié!  
¡ Y estará tallada  
su figura en bronce  
Caballito criollo  
Que pasó y se fue!

La música que Ugarte aporta para este poema se caracteriza por su carácter popular, emparentado en parte con una rítmica que podría juzgarse de ascendencia hispánica. De línea descendente, el estilo vocal de *Caballito criollo* remite a un entorno no virtuosístico, silábico, de característica sencillez que complementa perfectamente el aire de inocencia infantil sugerido en el texto de Roldán <sup>56</sup>.

### La ópera

Se ha señalado ya la avidez de la sociedad porteña por este género, que llegó a ser absorbente al punto de demorar la necesaria difusión de la música sinfónica y de cámara <sup>57</sup>, así como la preferencia por el idioma italiano en los libretos aún en casos en que la temática era localista. Durante la década del 20' se registró en el género de tendencia nacionalista la adopción progresiva del idioma español y el recurso cada vez más frecuente a las fuentes vernáculas, tanto argentinas como americanas. La dialéctica entre la identificación del compositor con una América utópica y la identificación con elementos más cercanos relacionados con lo folklórico <sup>58</sup> está presente en la mayoría de los compositores de esta época, como podrá verse en los ejemplos aquí aludidos.

---

<sup>55</sup> Schwartz-Kates, D. op. cit.:553.

<sup>56</sup> Ibid.: 558.

<sup>57</sup> **Valenti Ferro, Enzo.** *Historia de la ópera argentina.* Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997. Pág. 11.

<sup>58</sup> Kuss, M. op. cit. : 138.

La primer ópera estrenada en Buenos Aires con estas características fue *Raquela* de Felipe Boero<sup>59</sup>, estructurada en un acto y sobre libreto de Leopoldo Díaz. Seleccionada por el jurado Municipal que todos los años elegía una ópera de autor argentino para estrenar en el Colón de acuerdo con el contrato vigente, la obra subió a escena el 26 de junio de 1923. En ella, Boero encara decididamente un teatro nacional, valiéndose de un breve drama de amor y fatalidad entre campesinos que le proporciona la ocasión de emplear danzas, ritmos y melodías autóctonas.

La novedad de esta ópera reside en el valor demostrado por el compositor al atreverse a presentar personajes y ambientes que hasta entonces habían suscitado más sonrisas displicentes que emociones artísticas. Estaba muy arraigada todavía en la opinión general, la idea de asociar los tipos populares criollos al tablado de los circos exclusivamente<sup>60</sup>. La sorpresa que despertó la novedad de la temática quedó claramente expresada en las reseñas periodísticas, como la de *La Nación*, que la juzga como un ensayo algo atrevido para ser llevado a la escena del Colón, pero que resulta "... necesario y demuestra una valentía artística digna del respeto del público y la crítica". La partitura contiene temas criollos estilizados que sitúan por medio de la música, cada escena y cada personaje en el ambiente que corresponde, pero esos elementos nativos funcionan en un nivel superficial: conservan sus características tradicionales (en este caso dadas por las danzas argentinas que ocupan un 48% de la partitura) pero interrumpiendo la textura músico-dramática elaborada sobre un lenguaje musical ecléctico<sup>61</sup>.

Es interesante señalar que *Raquela* se estrenó en la misma noche en que se puso en escena *Salomé* de Richard Strauss, con la dirección de su propio autor. Esto, sumado a la insistencia de Boero en utilizar el idioma español, marcó una prueba difícil para el joven compositor pero que a la vez convalidó su carrera posterior. El Presidente de la Nación estuvo, una vez más, presente, coadyuvando con su felicitación al éxito y positiva recepción pública de la obra<sup>62</sup>.

Otras dos óperas estrenadas durante la presidencia de Alvear corresponden a temática americanista, la otra variante dentro de la estética nacionalista que el crítico Gastón Talamón llamaba "indigenismo"<sup>63</sup>. Una de ellas es la ópera "*Tabaré*", de Alfredo Schiuma (1885-1963). Estructurada en tres actos, contó con libreto de Jorge Servetti Reeves. Schiuma, violinista, compositor y director italiano que había asumido la ciudadanía argentina, se inspiró en el poema homónimo del escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, de 1888. El argumento, que plantea el destino inevitable del Charrúa frente a los conquistadores, transcurre en 1590 en la ribera del río Uruguay. Trabajada en base a motivos musicales de influencia indígena e hispánica que representan a las razas en pugna, obtuvo el Premio Municipal en el año 1923, subió a escena en el teatro Colón en 1925 dirigida por Tulio Serafín y fue repuesta en las temporadas al aire libre de 1927 y 1928 en la Exposición Municipal de Buenos Aires<sup>64</sup>.

"*Tabaré*", término que alude a quien vive solo o retirado del pueblo, presenta además la simbología romántica del hombre en fuga<sup>65</sup>. La partitura, cuya amplia orquestación requiere de

---

<sup>59</sup> Boero es uno de los compositores que estando en Francia en uso de la beca obtenida gracias al Premio Europa, debió abandonar sus clases con Paul Vidal en el Conservatorio de París y regresar obligadamente a Buenos Aires a causa de la primera guerra mundial.

<sup>60</sup> Boero de Izeta. op. cit: 58.

<sup>61</sup> Kuss, M. op. cit:142.

<sup>62</sup> **García Acevedo, Mario.** *La música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963. Pág. 90.

<sup>63</sup> **García Morillo, Roberto.** *Aporte cultural de Constantino Gaito a la Promoción del Setenta*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, 1985. Pág. 16. Este autor atribuye el término "indigenismo" a Talamón.

<sup>64</sup> **Mondolo, Ana María.** "Alfredo L. Schiuma (1885-1963)", *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Año X, n° 10, 1989, pág 326.

<sup>65</sup> Ibid: 348.

una nutrida percusión y de seis quenás en escena, fue editada fragmentariamente por la Sociedad Nacional de Música en versión de canto y piano <sup>66</sup>.

La otra ópera a la que se hará mención es “*Ollantay*” <sup>67</sup>, con un prólogo y tres actos, compuesta por Constantino Gaito (1878-1945) con libreto del escritor Víctor Mercante sobre la adaptación para teatro de la trágica historia realizada en prosa por Ricardo Rojas <sup>68</sup>. Perteneciente a uno de los compositores más activos de la segunda y tercera década del siglo XX, “*Ollantay*” se presentó en el primer coliseo el 23 de julio de 1926, aún con texto y cantantes italianos. Gaito, que había estudiado en el Conservatorio napolitano *San Pietro a Maiella* hasta 1900 y al regresar había fundado junto a su padre un instituto, se desempeñó después como docente, como se ha dicho, en el Conservatorio Nacional de Música. Entre sus discípulos figuraron los nombres de quienes fueron los músicos más relevantes de la década siguiente: los hermanos Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz y Luis Gianneo. En “*Ollantay*”, que marca una de las obras fundamentales de su labor teatral, buscó representar con la escala pentáfona incaica, ritmos exóticos y citas de especies folklóricas como el *yaraví* y la *vidalita*, la ambientación americanista que esta historia de desenlace trágico, situada en Cuzco en el siglo XV, requiere <sup>69</sup>.

### El repertorio sinfónico

El repertorio para orquesta resultó uno de los géneros musicales favorecidos durante la década de 1920. Como se ha dicho, la visita de directores y orquestas extranjeras, la creación de organismos sinfónicos claves como la Filarmónica de la APO y la Estable del Teatro Colón y los concursos de composición originaron un considerable repertorio de poemas sinfónicos, suites y páginas orquestales varias.

Uno de los compositores que produce en este sentido es Floro Ugarte, quien había estudiado en el Conservatorio Nacional de París con Albert Lavignac regresando a Buenos Aires en 1915. Ligado a todas las instituciones nacionalistas (integró la Comisión Directiva de la *Asociación Wagneriana*, colaboró en la creación y fue profesor del *Conservatorio Nacional* junto a López Buchardo, fue presidente de la *Sociedad Nacional de Música* desde 1925, participó en la organización de las temporadas de otoño y primavera del *Teatro Colón*, entre otras actividades), su producción musical sinfónica del período que nos ocupa incluye el poema sinfónico “*Entre las montañas, opus 9*” (1921), dirigido por Richard Strauss en el Colón junto a la Orquesta Filarmónica de Viena en agosto de 1923. Contiene además la primera serie de la suite “*De mi tierra, opus 10*” (1923), una de sus más apreciadas páginas que está inspirada en versos de Estanislao del Campo estilizando motivos criollos, pero con técnicas algo impresionistas. Esta Suite, que consta de tres números, obtuvo al igual que *Entre las montañas*, el premio Municipal y fue igualmente estrenada en el Colón en 1925 bajo la dirección de Celestino Piaggio <sup>70</sup>. Inspirada en versos del “*Fausto Criollo*” de Estanislao del Campo, es

---

<sup>66</sup> Ibid. 342.

<sup>67</sup> *Ollantay* había ya inspirado a Pascual de Rogatis (otro de los músicos nacionalistas) sus *Tres Preludios sinfónicos* (1919) pensados como música incidental para cada uno de los actos en que la tragedia incaica está concebida en la versión de Ricardo Rojas. También Gilardo Gilardi creará “Tragedia de los Andes”, música de escena para la misma obra, en 1939.

<sup>68</sup> El drama *Ollantay* es de autor desconocido, escrito en su versión original (que data de los primeros tiempos de la conquista española) en lengua quichua. Se sabe que la historia pervivió por tradición oral siendo recogida por diferentes estudiosos, lo que dio origen a varias versiones, tanto en Perú, como en otros países. En Argentina a principios del siglo XX, la que se difundió fue la versión mencionada de R. Rojas (Suárez Urtubey, P. op. cit.: 150-151)

<sup>69</sup> Valenti Ferro. 1997: 235.

<sup>70</sup> **García Muñoz, Carmen.** “Floro Ugarte.(1884-1975)”, *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires. Universidad Católica Argentina, Año VI, nº 6, 1985. Pág.83.

música descriptiva, que alude claramente a un texto literario y que está técnicamente cercana al impresionismo francés por el uso de acordes paralelos con predominio de intervalos de cuartas y quintas y notas agregadas. Contiene también elementos de la música argentina, que intentan llevar a la práctica las ideas sobre el nacionalismo musical expresadas por su autor en la conocida encuesta que Gastón Talamón realizara para la revista *Nosotros* en 1918<sup>71</sup>.

A Gilardo Gilardi pertenece una “*Serie Argentina*”, que consta de cuatro números “*Preludio*”, “*La firmeza*”, “*Noviando*” y “*Chacarera*”, compuesta entre 1924 y 1930. Esta obra se fue estrenando en forma parcial, también en versión pianística realizada por el mismo autor y predomina en ella el parámetro rítmico, unido a una orquestación plena y brillante. Según Pola Suárez Urtubey, en esta obra Gilardi “aún se mantiene dentro de un esquema que cumple más con lo documental que con los llamados de su propia imaginación”<sup>72</sup>.

A Constantino Gaito corresponde el poema sinfónico *El ombú*, opus 31, de 1924, premio Municipal de ese mismo año y estrenado en el Teatro Colón el 29 de octubre de 1925 bajo la batuta de Celestino Piaggio, en el que se entrelazan elementos de gato, milonga, vidalita y pericón resultando un discurso musical de gran animación<sup>73</sup>.

En lo que respecta a Pascual de Rogatis, sus aportes difundidos en el campo del sinfonismo incluyen el poema sinfónico “*Atipac*”, terminado en 1920 y estrenado en agosto de 1925, la *Suite Americana*, de 1924 y el *Oratorio Laico*, estrenado en 1928. “*Atipac*” comenta algunos episodios del “vencedor”, el héroe mitológico chaqueño, mediante elementos sonoros de procedencia aborígen. Premiado por la Municipalidad en 1921, fue estrenado bajo la dirección de Ernest Ansermet en el teatro Politeama. La “*Suite americana*”, con sus tres breves impresiones “*Danza indígena*”, “*Noche en el trópico*” y “*Carnaval*”, se ejecutó por primera vez en el Colón en 1926, habiendo también obtenido el Premio Municipal en 1924. En cuanto al “*Oratorio Laico*”, se trata de una página sinfónico-coral que demuestra la consonancia intelectual del compositor con los postulados de Ricardo Rojas, lo que lo llevó a interesarse principalmente por el aspecto indigenista del nacionalismo estético. Fue estrenado en mayo de 1928, en un concierto-homenaje dedicado a Ricardo Rojas que se concretó en el teatro Colón.<sup>74</sup>

Ernesto Drangosch, en su paso por el podio de la Orquesta Filarmónica de la APO, aprovechó para difundir algunas obras previas suyas, como la *Obertura Criolla* (opus 20), que se ejecutó dos veces en la temporada de 1923. Dicha obra es la más conocida de su catálogo y se basa en temas populares que aparecen fragmentados y superpuestos, entre los que se destaca una conocida milonga de fines del siglo XIX.

También se produjeron varias obras que merecieron el Premio Municipal: las *Cuatro danzas argentinas*, para orquesta de José Gil (1886-1947) en 1926, el poema sinfónico *Los hijos del sol*, de Athos Palma (1891-1951), en 1928 y la *Suite chacayalera* de Alfredo Schiuma, en 1928.

Finalmente, debe señalarse a Luis Gianneo, quien en esos años estaba aún en etapa de incipiente compositor, pero que ya sobresalía en el terreno de la producción ligada a la estética nacionalista. Su poema sinfónico *Turay-turay*, compuesto en 1927 cuando vivía en Tucumán y basado en la leyenda santiagueña que había evocado Ricardo Rojas en el relato “*El Kacuy*”, fue premiado en el concurso APO del año 1929. El tema de la obra, cuyo título significa “*Hermano... hermano...!*”, se refiere al llamado que realiza una joven ambiciosa transformada en un pájaro nocturno que canta por quien murió por ella. La orquesta, tratada por momentos con una sonoridad camarística, se integra sin embargo por un nutrido grupo de instrumentos que Gianneo utiliza con justeza y habilidad. La intención manifiesta del autor es la de evocar las

<sup>71</sup> Schwartz-Kates, D. op. cit: 533.

<sup>72</sup> Suárez Urtubey, P. op.cit.: 171.

<sup>73</sup> **García Acevedo, Mario.** “Gaito, Constantino”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999. Pág 315.

<sup>74</sup> García Muñoz, C. 1986. op. cit.:14. García Morillo, R. 1984. op. cit: 214.

bellezas del norte argentino, intentando plasmar el arrobamiento espiritual que la exuberante naturaleza había despertado en él <sup>75</sup>.

### **La música para conjuntos de cámara**

Dentro del vasto repertorio para diversos conjuntos instrumentales o vocales-instrumentales creado en la corriente estética del nacionalismo se encuentran tanto piezas breves, de ocasión, vecinas aún a la *música de salón* típica del siglo XIX, tanto como obras más extensas, *de forma*, que van evidenciando progresivamente la sólida preparación técnica de los compositores argentinos hacia esta década de 1920.

Floro Ugarte, por ejemplo, escribió en 1928 una de sus páginas de mayor vuelo, la *Sonata para dúo de violín y piano, opus 13* <sup>76</sup>. Premiada por la Municipalidad de Buenos Aires en 1928, la partitura fue editada por la Universidad Nacional de Cuyo en 1951. Elaborada con elementos nacionalistas que suenan sinceros, carentes de afectación, evidencia también la influencia francesa de Gabriel Fauré y en especial de César Franck. Esta segunda influencia es notable en el primer movimiento “Apasionado y expresivo” en el que el tratamiento de algunos elementos de la armonía como la prolongación de una misma función tonal por varios compases, el uso de notas agregadas y la importancia asignada a los retardos armónicos, remiten a dicho autor. Adhiere a la estructura de la forma sonata, presentando en el violín un primer tema simétrico con dos frases que funcionan como antecedente y consecuente y más adelante una *cadenza* que prepara la recapitulación. En el segundo movimiento, lento, titulado “Tiernamente melancólico”, aparecen algunos elementos que responden a una retórica de la argentinidad. Esos rasgos, derivados del cancionero del noroeste argentino, se ponen de manifiesto sobre todo en el aspecto melódico, por algunos giros pentáfonos que por momentos remiten con bastante claridad a la canción folklórica *Dos Palomitas*, aunque siempre en un clima post-romántico. El tercer movimiento “Vivaz y bien ritmado” muestra los elementos criollos más pregnantes en su aspecto rítmico: frecuentes cruces hemiólicos – por la convivencia de los compases de seis octavos y tres cuartos - y un diseño rítmico reiterativo asociado sin duda a la cueca, con su aire vivaz y salticado. La macroforma es la de un rondó, aunque aparece citado también el tema principal del primer movimiento dando origen a una estructura de sonata cíclica, típica de la música de fines del siglo XIX.

José Gil, que era un español inmigrante radicado aquí a los tres años de edad, estuvo ligado al nacionalismo musical y fue profesor del Conservatorio Nacional desde su fundación en la cátedra de Fuga y Contrapunto. En 1926 escribió *Cuatro danzas argentinas* ( *El cuando*, *La condición*, *El federal* y *El bailecito*) para un cuarteto de cuerdas clásico- dos violines, viola y violoncello -, que se caracterizó por su sobriedad y su indudable poder de evocación. Por último, se vuelve a mencionar a Luis Gianneo en esta etapa de juventud, quien aportó al repertorio camarístico del cuarteto de arcos *Tres piezas criollas*, tituladas *Lamento quichua*, *Criolla* y *Nocturno*, en 1923, que resultaron interpretadas por numerosos cuartetos o en algunos casos, por conjuntos de cuerda más numerosos. Compuso también *Cuatro cantos incaicos: Himno al sol*, *Marcha del Inca*, *Huayño* y *Danza aymará* en 1924, también destinadas a esa misma agrupación y el *Trío nº 1, para violín, violoncello y piano* en 1925, estructurado en cuatro movimientos <sup>77</sup>.

### **La música para ballet**

---

<sup>75</sup> Pickenhayn, J. op.cit.: 21 y 111.

<sup>76</sup> Estrenada en mayo de 1929 por Carlos Pessina (violín) y Rafael González (piano) a quienes fue dedicada.

<sup>77</sup> Pickenhayn, J. op. cit.: 149-150.

La creación de un Cuerpo de Baile estable en el Teatro Colón en 1925 solucionó el problema de la inestabilidad de los grupos a quienes se asignaban las interpretaciones hasta entonces, a la vez que favoreció la aparición de obras de carácter nacional especialmente pensadas para ser puestas en escena en ese teatro.

De todas maneras el desarrollo de este repertorio fue paulatino y en el segundo lustro de la década de 1920 apenas se realizaron dos representaciones relacionadas con la temática nacional. Empezaron a surgir los pioneros de la danza en nuestro país, pero aún faltaba más de una década para que se diera un avance significativo en la técnica y en la incorporación de nuevos elementos que ingresaron a ese cuerpo estable.

Los ballets nacionalistas se inician con una obra breve titulada *Cuadro campestre*, música de Constantino Gaito y coreografía de Bronislava Nijinska, estrenada el 21 de septiembre de 1926 en el teatro Colón. Dirigida por Carl Riedel, cuenta con una pareja de personajes principales y algunos cuadros de conjunto y consiste en la estilización de ciertas tareas físicas del ambiente rural relacionadas con la cosecha.

*La flor del Irupé*, también de Constantino Gaito es para los estudiosos el primer ballet argentino, puesto que incluye danzas tradicionales como el gato, la zamba y el malambo. Basado en una leyenda guaraní que se desarrolla junto a la laguna del Iberá, responde a un argumento que escribió Víctor Mercante. Fue terminado en 1928 y su estreno, que se vio diferido en varias oportunidades, sucedió el 17 de julio de 1929 en el Teatro Colón. El comentario por parte de la crítica fue positivo: en *La Nación* se juzgó que "... Gaito ha escrito uno de sus mejores trabajos... y que "...la partitura (...) está realizada con maestría"<sup>78</sup>

### **El repertorio pianístico**

El repertorio para piano que más se emparentó con el estilo nacionalista está mayormente constituido por piezas breves, ya sea "de carácter" o danzables. Pero no prepondera en el período histórico aquí abordado. En nuestro período, el rey de los instrumentos cuenta con piezas de mayor aliento dentro de la producción argentina: el último tramo de la segunda década del siglo XX y los comienzos de la tercera son prolíficos en obras de gran extensión, generalmente sonatas en varios movimientos. Curiosamente los compositores no encuentran interés en trabajar con elementos de la rítmica o la melódica criollas en este tipo de obras de mayor amplitud, sino que se apegan a los modelos escolásticos vigentes entonces, de clara influencia francesa en el aspecto del lenguaje musical, y al parecer las componen más con la intención de dejar sentada su solvencia técnica que por natural inspiración. La pieza corta, que abunda a principios del siglo XX en los catálogos de casi todos los compositores, debe haberse encontrado en mayor sintonía con la intención estética del movimiento nacionalista.

Sin embargo, mencionaremos los escasos ejemplos con que se cuentan. Un hecho ya remarcado, que fue la muerte algo sorpresiva de Julián Aguirre en 1924, provocó la dedicatoria de una serie de obras de sus colegas que publicó a manera de álbum-homenaje el editor Carlos Lottermoser al año siguiente. De esa colección, se menciona a Celestino Piaggio que había regresado al país en 1921 luego de una larga permanencia en Francia y Rumanía. Aportó una partitura basada en dos temas contrastantes, en el que utiliza la secuencia gregoriana *In paradissum* y fragmentos del *Triste n° 3* de Aguirre, a manera de obituario musical. También se menciona el *Bailecito* de Carlos López Buchardo, que aparece con el título de *Baile* y que como se ha dicho, constituye a su vez la introducción de la canción "Jujeña" -la última de las *Seis canciones argentinas al estilo popular*, ya explicadas en este trabajo-. Estas y otras obras fueron

---

<sup>78</sup> Foglia de Ruiz, Amelia y Giovannini, Marta. *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973. Pág. 243.

dadas a conocer en el Salón La Argentina por el pianista Rafael González, en un concierto de homenaje al maestro, que organizó la Sociedad Nacional de Música en 1925.

Luis Gianneo, quien ya hemos señalado se encontraba aún en un período estilístico de transición, escribe entre 1927 y 1932 sus *Preludios criollos* que ya evidencian cómo va dejando de lado las influencias foráneas para comenzar a bucear en una orientación que lo identifique más con sus orígenes. Fueron originalmente cinco, de los cuales el quinto, titulado *En el desfiladero*, se halla extraviado. Los cuatro que se conservan son: *Nocturno* (1927), *Noche en la sierra* (1927), *En el cañaveral* (1928) y *En el altiplano* (1932). Según la pianista mendocina Dora de Marinis, contienen motivos folklóricos derivados de la vidala, zamba, estilo y chacarera y los tres primeros, muestran todavía influencia francesa por la escritura pianística brillante con pasajes de mucho despliegue instrumental, lo que recuerda por momentos a una de las obras canónicas e inaugurales del nacionalismo argentino: *El rancho abandonado*, de Alberto Williams. De manera a lo que sucede en el poema sinfónico *Turay-turay* ya comentado, Gianneo transforma en música la fuerte impresión que le producen las bellezas naturales de los paisajes a su alcance en su período tucumano <sup>79</sup>.

## **Epílogo**

Las ideas someras que se han brindado aquí sobre la producción argentina de índole nacionalista ocurrida entre 1922 y 1928 y sobre el quehacer musical verificado en la ciudad de Buenos Aires durante la presidencia del Dr. Marcelo Torcuato de Alvear dan cuenta de la claridad de los objetivos y del enorme empeño y firmeza con que se encararon las políticas culturales y musicales durante ese período de la historia argentina.

Pautas concretas y planificadas (premios, contratos, concursos, encargos, festivales) rigieron las acciones emprendidas, y sobre todo, dos conceptos dominan en todas las medidas, iniciativas y acciones que, tanto desde el campo oficial como privado, fueron puestas a andar durante aquellos años.

Esas dos ideas, que en los albores del siglo siguiente ciertamente se añoran, tienen que ver con la concepción de la cultura como una inversión y con la posibilidad de proyectar acciones que excedan las necesidades del plazo inmediato.

Si pudieran recuperarse para el presente esas dos premisas: por un lado, la consideración de la actividad cultural no como un gasto superfluo y excesivo sino como una manera de ser colectiva, representativa de una sociedad, y por otro, la del planeamiento de esa actividad con cierta proyección a futuro, pensando no sólo en lograr el favor y la simpatía de los ciudadanos coetáneos sino también el beneficio para las generaciones posteriores... si algo de eso pudiera reconquistarse, los esfuerzos realizados para este modesto trabajo de divulgación histórica se considerarían felizmente ennoblecidos.

---

<sup>79</sup> De Marinis, Dora. "La obra completa para piano de Luis Gianneo", *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, n° 1, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, 2001. Pág. 52.