

**Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952**

**Vanina Giselle Paiva**

**Director: Diego Ezequiel Pereyra**

**Co-director: Aníbal Cetrangolo**

**Maestría en Sociología de la Cultura**

**Noviembre 2019**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN

idaes

INSTITUTO DE  
ALTOS ESTUDIOS  
SOCIALES

# **Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952**

## **Resumen**

---

Esta tesis constituye una reflexión acerca del proceso de institucionalización del arte musical académico argentino y la configuración de una identidad musical nacionalista, a partir del proyecto fundacional propuesto por Alberto Williams, figura clave del campo cultural argentino en el período 1893-1952. Se organiza a partir de técnicas cualitativas de análisis y recolección de datos a través de fuentes primarias: entrevistas, una reconstrucción de sucursales del Conservatorio de Música de Buenos Aires (CMBA) e instituciones estatales de formación musical; y secundarias: publicaciones de *La Quena*, del MEC-CNE, leyes, dedicatorias y otras fuentes documentales. Se consideraron los antecedentes, redes vinculares y espacios de difusión para la gesta y legitimación del proyecto. Se caracterizaron las estrategias discursivas para la configuración del relato fundacional a través del cual se autoproclamó patriarca de la música argentina con éxito. Se indagó su rol y el del CMBA en el proceso de institucionalización a nivel nacional y su relación con el Estado argentino. Se dio cuenta de que el CMBA y otras instituciones privadas, suplieron al Estado hasta la consolidación de un plan sistemático de profesionalización a nivel nacional en el período peronista y continúan supliéndolo en sitios donde aún no llegó.

**Palabras clave: Alberto Williams – Institucionalización – Formación musical – Relato fundacional – Conservatorio de Música de Buenos Aires**

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Listado de abreviaturas</b> .....	5
<b>Listado de ilustraciones</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	7

## **Capítulo 1: Antecedentes, entramados, redes y espacios para la consolidación del proyecto fundacional**

<b>1.1 Antecedentes para institucionalización de la formación musical en Argentina</b> .....	19
1.1.1 Antes del Nacionalismo en Argentina.....	20
1.1.2 La formación musical hasta la generación del 80'.....	22
1.1.3 Alberto Williams y la emergencia del proyecto institucionalizador: un proceso signado por redes políticas e interpersonales.....	25
<b>1.2 Espacios de difusión de Williams y el Conservatorio de Música de Buenos Aires</b> .....	28
1.2.1 Los ciclos de conciertos en el ámbito público y privado .....	29
1.2.2 Publicaciones propias y referencias en el ámbito nacional e internacional.....	34

## **Capítulo 2: Alberto Williams del relato fundante de la música argentina a la autoconsagración discursiva.**

<b>2.1 Los ingredientes para la construcción de una escena memorable. La presentación de sí, los personajes y la ubicación espacio temporal</b> .....	42
2.1.1 La presentación de sí.....	44
2.1.2 Los personajes .....	45
2.1.3 La deixis espaciotemporal .....	50

<b>2.2 De las reelaboraciones del relato al nacimiento de un mito fundacional.....</b>	<b>52</b>
2.2.1 La legitimación del relato en la reelaboración de 1933/y 34.....	52
2.2.2 La consolidación de un relato fundante de la música argentina en la versión de 1936.....	54
2.2.3 El nacimiento del mito y la autoconsagración del patriarca.....	56

**Capítulo 3: De lo privado a lo público: El Conservatorio de Música de Buenos Aires como cimiento para la institucionalización de la formación musical**

<b>3.1 La materialización del proyecto: tres instancias de consolidación del proyecto fundacional.....</b>	<b>62</b>
--	-----------

3.1.1 Los inicios del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Principales hitos de sus primeros diez años de vida (1893-1903) .....	64
3.1.2 Mapa y expansión de sucursales del CMBA .....	72
3.1.3 Acerca de la fundación de Instituciones Estatales de formación musical.....	79

<b>Conclusiones .....</b>	<b>88</b>
---------------------------	-----------

<b>Fuentes .....</b>	<b>96</b>
----------------------	-----------

<b>Entrevistas.....</b>	<b>96</b>
-------------------------	-----------

<b>Bibliografía.....</b>	<b>97</b>
--------------------------	-----------

**Anexo**

Comprende la tabla I con el listado reconstruido de sucursales del Conservatorio de Música de Buenos Aires, la tabla II con un listado de instituciones estatales de formación musical, el mapa con los puntos en que se hallaron sucursales del CMBA localizadas en el mapa y artículos centrales que configuran el mito fundacional de la música académica, e imágenes ilustrativas: tapas de *La Quena* en diferentes momentos, fotografías extraídas de la misma revista de alumnos de sucursales, de un concierto y concurso, de un diploma del CMBA.

## Agradecimientos

*Agradezco a la Subsecretaría de Patrimonio de la Secretaría de Cultura de la Nación por el financiamiento que me ha otorgado durante el período 2017-2018 para la realización de esta tesis a través del programa Investiga Cultura-Proyectos de investigación “Acciones, visiones, representaciones” y al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” por su activa colaboración en mis búsquedas de material de archivo sin el cual no hubiera podido realizar esta tesis. A la universidad pública por todo lo aprendido. A la UBA y a la carrera de sociología por la mirada crítica del mundo, al equipo docente del IDAES por acompañar mi formación de posgrado siempre atentos, aportando nuevos puntos de vista, ayudando a modelar mi tesis. A mi director, Diego Pereyra por estos ocho años de guía. Recuerdo cuando iba terminado la carrera y un día conversando en el IIGG llegó la pregunta: “¿Y vos sobre qué vas a querer investigar?” La respuesta fue sin dudar “sobre música”, en ese instante habilitó la posibilidad de que me atreviera a considerar la investigación como un futuro posible. Gracias por escucharme, por tantas reuniones amenas, por ser un docente de alma, por brindar con toda la dedicación y generosidad sus conocimientos y acompañar mis decisiones en este camino. A mi co-director Aníbal Cetrangolo, por la colaboración en esta tesis y las conversaciones musicales; por los divertidos “chismes de la historia musical!”; por haberme alentado a cursar en España, en la UVA, para incorporar conocimientos musicológicos. A Noelia Cardoso, mi compañera y amiga por leerme, ayudarme, ¡darme esos empujoncitos necesarios cuando me estreso! y por la sociología cotidiana en el instituto, pero también en bares, casas, por Google Form o por Whatsapp. A mi amiga y compañera de cursada en la Carrera de Sociología Lucía Montenegro por sus traducciones, lecturas y charlas mate mediante. A mis entrevistadas, por su tiempo, dedicación y entusiasmo, muy especialmente a la Mtra. Pía Sebastiani, mi “segunda suegra”, que ya partió, pero siempre voy a guardar las increíbles e infinitas anécdotas, los “pellizcos de la suerte”, y esos almuerzos y cenas que tanto se extrañan.*

*Agradezco a mi familia por todo el amor y el apoyo cada día en las buenas y malas que me tocaron atravesar durante la elaboración de esta tesis. A mi hija Leila por la compañía, dibujos, música y mimos en mis horas de sociología doméstica y a mi hijito Emil que me acompañó desde la panza y sobre mi regazo largas horas de lectura y escritura hacia el final de esta tesis. A mi esposo Marcelo por leer una y mil veces mis artículos y ponencias, por todos los años andados a la par desde el día en que empecé el CBC hasta hoy, por la contención y el amor de cada día. A mi hermana Vero que siempre está para escucharme y ayudarme a pensar cuando estoy estresada, pero también cuando llegan los logros. A la tía Sarita que siempre va a estar en mis recuerdos le agradezco por mi primer piano y su incondicional apoyo y complicidad. Agradezco por sobre todo a la música y a quienes me enseñaron amorosamente a disfrutarla, a las tardes en el IMMA cuando era chica, Mtro. Nino De Raco, a Anita Stampalia y al Mtro. García Cánepa por escucharme y orientarme a los inicios de esta investigación.*

## Listado de abreviaturas

---

CMBA	Conservatorio de Música de Buenos Aires
PAN	Partido Autonomista Nacional
INMCV	Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega
MEC	Monitor de la Educación Común
CNE	Consejo Nacional de Educación
UNLP	Universidad Nacional de La Plata
CNMD	Conservatorio Nacional de Música y Declamación

## Listado de Ilustraciones

---

1. Alberto Williams por Cao .....	32
2. Noticia 1 <i>La Quena</i> Augusto Sebastiani.....	32
3. Dedicatoria Santos Cifuentes .....	36
4. Dedicatoria Raúl Buccino .....	39
5. Resolución legalización de títulos del CMBA .....	67
6. Mapa con la ubicación de las sucursales del CMBA fundadas entre 1903- 1946.....	72
7. Noticia 2 <i>La Quena</i> sobre movilidad de sucursal .....	74
8. Noticia 3 <i>La Quena</i> sobre movilidad de sucursal .....	75
9. Noticia 4 <i>La Quena</i> exámenes de fin de curso fuera de regla.....	75
10. Noticia 5 <i>La Quena</i> profesor designado como personal examinador .....	76
11. Noticia 6 <i>La Quena</i> sobre reemplazo de director de sucursal .....	77
12. Noticia 7 <i>La Quena</i> , Bolivia y Paraguay envían jóvenes a estudiar al conservatorio .....	78
13. Noticia 8 <i>La Quena</i> , Alumna paraguaya del CMBA da su primer concierto.....	78
14. Noticia 9 <i>La Quena</i> , 2 nuevas sucursales en Paraguay 1921 .....	79
15. Noticia sobre la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata.....	81
16. Boletín Oficial de la República Argentina, Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.....	85

## Introducción

Desde mediados del siglo XIX, Argentina transitó un período durante el cual se crearon las instituciones y leyes que la llevaron a incorporarse al resto del mundo moderno bajo la premisa de guiar hacia la *civilización* la *barbarie* existente. El Régimen Oligárquico<sup>1</sup> encauzó al país hacia una acelerada modernización que incluyó redes de comunicaciones, transportes, mejoras en las condiciones sanitarias; estableció además un modelo agroexportador que hizo crecer la economía nacional como país dependiente. Hacia fines del siglo, y más aún cuando se aproximaba el centenario, la problemática asociada al ingreso al mundo capitalista empezó a hacerse cada vez más profunda. Debido a la inmigración masiva, diversos diagnósticos surgidos desde la elite gobernante denunciaban que la multiculturalidad hacía peligrar la unidad nacional.

La necesidad de implementar políticas para la homogeneización en una nación joven con vastos territorios se hacía imperiosa. En estas condiciones y ante la amenaza que implicaban ciertas ideologías foráneas, sobre todo italianas -particularmente aquellas afines al anarquismo y el sindicalismo- se forjó un plan para configurar una identidad “netamente nacional”. Siendo Alberto Williams uno de los principales mentores involucrados en esta tarea, resulta central la reconstrucción de su proyecto intelectual a fin de poder comprender su rol en el plan de la elite conservadora argentina -vinculada a la ideología franco-germana-.

Esta tesis se propone indagar entonces en el proceso de institucionalización de la formación musical académica en argentina, a partir del proyecto fundacional propuesto por Williams, quien fue una figura clave del campo cultural argentino en el período 1893-1952. Este marco de configuración sociohistórica de una identidad musical nacionalista, fue parte fundante del extenso curso hacia la conformación de una identidad cultural nativa donde las representaciones y visiones acerca de “lo nacional” resultan constitutivas<sup>2</sup>. Dicho proceso se halla cimentado sobre tres

---

<sup>1</sup> Para profundizar acerca de este período histórico argentino consultar en: Botana (1977); Oszlak (1997); Halperín Donghi (1982) y Ansaldi (2000).

<sup>2</sup> Avances de esta tesis fueron presentados en diversos eventos académicos. Como ponencia en las XII Jornadas de Sociología, *Recorridos de una (in)disciplina. La sociología a sesenta años de la creación de la carrera*. Carrera de sociología, UBA, 2017, se presentaron avances reflejados en los dos primeros

cuestiones fundamentales: la configuración discursiva del proceso fundante, las tareas de gestión que permiten poner en funcionamiento este proceso, es decir, el trabajo sobre un tejido de redes vinculares entre Estado, músicos y la sociedad civil, y la institucionalización de dicho proceso a través de los conservatorios e institutos de enseñanza musical. Es aquí donde el Conservatorio de Música de Buenos Aires (CMBA) erigido por Williams y la expansión de su extensa red de sucursales distribuidas a lo largo y ancho del país logran jugar un papel preponderante en la escena nacional. Entonces, estos tres focos principales permiten captar la dimensión de la empresa desarrollada por el músico.

Estudiar el proceso previo a la profesionalización sistemática de la formación musical por parte del Estado y el análisis de su devenir permiten dar cuenta de los principios y modelos sobre los que se asientan o distancian las instituciones educativas en la actualidad. Por una parte, en Argentina existen algunos estudios parciales, pero no se han propuesto hasta el momento investigaciones que den cuenta de dicho proceso a escala nacional. Por otra parte, el relato fundante propuesto por Williams ha sido registrado en una infinidad de ocasiones, pero no ha sido analizado en profundidad. El proyecto fundacional propuesto por Williams y plasmado a través del CMBA y la editorial *La Quena* resulta fundamental, en parte, debido a que el período vital del músico transcurrió entre 1862 y 1952, abarcando desde los albores del nacionalismo argentino hasta su punto culmine. Pero, principalmente, por el alcance de su proyecto, su vasta producción intelectual y su inserción en diversos espacios político-culturales, permite acompañar la trayectoria del nacionalismo musical hasta su apogeo. A su vez, se puede seguir el recorrido hacia la institucionalización de la formación musical en argentina, dentro del panorama más amplio de profesionalización en diversos campos a escala nacional y la conformación de una identidad cultural argentina.

---

capítulos de esta tesis; en las XIII Jornadas de Sociología *Las cuestiones de la sociología y la sociología en cuestión*. Carrera de sociología, UBA, 2019, se presentaron avances relacionados principalmente al primer y último capítulo de la tesis; Como informe de investigación para la Subsecretaría de Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación, se presentaron avances de los tres capítulos en 2018. En el artículo “Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos” revista *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* (en prensa), se adelanta una primera versión del segundo capítulo.

Entre los trabajos más destacados de análisis discursivo en el ámbito musical, resulta relevante considerar las propuestas de Hernández Salgar (2014) quien retoma la concepción Barthesiana de mito para analizar la significación en las músicas populares colombiana. Díaz y Corti (2017) compilan aproximaciones analíticas que abarcan la semiótica musical desde diversas disciplinas del análisis socio-musicales desde América Latina. En el contexto del problema y período estudiados en esta tesis, se encuentran los artículos de Mancuso (2012), quien realiza un análisis semiótico de *El país de la selva -1907-* de Ricardo Rojas como una *ficción fundacional* contenedora de una propuesta para demarcar los límites de la integración cultural, en el contexto del proyecto pedagógico y refundacional propuesto por el cosmopolitanismo de la elite gobernante con inclinaciones afrancesadas, como respuesta a la inmigración masiva.

En relación con este mismo problema, Cetrangolo (2015) pone en relieve el lugar ocupado por la ópera llevada a este país por inmigrantes italianos entre 1880-1920, allí considera tanto la producción como la recepción por parte de un país en el cual el inmigrante italiano -y su cultura- pasan de ser deseados a ser perseguidos. También, Ignacio Weber (2012) realiza un análisis discursivo de una carta abierta publicada en el diario *La Nación* por Miguel Cané justifica y reafirma la *cultura estética* propuesta en torno al Festival Wagner -cuya apertura se produjo en 1894- en el Ateneo, bajo batuta de Alberto Williams; y Weber (2013) hace foco en la comparación entre dos series de producciones discursivas, entre 1896 y 1910, realizadas por Napoli-Vita y Alberto Williams representativas de grupos italianistas y la elite intelectual porteña respectivamente, así como, sus instituciones y revistas y diarios de difusión. Expone sus puntos de vista diametralmente opuestos acerca del género musical que se hallaba en consonancia con el progreso del país.

Desde el campo de la musicología se ofrecen numerosos trabajos referidos al campo musical durante el período nacionalista algunos de los principales se vinculan a la concepción de identidad musical nacionalista, sus tópicos, referentes -entre ellos Williams-, la crítica, etc. (Plesch, 1992; 1996; 1998; y 2008; Pola Suárez Urtubey, 2008; Mansilla, 2007, 2010a, 2010b 2011 y 2012; Tello, 2004). Por último, Asociado al compositor se debe mencionar los trabajos de Cerletti (2015a; 2015b), quien analiza la revista *La Quena* como órgano de legitimación de Williams y la iconografía presente

en la Revista como representación del proyecto nacionalista de Williams. Pickenhayn (1979) y Risolía (1944) recorren la biografía del músico.

De forma paralela, existe un debate histórico y musicológico sobre la existencia de una música auténticamente nacional, que oscila entre la tesis de García Morillo, Gesualdo y Veniard. García Morillo (1984), señala que no puede hablarse de la existencia de un sello distintivo en la escuela musical de nuestro país, pues cree que es un proceso inacabado, de maduración lenta y progresiva. Según él, la música argentina no pasó todavía la etapa del localismo y aún resta la etapa superadora de una música auténticamente argentina. Por su parte, Gesualdo (1988) considera que la música nacionalista se desarrolla en un período bien definido y trasciende los parámetros de una moda, que responde a una preocupación estética de los creadores de una época. Veniard (1986) señala en cambio que, con el Nacionalismo Musical, la música argentina llegó a todo el mundo y nos identifica, más allá de las discusiones que puedan existir sobre su origen y su devenir.

Existen diversos trabajos sobre profesionalización e institucionalización en los cuales apoyarse. Massone y Olmello (2018) analizan los modelos de educación musical: estatal versus privado -considerando el caso de Alberto Williams y su conservatorio- durante la crisis política de 1890. Díaz (2009) se ocupa del campo del folklore en Argentina y su profesionalización; Murray (2010) se centra en la influencia de Felipe Boero, figura relevante del período nacionalista, dentro del marco de la institucionalización de la música coral en la Ciudad de Buenos Aires a modo de herramienta para la expansión del ideario nacionalista. El proyecto de Boero, desde la reconstrucción de Murray, no estaría alejado de la búsqueda de soluciones de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, tal como son vistos por Devoto ([2002] 2006).; Sarmiento (2012) se ocupa de los antecedentes históricos del profesorado en Educación Musical dentro del Conservatorio Provincial de Música "Félix T. Garzón" de la provincia de Córdoba; García Acevedo (1961) realiza un estudio global de la música académica nativa, durante la organización nacional; García Cánepa (2000) se centra en contexto en que se produjo el surgimiento y vida del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Por su parte, Benzecry (2012) y Gesualdo (1998) señalan la importancia del Teatro Colón como parte de la historia nacional y símbolo del progreso

de la tradición musical argentina, que es a la vez la expresión de *"el desarrollo intelectual y artístico de la sociedad argentina"* (Gesualdo, 1988: 194).

Otros autores se ocupan del problema de la institucionalización de diferentes campos intelectual. Por ejemplo, Biagioli (2008), quien investiga las estrategias de Galileo para la institucionalización y legitimación de la ciencia. Pereyra (2005) ofrece un marco de interpretación para pensar una historia de larga duración del proceso de institucionalización de la sociología en Argentina. Blanco (2006) se aboca a considerar el rol de Gino Germani en dicho proceso. Estos trabajos permiten contextualizar metodológica, temporal y temáticamente la presente tesis, por tanto, algunos de ellos serán recuperados como parte del análisis.

La hipótesis de esta tesis es que el campo musical ocupó un rol estratégico para la elite gobernante y los intelectuales asociados a ella, a la hora de consolidar su poder y de construir una identidad nacional asentada en una revisión particular acerca origen del "ser nacional". Este campo de la música puede ser, por lo tanto, analizado como un espacio de disputa de diferentes facciones de la elite local en pugna por imponerse y diferenciarse tanto frente a la amenaza interna como a la externa en materia de identidad cultural. Un análisis del proyecto cultural de la élite plasmado en la propuesta de Alberto Williams puede iluminar acerca de las alianzas, disputas, acercamientos y tensiones que atravesaron la historia nacional durante el período estudiado. Por último, se estima que las instituciones privadas de formación musical que expandieron raudamente sus redes y, en particular, el CMBA, habilitaron espacios de formación musical en lugares donde el Estado no había llegado aún. De este modo, lo suplieron, dejando las bases para la posterior emergencia de instituciones municipales y provinciales.

Esta tesis intenta comprender el proceso de institucionalización de la formación musical argentina a partir del proyecto fundacional propuesto por Alberto Williams en tanto figura estratégica dentro del campo cultural nacional en el período 1890-1952. Se caracterizarán los antecedentes para el surgimiento de su proyecto y reconstruirán analíticamente los espacios de difusión ocupados (instituciones, teatros, galerías, salas, periódicos, revistas, enciclopedias, etc.) y redes vinculares establecidas por el músico y el CMBA para la gesta y legitimación de su proyecto. Se considerarán las estrategias

discursivas para la edificación de su relato fundacional, contemplando los pasos para su creación, plasmados en la editorial *La Quena*. Y, por último, se establecerá el rol de Williams en la consolidación de instituciones de formación musical, particularmente el CMBA y sus sucursales, y su relación con el Estado Argentino.

Para el análisis aquí propuesto se optará por una perspectiva orientada a la Sociología de la música partiendo desde la teoría de Max Weber ([1920] 2016), quien expone la conexión que puede hallarse entre el grado de desarrollo de la conciencia sonora en un momento en particular y las demandas prácticas de la música. Es así como puede articularse el devenir de la música argentina con los acontecimientos históricos nacionales. En este sentido, Blaukopf (1989) pone en relación la teoría weberiana y la marxista, comprende que dicha perspectiva considera que los condicionamientos sociales, políticos y económicos resultan determinantes a la hora de la producción musical. Cree que el uso que se hace de la música tiene que ver con una “necesidad histórica” que da lugar a su existencia. En tal sentido, la música nacionalista argentina que emerge desde fines del siglo XIX, se encuentra íntimamente, como se expondrá en esta tesis, con un proceso de institucionalización cultural a nivel nacional. Fue el propio Estado y las elites gobernantes, quienes promovieron ideológica y económicamente (a través de financiamiento estatal) la producción de símbolos nacionales tanto en las bellas artes como en la música y la literatura.

Para comprender el campo de la música académica argentina se recurrirá a la teoría de campos de Bourdieu (1999; [1979] 2012) ya que habilita una lectura del espacio cultural en términos de posiciones. Se adoptará también el concepto de “trayectoria” abordado por el autor, se la considerará como una “serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (Bourdieu, [1989] 2011: 127). Así, seguir la trayectoria de Williams y su institución permitirá localizar su posición y espacios de disputa, como parte de una trama más compleja de relaciones entre los actores involucrados (el Estado, las élites, los migrantes). Se retoma la propuesta de Elias (1991) quien plantea cómo, para comprender desde la sociología los problemas vitales en una biografía individual, “hay que esbozar una imagen clara de las presiones sociales que se ejercían sobre él” (Elias, 1991: 24). En este sentido

resulta importante poder crear un “modelo teórico” que permita contrastar las redes vinculares ya sea a nivel personal -con familiares, colegas- o a nivel institucional -con el Estado y otras instituciones- de su época.

Siguiendo a Hall ([1996] 2011), las identidades no establecen ese punto aparente de “origen y estabilidad” sino que surgen a partir de la diferenciación en la que se juegan luchas de poder y se encuentran en constante desestabilización por aquello que queda excluido en la definición. Se constituyen además en el discurso, es decir, inscriptas en momentos históricos determinados y dentro de la especificidad de ciertos ámbitos institucionales, al interior de formaciones y prácticas discursivas, y estrategias enunciativas definidas dentro de juegos de modalidades particulares de poder. Además, el concepto de identidad “estratégico y posicional”, nunca unificado, es siempre fragmentado y fracturado y nunca singular, se mantienen siempre en constante transformación y cambio. Se considerará por ello la tensión entre el esfuerzo por estabilizar la concepción del ‘ser nacional’ por parte del Estado argentino y la intelectualidad, representada en esta investigación por la figura de Alberto Williams, en un contexto marcado por la inmigración y la multiplicidad de concepciones del mundo que ella implica. En esta pugna, adquiere gran valor el esfuerzo por una parte por unificar hacia adentro y por otra por diferenciarse hacia afuera, viendo al afuera como amenaza latente.

Se adopta la teoría iniciada por Mannheim (1956) para estudiar la figura de Williams en su rol intelectual considerando la rectificación realizada por Gramsci ([1924] 1972) y Bourdieu (1999). En tal sentido considerar al intelectual como mediador, traductor aparentemente “neutral” de la realidad permite comprender el lugar ocupado por Williams como médium entre la élite, el Estado y los sectores medios. Para analizar la institucionalización de una actividad intelectual, en este caso dentro del campo de la música académica, se adopta la teoría desarrollada por Shils (1970) quien la comprende como “la interacción relativamente densa que se produce entre las personas que realizan esa actividad” (Shils, 1970: 28). Esa interacción se produce dentro de una estructura, esa estructura desarrollará una autoridad que tome decisiones vinculadas a la atribución, admisión, promoción, ubicación, etc. más regulada cuanto más intensa sea la interacción. Además, cuanto más desarrollado esté el proceso, implicará un estudio e investigación en una organización administrada

sistemáticamente, regulada y programada; asignación de cargos, admisión regulada, promoción. Donde la difusión de resultados fuera de los límites de la organización resulta constitutiva.

Se recogerá el concepto de nación propuesto por Hobsbawm (1992) quien parte de los argumentos de Renan ([1882] 2001) -nación como producto de un olvido y una selección- y Gellner ([1983] 2001) -nación como adhesión voluntaria (identificación, lealtad, solidaridad) y a la vez coacción, el nacionalismo es el origen de la nación- y agrega a la definición que el término nación, en el sentido moderno, hace referencia a una clase en particular de estado territorial, conjugado con una determinada etapa de desarrollo económico y tecnológico. La modernidad es la característica central que configura a la nación o el nacionalismo, ese sistema particular puede denominarse estado-nación. El “nacionalismo musical”, opera como elemento unificador de un determinado grupo; implica horizontalidad, la prevalencia de una igualdad ante posibles diferencias, a su vez, resulta necesaria la existencia de un otro cultural.

Para estudiar el relato fundante de la música nacional propuesto por Williams, resulta necesario un análisis de la retórica de enunciación, que Benveniste ([1974] 1995) define como un acto individual de utilización de la lengua. En ese acto, el locutor, se apropia del aparato formal de la lengua en busca de influenciar de algún modo al destinatario imaginado del mensaje. Con la teoría de Benveniste como punto de partida, Filinich (1998), distingue entre el sujeto empírico, aquél quien produce el texto y el sujeto discursivo, compuesto a partir del texto. Williams utiliza el discurso descriptivo como recurso capital para construir su relato, se retomará la categorización propuesta por Filinich (2003) considerando las distintas posiciones que puede adoptar el enunciador durante su discurso.

Respecto a la creación del mito fundante de la nación, esta tesis se sirve de la teoría de Barthes ([1957] 2002), quien describe al mito como un sistema de comunicación, una forma de articulación, un modo de decir histórico que se vincula a su uso social y toma apariencia de un origen remoto y atemporal, aunque, en verdad, no dure para siempre. A su vez, el mito por su estructura emerge como parte de una elaboración previa. Es gracias a la reelaboración de ese sistema semiológico anterior, que el mito cobra apariencia remota y atemporal. A partir de este concepto se analizará

el relato de Williams en términos de mito fundante de la música nacional considerando la adaptación al análisis musical realizada por Hernández Salgar (2012).

Por último, Maingueneau (2010), a partir del concepto de ethos retórico que adopta de la propuesta de Ducrot (1986), aborda desde una visión pragmática, la escisión entre el hablante como enunciador y el sujeto de mundo, que lleva a diferenciar lo mostrado y lo dicho. El ethos es mostrado en el acto de la enunciación, pero no es dicho en el enunciado, responde a aquellas características vinculadas a la apariencia de su modo de hablar, entonación, palabras y argumentos escogidos. Estos “modos de decir” vuelven aceptable o reprochable la enunciación, en términos de Ducrot. El ethos del hablante proyecta una imagen que el destinatario atribuye a partir de lo formulado en el discurso. Una lectura en términos del ethos retórico que se va construyendo en el relato habilita un análisis acerca de lo que el locutor, en este caso Williams, opta por mostrar de sí y de los otros personajes de su discurso y aquello que decide obviar.

Para llevar a cabo esta tesis, la estrategia de abordaje empírico recurrió a técnicas cualitativas de producción y análisis de datos. Se relevaron y recopilaron investigaciones académicas publicadas sobre la temática. Se buscó y compiló información en archivos institucionales. El trabajo a partir de fuentes secundarias fue facilitado, en gran parte, gracias al financiamiento del programa “Investiga Cultura” de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación (hoy secretaría) durante 2017-2018, sobre la biblioteca donada por la familia Williams al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV).

Entre otros valiosos materiales se trabajó a partir de la colección de revistas de *La Quena*; las Obras completas de Alberto Williams publicada por la misma editorial; las memorias que comprenden el período que va desde 1894 a 1910; los trabajos de sus biógrafos, principalmente las de Risolía (1944) y Pickenhayn (1979) y otras revistas, enciclopedias y libros donde se pueden hallar dedicatorias, comentarios o referencias a la labor o la figura de Alberto Williams. Las publicaciones de El Monitor de la Educación Común (MEC), emitidas por el Consejo Nacional de Educación (CNE); la revisión de bibliografía acerca de otras instituciones privadas que funcionaron de modo similar y en paralelo al CMBA, como el Conservatorio

Beethoven o el Thibaud-Piazzini, los registros de leyes, decretos y resoluciones relevados en la Biblioteca del Congreso de la Nación, resultaron relevantes para la elaboración de un panorama sobre el contexto en que se desarrolló la institución que ocupa este trabajo. Se recurrió a la investigación en conservatorios musicales, universidades, bibliotecas. Se mantuvo un diálogo crítico con la bibliografía especializada.

Por último y no menos relevante, para comprender la mecánica de los vínculos dentro de la sociedad porteña y entre las casas centrales y sus sucursales se complementó el análisis con la realización de entrevistas a informantes clave: a Pía Sebastiani, Directora del Antiguo Conservatorio Beethoven (2012); a una graduada y ex docente del CMBA y del Antiguo Conservatorio Beethoven (2015); a una exdirectiva, docente y graduada del CMBA (2015); ex alumna del Conservatorio Thibaud-Piazzini, exsubdirectora de una sucursal -Curuzú Cuatiá- del CMBA y actual subdirectora de sucursal del Antiguo Conservatorio Beethoven, hoy Fundación Beethoven (2017).

Esta tesis se divide en tres capítulos y luego, a modo de balance, las conclusiones. Se incluyen además un anexo: uno con fuentes primarias -tablas, mapas- y otro con fuentes secundarias -artículos o secciones relevantes, material documental-. El primer capítulo, “Antecedentes, entramados, redes y espacios para la consolidación del proyecto fundacional”, se divide en dos secciones centrales: la primera se ocupa de los antecedentes para la institucionalización de la formación musical en Argentina y comprende las instancias para el surgimiento del Nacionalismo musical en el país, de la formación musical y del propio Alberto Williams. La segunda sección, se ocupa de las redes vinculares y espacios de difusión del músico y su institución, se incluyen allí los ciclos de conciertos en espacios públicos y privados organizados por Williams, los cargos principales desempeñados en organismos estatales y, por último, publicaciones del propio músico y algunas de sus colegas contemporáneos en referencia a la labor de Williams tanto en Argentina como en el exterior.

El segundo capítulo, “Alberto Williams del mito fundante de la música Argentina a la autoconsagración discursiva”, se ocupa de analizar las estrategias

discursivas que envuelven el relato propuesto por Williams, donde se declara padre de la música *auténticamente nacional* -en sus propios términos-. Ese relato se encuentra publicado en diversos formatos -discurso, artículo de su revista, prensa diaria- y será considerado y puesto en comparación a partir de las tres versiones publicadas en *La Quena* (Anexo). La primera sección “Los ingredientes para la construcción de una escena memorable. La presentación de sí, los personajes y la ubicación espacio temporal” se ocupa de analizar las estrategias discursivas en la primera versión del relato. En la segunda sección, “De las reelaboraciones del relato al nacimiento de un mito fundacional”, se presentan las transformaciones que sufre el relato original y la versión más acabada del mismo que da estatus de realidad al primer relato.

El tercer y último capítulo de esta tesis, “De lo privado a lo público: El Conservatorio de Música de Buenos Aires como cimiento para la institucionalización de la formación musical”, se ocupa de reconstruir el recorrido desde la fundación del Conservatorio de Música de Buenos Aires hasta su expansión hacia el interior e incluso el exterior del país -a partir de la ramificación de sucursales- y los nexos establecidos entre la casa central en Buenos Aires y las sucursales del interior. En la primera sección “Los inicios del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Principales hitos de sus primeros diez años de vida (1893-1903)”, se considera el establecimiento y estabilización del CMBA en la escena nacional, las redes vinculares establecidas con el Estado y privados y los principales hitos en la trayectoria de Williams y el CMBA. Para la segunda sección, “Mapa y expansión de sucursales”, se elaboró un mapa de sucursales, por otra parte, se desarrolla el modus operandi en la relación entre la sede central y sucursales y el rol de *La Quena*. En la última sección, “Acerca de la fundación de Instituciones Estatales de formación musical”, se discute la toma de posición y relaciones entre Williams y las instituciones estatales de formación musical.

En las conclusiones se presentan los hallazgos y balance de investigación que presentan algunas cuestiones cruciales del trabajo, las dificultades que se presentaron en el trabajo y algunos interrogantes para investigaciones futuras.

El Anexo comprende la tabla I con el listado reconstruido de sucursales del Conservatorio de Música de Buenos Aires, la tabla II con un listado de instituciones estatales de formación musical y el mapa de sucursales incorpora los textos centrales

que configuran el mito fundacional de la música académica, algunos artículos en que el MEC da cuenta de los progresos de la institución y leyes y decretos vinculados a la fundación y devenir del CMBA y el Conservatorio Nacional.

# Capítulo 1

## Antecedentes, entramados, redes y espacios para la consolidación del proyecto fundacional

### 1.1 Antecedentes para institucionalización de la formación musical en Argentina

Entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX, el arte musical, por su fuerte valor simbólico, sirvió como un recurso fundamental en el proceso de eugenesia social propuesto y llevado a cabo por intelectuales nacionalistas ligados a la elite gobernante. Estos sectores buscaban integrar al país dentro del mundo capitalista no sólo como productor de materias primas, sino como epicentro cultural en Sudamérica. Fronteras hacia adentro y hacia afuera necesitaba configurar una identidad propia que habilitara recursos de filiación y la diferenciación de la comunidad. Para que esto ocurriese, resultaba necesaria no sólo la acelerada modernización de las ciudades, la extensión de las redes ferroviarias y telegráficas sino, fundamentalmente, zanjar los conflictos internos producidos por la diversidad cultural. La alta tasa de inmigración y las ideologías asociadas al anarquismo y al sindicalismo -fundamentalmente de raíz italiana- sembraban el pánico entre los sectores dirigentes de la elite, más aún con el recrudecimiento de las huelgas y resistencias producidas hacia el centenario.

En este escenario, la elite dirigente dispuso una serie de medidas que fueron cobrando fuerza a fin de mostrar un escenario favorable ante el mundo y evitar disturbios durante los festejos: por una parte, aquellas tendientes a la penalización y castigo a las expresiones de estos sectores tanto en lo legal como a través de la prensa. En tal sentido, una de las principales medidas fue la Ley de Defensa Social N°7029, promovida por el gobierno nacional en junio de 1910, que tuvo como consecuencia directa la restricción y prohibición del ingreso a miles de inmigrantes, la censura y clausura de imprentas y la penalización a través de la cárcel a quienes difundieran o promovieran símbolos relacionados al anarquismo, sumada a la deportación, el confinamiento a Tierra del Fuego y hasta pena de muerte de reclusos (Echezarreta, 2014). Por otra parte, se lanzó una campaña de homogeneización cultural en la que el gaucho y el indio, que en el pasado reciente habían constituido el enemigo interno,

pero ya no resultaban “peligrosos”, fueron recuperados desde la literatura, las artes, la música, en tanto fuentes de tradición. Para ello, el Estado nacional dispuso comisiones específicas para la ejecución de presupuesto destinado a concursos para la creación de obras nacionalistas y otras por encargo a artistas destacados -entre ellos Williams-. A su vez, desde el ámbito musical, se promovió la difusión del repertorio universal, principalmente la música sinfónica, compositores alemanes y franceses, en detrimento de la ópera italiana que tenía una amplia difusión en la época.

Las siguientes tres secciones se ocuparán, respectivamente, de reflexionar acerca de las instancias previas a la institucionalización de la formación musical y la configuración de una identidad musical nacionalista en Argentina considerando el contexto sociopolítico, la tarea realizada por los llamados precursores de la música argentina y los antecedentes en la trayectoria de Alberto Williams para la emergencia del proyecto institucionalizador.

### **1.1.1 Antes del Nacionalismo en Argentina**

Para poder seguir los pasos recorridos en el camino hacia la formación de una identidad musical nacionalista y la institucionalización del campo, es necesario trazar el camino recorrido por las elites en el proceso de la conformación de un *nosotros* que fuera único y diferente al resto de las naciones<sup>3</sup>. La conformación de una comunidad cultural que se sintiera interpelada por sentimientos afines a una idea de “nación” y “patria” en común (a partir de la eliminación del pasado asociado al desierto, el indio y el gaucho) fue el problema central para la llamada *generación del 37*. Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento propusieron salidas diferentes para superar esta cuestión: Alberdi (que además de jurista, economista, diputado, escritor, diplomático y político - uno de los principales mentores de la Constitución de 1853-, era músico) propuso una obra de eugenesia social que permitiera contagiar a través de la inmigración una serie de características y costumbres vinculadas a la vida moderna y eliminar así el pasado, planteó la idea de una refundación con todo lo que ello

---

<sup>3</sup> Para profundizar en el derrotero de las elites nacionalistas en argentina resulta relevante el aporte realizado por Devoto ([2002] 2006).

implica: nuevos mitos, habitantes importados, nuevos hábitos. Sarmiento encontró en la promoción de actividades vinculadas a la vida moderna, la educación pública y la colonización agrícola, siguiendo un modelo similar al estadounidense, la solución para crear hábitos y nuevas formas de sociabilidad.

En la corta vida de Argentina como Estado-nación, la concepción de ese “nosotros” fue mutando. Las aceleradas transformaciones sociales, políticas y económicas que transitó el país fueron llevando a ciertos sectores de la intelectualidad, especialmente a Bartolomé Mitre, a comprender la importancia de recuperar el pasado para edificar una argumentación que colocara a Argentina como un país predestinado a la grandeza. Mitre propuso una reconstrucción histórica de los orígenes de la nación, donde sus héroes fueran exhibidos como los más importantes de Iberoamérica y su revolución como homóloga a las principales revoluciones europeas. Promovió también la creación de instituciones públicas y privadas que dieran sustento a una visión acerca del vínculo entre los orígenes, el presente y el futuro de Argentina presentada como única y privilegiada en Iberoamérica. Su visión no consiguió consenso en su tiempo, pero fue reivindicada más tarde, cuando la élite se vio en la necesidad de incorporar el pasado, mitos y héroes a la retórica nacional (Suarez Urtubey, 2007).

Estos intelectuales tenían presente la importancia de la educación musical en la modernización y configuración identitaria de la nación<sup>4</sup>. Esteban Echeverría, importó de Europa ideas vinculadas al romanticismo literario y el liberalismo político y, vinculándose a Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez<sup>5</sup> entre otros, fueron formando algunos espacios promotores de estos principios. En 1836 Echeverría se embarcó junto con Juan Pedro Esnaola (importante compositor y gestor en el ámbito musical) en un proyecto para publicar una *Colección de Cantos Nacionales* a fin de enaltecer ciertos sucesos de la vida nacional, que no llegó a ver la luz. Sin embargo, para 1837 Esnaola le puso música a algunos versos de Echeverría que sí fueron publicados en una colección de 4 cuadernos llamados *El Cancionero Argentino* que consiguieron cierta popularidad en su época (Gesualdo, 1988; Suárez Urtubey, 2007).

---

<sup>4</sup> El libro de Suarez Urtubey (2007), resulta una fuente central para el análisis del período pre-nacionalista argentino.

<sup>5</sup> Hermano del poeta Eduardo Gutiérrez y el médico Ricardo Gutiérrez

Por su parte, Amancio Alcorta (abuelo materno de Alberto Williams, político y músico, 1805-1862) fue uno de los primeros músicos nacidos en suelo argentino que compuso, como aficionado, obras con cierto aire nacional, pero de fuerte impronta europea. También organizó y brindó conciertos en los cuales ejecutaba el violín. A este grupo de músicos, entre los que se puede contar a Alberdi, Esnaola y Alcorta, se los suele denominar “precursores” de la música nacional (Gesualdo, 1988), ya que fueron los primeros compositores nativos. Recién a partir de la generación siguiente, la llamada *generación del 80'*, llegó el momento en que proliferaron las ideas vinculadas al nacionalismo musical. Desde ese momento y hasta mediados del siglo XX, emergió mediante el fomento y financiación de sectores de la elite gobernante, la denominada música nacional que fusionó técnicas europeas con elementos vinculados a los paisajes de la llanura pampeana, y la vida y música de los gauchos. El uso de tópicos pertenecientes al género gauchesco fue el predominante durante el período nacionalistas tanto en la literatura como en la música y las bellas artes.

### **1.1.2 La formación musical hasta la generación del 80'**

La enseñanza musical comenzó en nuestro país en la época de la conquista. Durante la segunda mitad del siglo XIX surgió un nuevo panorama con la llegada de músicos europeos a Argentina -algunos de ellos de renombre- y la promoción de un ambiente cultural desde el Estado nacional. Se configuró un nuevo escenario que logró posicionar al país hacia fines del siglo como un lugar privilegiado dentro del continente, tanto por sus músicos como por el reconocimiento que logró su propia producción. Estas actividades artísticas surgieron principalmente en Buenos Aires, en primer lugar, y pocos años más tarde llegaron a Tucumán, Córdoba, Mendoza, La Plata y se expandieron hacia el interior del país (García Acevedo, 1961). Las primeras formas de organización surgieron como sociedades y filarmónicas que nuclearon a músicos de distintos orígenes y organizaron conciertos y funciones de ópera. Junto a ésta, diarios y revistas con crítica especializada comenzaron a difundirse cada vez más ampliamente.

El CMBA nació a partir de una iniciativa tomada en el mismo momento en que el joven Alberto Williams recibía, tras una acalorada sesión legislativa, una subvención para estudiar en París a sus 20 años. Para que este proyecto llegase a ser considerado, una serie de sucesos resultaron fundamentales: En el año 1874 fue creada la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires bajo decreto firmado por Mariano Acosta y Santiago Alcorta, este último tío materno de Alberto Williams, sentando un antecedente fundamental para la institucionalización de la formación musical a nivel estatal. En ese momento, Buenos Aires era sede de las autoridades nacionales, pero no fue legislada como Capital de la República hasta el año 1880, cuando la Ley 1029 dispuso que la separación de la Ciudad de Buenos Aires como capital federal de la República y La Plata como capital de Buenos Aires.

La escuela abrió sus puertas al año siguiente, siendo Esnaola el encargado de brindar el discurso inaugural (Risolia, 1944). La dirección estuvo a cargo de Nicolas Bassi (compositor, violinista, director de orquesta) durante todo el período en que tuvo existencia y funcionó bajo supervisión de una Comisión en la que Esnaola era presidente, llegando a albergar a 65 profesores y 506 alumnos y alumnas (García Acevedo, 1967). Poco tiempo después, un conjunto de factores precipitó su caída: la muerte de Esnaola -quien había sido en buena medida su promotor- se constituyó en un gran golpe; por otra parte, ciertos sectores políticos y de la prensa contribuyeron a desestabilizar la institución, sobre este asunto, el periódico *El Porteño* reprochaba

Costear una escuela de música en estos momentos es algo como una burla hecha por el gobierno a los que sufren y padecen de modo que, si el proyecto de supresión se presenta, y ya que la Cámara tuvo la debilidad de ceder ante las exigencias del ministro, hoy debe votar por unanimidad la supresión. (Risolia, 1944: 52-53)

Finalmente, para el año 1882, cerró sus puertas por falta de subvención. Esta escuela además de haber sido el primer antecedente relevante en el ámbito de la formación musical a nivel estatal fue iniciadora de importantes profesionales del ámbito musical argentino, entre ellos Williams, quien estudió allí a sus catorce años y fue donde se formó antes de emprender su viaje a París. Sus primeras clases de piano

fueron con el profesor Luís José Bernasconi y de armonía con Bassi (Pickenhayn, 1979).

A partir de la fundación de esta Escuela de música, más allá de su corta vida, fueron emergiendo una multiplicidad de conservatorios de iniciativa estatal y privada que, si bien no lograron continuidad en el tiempo hasta la llegada del CMBA de Williams, consiguieron amplia convocatoria. Según el diario La Prensa, para 1899, en Buenos Aires existían cinco conservatorios con 3500 alumnos y 60 profesores (García Acevedo 1967: 33). Desde ese momento comenzó una etapa en que la proliferación de instituciones de formación musical irá en franco aumento y algunas de ellas comenzarán a conseguir sostener su continuidad temporal. Este primer antecedente pone en evidencia el interés y las redes políticas de la familia Alcorta, para la puesta en marcha de un proyecto que tendría continuidad con el que se constituirá en el segundo pilar para el surgimiento del CMBA, subvención otorgada por el gobierno a Alberto Williams para que realizara estudios en París.

En el año 1888, Juan María Gutiérrez fundó el primer Conservatorio Nacional, esta institución de enseñanza oficial orientada a formar docentes de música para la escuela se vio debilitada por la situación sociopolítica que el país atravesó durante el gobierno de Juárez Celman y particularmente a partir de la denominada Revolución del Parque<sup>6</sup> (Massone y Olmello, 2018). Los primeros docentes y alumnos del CMBA Buenos Aires, fueron trasplantados a partir de esa institución estatal, que se encontraba en una situación de desfinanciamiento, hacia el CMBA. La relación entre el conservatorio de Gutiérrez y el CMBA se retomará en el último capítulo para analizar la posición de Williams y el CMBA con el Estado argentino y, fundamentalmente, las instituciones estatales de formación musical.

### **1.1.3 Alberto Williams y la emergencia del proyecto institucionalizador: un proceso signado por redes políticas e interpersonales**

---

<sup>6</sup> Para profundizar acerca del ascenso del radicalismo Rock ([1977] 2001). *El radicalismo argentino, 1890-1930*, Buenos Aires: Amorrortu.

En el contexto recién descrito, se formó y desarrolló su labor Alberto Williams, músico e intelectual nacionalista nacido en 1862 en el seno de una familia patricia. Sus padres, ambos argentinos, fueron Jorge Orlando Williams, de raíces inglesas y Eloísa Alcorta, hija de criollos de raíces españolas. Amancio Alcorta, su abuelo materno, nacido en Santiago del Estero, fue un abogado dedicado a la política que llegó a desempeñarse como ministro, y como senador por su provincia en el Congreso de la Nación.

Si bien tanto en la familia paterna como materna existía un interés por la música, su abuelo materno, Amancio Alcorta -fallecido el mismo año del natalicio de Alberto Williams- fue, como se ha dicho, una figura destacada e influyente en el ámbito de la política y es considerado por numerosos musicólogos e historiadores como uno de los precursores de la música nacional tanto por sus redes vinculares como por su propia creación que, aunque aficionada como la de la mayor parte de los músicos de su generación, fue fecunda. Tanto su vocación política como musical dieron frutos: la carrera vinculada a la política fue transmitida dando como producto importantes trayectorias en algunos de sus descendientes como el Dr. Amancio Mariano Alcorta Palacio (diputado, juez, ministro, entre otros cargos) o el Dr. Santiago Damiano Alcorta Palacio (Abogado, diputado, ministro). Por su parte, la música en la familia Alcorta tendría carácter de vocación hasta el momento en que Alberto Williams desarrollara su importante carrera musical. Santiago Alcorta, hijo de Amancio Alcorta y tío de Williams, de profesión abogado y con fuerte interés musical, trabajó en diversos proyectos para promover la profesionalización de la música, siguiendo los pasos de su padre. Santiago junto con Esnaola fueron los propulsores de la creación de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires tal como se ha expuesto.

Junto a la acelerada modernización, y con ella la expansión económica, la premura por poblar el país a través de un proyecto eugenésico de trasplante de extranjeros que conociesen la vida en el mundo capitalista, ante la gran demanda de mano de obra motivó, en 1876 la sanción de la *Ley Nacional de Inmigración*. Hacia el primer cuarto del siglo XX la población extranjera ascendía al 29,9%<sup>7</sup>. Para 1879,

---

<sup>7</sup> Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas, 2010 (Fuente: INDEC [https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page\\_id=479](https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=479))

durante la presidencia de Avellaneda, comenzó bajo el mando de Julio Argentino Roca, la denominada “Campana del Desierto” que por los siguientes seis años aniquilaría y subyugaría a las poblaciones locales a fin de fijar y obtener el dominio de las fronteras nacionales, principalmente de las tierras patagónicas ante la amenaza de ocupación chilena y británica. Esta campana resultaba de vital importancia para la estabilización de la República y logra poner fin a las luchas intestinas a la vez que conseguir el acceso a las tierras conquistadas para la ocupación de inmigrantes que pudieran poblar el país y permitir la incorporación al mundo capitalista.

Hacia fines del siglo con un plan estatal que buscaba ampliar los espacios culturales para acercarse al modelo que las principales potencias mundiales marcaban, haciendo de Buenos Aires la *París de América*, la ampliación del espacio cultural que los conservatorios de música brindaban generó una explosión en la demanda de educación musical por parte de sectores de la alta sociedad bonaerense y se expandió por toda Argentina. Estos centros de estudio fueron un canal de formación y promoción de la música clásica que permitió brindar una formación sistemática en un principio, con docentes inmigrantes pero que rápidamente logró retroalimentarse capacitando nuevas generaciones de músicos argentinos.

Al comienzo la iniciativa privada fue la que cobró más fuerzas, pero al poco tiempo con el apoyo del Estado el país tuvo sus propias instituciones de formación nacionales, provinciales y municipales (primero en Buenos Aires, Córdoba y Tucumán y después en los principales centros urbanos del país) permitiendo llevar a la educación musical a diferentes estratos sociales. Al mismo tiempo fueron cada vez más numerosos los teatros de ópera y las salas donde se daban recitales. A nivel estatal Argentina daba sus últimos pasos para la consolidación del Estado Nacional, al tiempo que en el plano cultural se daban dos acontecimientos centrales: el primero ocurrió en 1908 cuando el Teatro Colón abrió sus puertas siendo uno de los principales teatros de ópera del mundo y para 1925 el Conservatorio Nacional con sede en la Ciudad de Buenos Aires nucleando prestigiosos músicos y docentes que formaron una generación de músicos argentinos que consiguió trascendencia artística (García Acevedo, 1961).

Como se ha referido con anterioridad, el mismo año del cierre de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires el Estado Provincial otorgó

una subvención al joven Williams para viajar a París a completar sus estudios. Para que esos fondos fueran adjudicados se libró una batalla parlamentaria hasta la sanción de la ley que promovió su manutención. Se cuestionó la pertinencia de tal gasto para la provincia, unos argumentaban que en las prioridades de una nación con el grado de desarrollo existente sería “un lujo” que la provincia no podía darse aún, que incluso había rechazado para casos similares; otros coincidían en la posibilidad de glorificar al país y fomentar el arte en el país.

Sin embargo, el Dr. Luís María Drago tuvo una intervención conclusiva en la que el argumento iba en pos de la estabilidad del país: consideraba que el cultivo del arte llevaría a apaciguar y brindar un orden a los pueblos. Entonces dijo que las masas cultivadas, tienen un “*móvil más elevado que los intereses materiales*” (Risoliá, 1944: 58). El espiritualismo romántico frente al materialismo que se le oponía en la discusión. La argumentación de Drago orientó a una resolución favorecedora al otorgamiento de la subvención. Lo que resultó en el puntapié inicial para el surgimiento del CMBA, además de las motivaciones para el fomento de las artes, fue que el texto de la ley incluyó un compromiso para que, a su regreso, Williams dictara una clase de música en Buenos Aires.

En el plano social, a fin de conseguir una homogeneidad cultural de los habitantes, para poder asumir el control político y social, era necesario dar al país una identidad “auténticamente argentina” que hiciera nacer unos sentimientos *patria* y *nación* representativos para el conjunto de la población. Así, hacia el centenario se desplegó un fuerte financiamiento estatal para el proyecto homogeneizador de la República. El proyecto, incluyó la puesta en marcha de un plan de promoción, difusión y reglamentación de la cultura nacional que abarcó diferentes áreas de la vida cultural. Una gran parte del financiamiento estuvo destinada a escuelas y otras instituciones estatales (milicias, universidades, institutos), un censo, una gran campaña de propaganda, monumentalización y difusión de la cultura nacional, siendo capital la influencia de literatos y artistas capaces de traducir aquellas necesidades políticas en sentimientos enraizados.

Williams terminaría por extender su viaje de formación de unos siete años consiguiendo un amplio reconocimiento en Europa y recibiendo el seguimiento de los

medios de prensa locales, además del caluroso reconocimiento de sus maestros. Georges Mathias escribe “... yo me sentiré muy feliz de contarle en el número de mis discípulos, considerándole como el primero” (Risolia, 1944: 71) y Cesar Franck “-Williams- ha trabajado conmigo este año -1889-, no más, y ha sabido llegar a ser uno de mis alumnos predilectos” (Risolia, 1944: 84). Ese mismo año de 1889, tuvo una intensa actividad artística, dio conciertos, dirigió, presentó algunas de sus obras y delineó el proyecto de la que sería su principal actividad desde el año 1893 en adelante: la creación del Conservatorio de Música de Buenos Aires.

## **1.2 Espacios de difusión de Williams y el Conservatorio de Música de Buenos Aires**

Una vez de regreso en Buenos Aires, luego de su viaje de formación, Williams supo incorporarse a la vida cultural del país tejiendo importantes redes. Construyó su propio poder, a través de la activa participación en diversos espacios culturales convirtiéndose en una figura gravitante en la escena cultural nacional. Fue valorado, más allá del lugar que ocupado por sus creaciones musicales y su desempeño como instrumentista y director de orquesta, por su labor de gestión artística y como formador. Esta habilidad, junto a sus redes familiares e interpersonales, le permitieron establecer un vasto tejido de espacios donde desplegó su proyecto de forma integral, consiguiendo una amplia recepción a escala nacional e internacional.

Williams tejió redes con el Estado nacional a través de su CMBA que, como se verá en el tercer capítulo de esta tesis, se constituyó durante sus primeros diez años, en un espacio privado, pero con soporte económico en parte estatal. Otros espacios de vinculación a nivel estatal fueron los ciclos de conciertos de la Biblioteca Nacional bajo convocatoria de Paul Groussac, sus cargos de gestión vinculados a la organización de los festejos del centenario<sup>8</sup> para el cual compuso diversos proyectos por encargo, entre ellos tres versiones del Himno Nacional: una para voces masculinas, una para

---

<sup>8</sup> Para profundizar acerca de la vida y producción de Williams se recomienda la lectura de los textos de sus biógrafos Risolia (1944) y Pickenhayn (1979). En relación con el centenario Veniard (2005; 2012); brinda un panorama del campo musical.

coro de niños y una última en la tonalidad original. La versión compuesta por el músico para voces de niños fue la utilizada durante los actos del centenario realizados en las plazas centrales del país (Pickenhayn, 1979). Fue Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, presidente y vicepresidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, miembro honorario de la Asociación Folklórica Argentina, fue también miembro fundador de la Asociación de los antiguos discípulos del Conservatorio de París, entre otras.

Desde el mismo año de su regreso a Buenos Aires tuvo un importante rol en la gestión de concursos, conciertos y la promoción de espacios de difusión musical dirigida a diversos públicos. Se vinculó con sectores privados principalmente a través del ciclo de conciertos del Ateneo -que se tratará en la siguiente sección-, y con miembros de la elite que veían en el proyecto propuesto por el CMBA un símbolo de progreso: entre ellos, familiares, políticos, intelectuales, que auspiciaron conciertos, concursos y aportaron más tarde, como suscriptores de la revista *La Quena* -se ahondará acerca de este entramado de redes interpersonales que envolvían las actividades el CMBA a lo largo de esta tesis -.

### **1.2.1 Los ciclos de conciertos en el ámbito público y privado**

Para 1895 se registró la apertura de uno de los ciclos más importantes de su época: los conciertos sinfónicos del Ateneo, realizados en el Teatro de la Ópera y dirigidos por Alberto Williams. El ciclo de conciertos del Ateneo fue ideado para la élite bajo convocatoria de Miguel Cané, como un espacio formativo de públicos y transmisor de ciertos valores relacionados al espiritualismo estético y por oposición al materialismo moral (Weber, 1012). A partir de este momento, Williams se abocó a la realización en distintos ámbitos, de festivales y conciertos dirigidos al repertorio sobre todo alemán y francés y centrándose en la música sinfónica. Esta elección se vinculó a su adhesión al modelo cultural propuesto por los sectores gobernantes de la elite frente a la amenaza que implicaba, según la concepción de estos sectores, la propagación artístico-cultural e ideológica fundamentalmente de las costumbres y cultura italiana. La elección de inclinarse por la programación de conciertos sinfónicos no fue casual, para la intelectualidad ilustrada de la generación del 80' la música

sinfónica concentraba sus “expectativas artísticas” como un antagonismo frente a la ópera italiana. La tensión entre universalismo y particularismo resulta el problema intrínseco de esta discusión: las naciones necesitaban formar ciudadanía, y la ciudadanía implica universalismo, homogeneidad, igualdad de derechos. Para lograr esa igualdad se debió centrar en la particularidad. El nacionalismo se da necesariamente frente a otro, implica dominación y opresión con lo cual, hay siempre tensiones y contradicciones en pugna.

Entonces, el peligro que implicó el cosmopolitanismo, las luchas del anarquismo y el sindicalismo que se desplegaron con el arribo de la inmigración italiana, el apego a su nacionalidad de origen, las costumbres por las que la elite gobernante sentía desprecio, llevaron a un rechazo e incluso persecución política de esta comunidad que cada vez crecía más en número y riqueza (Cetrangolo, 2015). Argentina vivió una pugna de poder entre estos modelos culturales, gestándose una tensa convivencia hacia el centenario que fue cobrando, en distintas etapas del devenir nacional, diferentes jerarquías. La reconstrucción de la memoria cultural osciló, una vez extinto el peligro dentro de las fronteras internas, entre reivindicaciones relacionadas a un entramado ligado a poblaciones gauchas y culturas europeas con mayor o menor grado de jerarquía de origen español, italiano o francés, según el peligro vigente. Es decir, cuando el componente italiano resultó conflictivo se reivindicó el origen francés y luego, cuando la amenaza surgió del imperialismo norteamericano, la élite gobernante se volcó hacia la reivindicación hispánica.

A propósito de esta cuestión, el Informe de la Comisión del Superior Gobierno (Anexo) al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Antonio Bermejo, afirmaba lo siguiente:

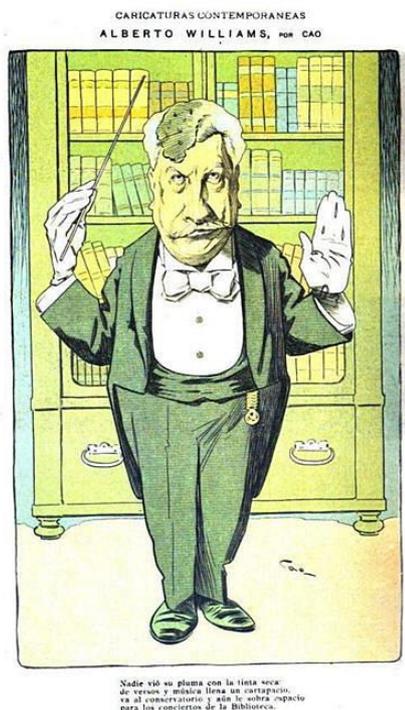
Los consejos de esos sabios maestros [refiriendo a los maestros de Williams Mathias, Franck, Guiroud, Dunard] (...) lo han decidido a seguir la inclinación natural de su espíritu, cultivando con especial predilección la forma más

hermosa y más artística de la música, la forma sinfónica. (Pérez y Oyuela, en MEC, 260, 1895: 1493).

Y, respecto al inicio del ciclo de conciertos del Ateneo, los comisionados señalaron su capacidad como director y consideraron estos conciertos como “complementarios” al trabajo realizado en el CMBA. La elite porteña celebró y apoyó este ciclo que permitió apostar nuevamente al formato pocos años más tarde con un nuevo ciclo de conciertos que ampliaría este concepto a nuevos públicos.

Durante el período que va desde octubre de 1902 a mayo de 1905, Paul Groussac director de la Biblioteca Nacional, convocó a Alberto Williams para organizar y dirigir el ciclo de conciertos sinfónicos de la Biblioteca, se inauguró bajo el nombre de “Ciclo de Conciertos de La Biblioteca”. Estos conciertos cobraron gran trascendencia en su época, dirigidos bajo la batuta del propio Williams, quien se ocupó de instruir acerca del repertorio sinfónico propuesto en cada encuentro. Replicó el sistema de sus antecesores, los conciertos del Ateneo que había realizado por convocatoria de Cané, pero con un carácter más popular. Las repercusiones se vieron reflejadas en diversos medios, Cao dedicó en *Caras y Caretas* una de sus caricaturas reflejando la importancia del ciclo para una audiencia más amplia, incluyendo a la emergente clase media porteña.

## Imagen 1: Alberto Williams por Cao



*“Nadie vió su pluma con la tinta seca  
De versos y música llena un cartapacio,  
Va al conservatorio y aún le sobra espacio  
Para los conciertos de la Biblioteca”*

Fuente: Cao, José María, Revista Caras y Caretas 263, Buenos Aires, 17 de octubre de 1903: 34, Biblioteca nacional.

Litografía color sobre papel, 26 x 17 cm (página), plancha 13 x 20,5 cm

La estrofa que acompaña la caricatura hace referencia a las múltiples tareas del músico y también refleja la diversidad de espacios y actividades por los que circulaba, tanto en su rol de gestor cultural como en el de compositor y músico. El Ciclo de La Biblioteca, tal como acaba de mencionarse, se proyectó para una difusión más amplia incorporando conciertos sinfónicos populares y también de música de cámara, fue un espacio inclusión cultural, consiguiendo consagrarse como uno de los grandes acontecimientos artísticos de su época. El lugar de intelectual-mediador jugó entonces, un papel central en la formación de una cultura homogeneizadora encargada de promover determinados valores, y en el caso de los intelectuales ligados al arte, el “buen gusto”.

Como se ha dicho, teniendo en consideración que, hacia fines del siglo XIX, el 39% de todas las personas de la Ciudad de Buenos Aires dedicadas a la actividad comercial eran de origen italiano (Cetrangolo, 2015: 11), la Ciudad se hallaba inmersa en una diversidad cultural que amenazaba su estabilidad. Ante esta situación, la élite oligárquica ya no veía como un potencial peligro a indios y gauchos, pero sí a los

inmigrantes. Perfiló así un plan artístico-cultural de reivindicación de la *tradición* nacional en el cual, entre otras medidas, estos dos ciclos cobraron relevancia. Por lo cual, se reeditó alrededor de ella el mito fundante de la nación sobre el que se profundizará en el segundo capítulo de esta tesis.

Paralelamente, la sede central del CMBA realizó numerosos ciclos de conciertos y concursos en salas de la Ciudad de Buenos Aires y al tiempo que cuando sus sucursales fueron emergiendo, replicaron el sistema en el interior del país. Aún con lo expuesto, cabe aclarar que, si bien Williams fue propulsor y parte del proyecto nacionalista, su relación con los músicos italianos y salas de conciertos vinculadas no muestra haber sido conflictiva como podría esperarse de los nacionalistas acérrimos. Esto queda expuesto por un lado debido a que dentro de su plantel docente se encontraban algunos de los más prestigiosos músicos italianos entre ellos Augusto Sebastiani y Edmundo Piazzini, que posteriormente, dirigieron sus propias instituciones -el Conservatorio Beethoven y el Thibaud-Piazzini-.

### **Imagen 2: Noticia *La Quena* Augusto Sebastiani**

El profesor de arpa del Conservatorio, Augusto Sebastiani, organizó una audición de sus discípulas que se verificó el 17 de noviembre a las 21.30, en el salón Augusteo, en la cual tomaron parte las niñas Estela Lotti Gallardo, Delfina Amar Robles, Dora Costa Dellepiane, y las señoritas Ana María Rodríguez Achaval, Camila Russo, Luisa Tocco, Martha Berraondo, Cora Carlé Huergo, Amalia Canevari, María Burgos, Margarita Callo ni, María Díaz, Esther Laspiur Egaña, Leda Ponce Costa, Elisa Ramallo López y Dora Vercesi, acompañando al piano la señorita María Esther Carlé Huergo.

Sebastiani es uno de los concertistas de arpa más notables de nuestro tiempo, y esta formando escuela en Buenos Aires.

Fuente: Revista *La Quena*, 5, Buenos Aires, diciembre de 1920: 58

Algunas de las principales salas frecuentadas cotidianamente en la vida musical del CMBA central fueron el Teatro San Martín o Prince George's Hall, el Teatro Cervantes pero también el Salón operai italiani o el Teatro de la Opera con patrocinio del Ateneo siendo espacios de confluencia. Así, la disputa entre la cultura italianista y

los nacionalistas tuvo que ver más que con una cuestión interpersonal, con la planificación de políticas culturales a nivel estatal.

### **1.2.2 Publicaciones propias y referencias en el ámbito nacional e internacional**

Williams arguyó largamente acerca de la importancia de dar espacio y prensa a las composiciones nacionalistas, escritos de crítica y análisis de obras nacionales (como sus estudios acerca del Himno Nacional) no sólo en su editorial, sino con anterioridad y, al mismo tiempo, a través de publicaciones en diversos medios de prensa entre ellos: múltiples publicaciones en Ed. Gurina, *La Nación*, *La Gaceta Musical*, *El Diario de Buenos Aires*, *Crítica*, *Revista La Biblioteca* dirigida por Groussac, *El Hogar*, entre otros.

Bautizó con el nombre de *La Quena* a su editorial y revista musical. Esta editorial plasmó y nucleó en buena medida, su proyecto ideológico. La revista fue ideada fundamentalmente para difundir y promover las actividades del CMBA, que cuando se publicó el número uno de la revista, ya contaba con 80 sucursales. Tuvo cambios en la frecuencia de su tirada trimestral, mensual, anual sufriendo intermitencias en distintos períodos. Se propuso además como un espacio de difusión de ciertos músicos y acontecimientos de la cultura musical nacional, una ventana a los sucesos musicales europeos, un espacio de crítica, historización y análisis técnico-musical e inclusive de vinculación entre ciencia y música.

Para comprender cómo se edificó la empresa intelectual de Williams, resulta pertinente realizar una breve referencia al logo que encabeza la revista *La Quena*, la imagen elegida sintetiza la propuesta de este músico e intelectual argentino: presenta una quena con una lira detrás, que fue mutando en complejidad y forma desde su primera edición en 1919 hasta 1923 en que se publica el logo definitivo. *La Quena* que elige para el logo de la revista aparenta ser una copia de aquella que acompaña el artículo titulado “Folklore Musical” (LQ, 1, 1919: 12). Si se comparan las dos imágenes la similitud habla por sí sola. Esa quena de hueso pertenece al Museo etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, y data de época prehistórica, según relata el artículo en cuestión escrito por María del Pilar Martínez Reguer, discípula del músico. Además, ese texto hace referencia a un mito incaico acerca del descubrimiento

de aquel instrumento alimentando la argumentación sobre la que se erige el proyecto de su maestro, esta quena aporta el elemento exótico, local, original y sentido y, tal como puede verse en el logo<sup>9</sup>, detrás se encuentra la lira, que aporta la seguridad de la tradición y la técnica musical europea.

Queda así expuesta la propuesta de Williams de una fusión surgida a partir del pensamiento intelectual del romanticismo latinoamericano: lo europeo sumado al elemento netamente folklórico. La fundación del CMBA y la editorial, *La Quena*, permitieron materializar este proyecto de Williams, dando una amplia difusión de sus ideas en el ámbito de la elite porteña, así como en el interior del país y países limítrofes mediante las sucursales que, no sólo operaban con sus publicaciones pedagógicas, métodos técnicos y sus obras musicales, sino que difundían la revista. Además, sus discípulos dilectos, como Martínez Reguer, escribieron en *La Quena*, dirigieron sucursales y ejecutaron sus obras en concursos y conciertos. Su legado quedó plasmado en una generación de músicos, que se consolidó como parte de la primera camada de compositores y músicos profesionales formados en argentina.

Cabe aclarar que, tal como Burke (1984) describe para el caso francés, el movimiento del romanticismo no es propio de América Latina, sino que había llegado a Europa con las revueltas contra el clasicismo que habían comenzado hacia finales del siglo XVIII, culminando hacia el siglo XX. Así, el nacionalismo musical y la creación de mitos fundantes se dan sincréticamente en diversos puntos del globo: en Brasil con Villa-Lobos, en España con Pedrell, en Argentina con Williams, entre otros. En el segundo capítulo de esta tesis se analizarán las estrategias discursivas empleadas en un grupo de textos que cumplieron un rol fundamental en el desarrollo de su plan: constituyen la síntesis de su propuesta, un relato fundante de la música argentina en el que se colocó como padre fundador y alineó su trayectoria, la del CMBA y la de la música nacional a la historia cultural global.

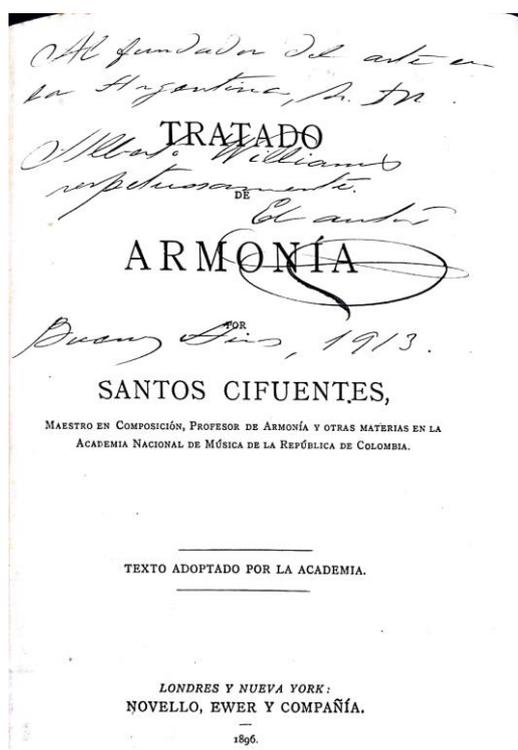
La divulgación del relato en una multiplicidad de oportunidades le permitió introducir esa historia originaria en una tradición local, latinoamericana e internacional

---

<sup>9</sup> Para un análisis iconográfico más detallado acerca del sentido contenido en el logo de la revista, consultar Cerletti (2015). Según su artículo la quena es además el instrumento más antiguo hallado en investigaciones arqueológicas en suelo argentino, información que no consta en el artículo de Martínez Reguer pero que afirma Cerletti.

a través de discursos, publicaciones propias, de los profesores del CMBA, sus discípulos, de colegas y prensa nacional e internacional, para culminar su construcción en los tres textos a analizar en el próximo capítulo. Cuando la construcción del relato acabado llegó, Williams ya era uno de los músicos más influyentes del país y de Latinoamérica. La difusión parcial de su discurso había conseguido exponerse ante el mundo. Los siguientes ejemplos exponen la amplia difusión del proyecto de Williams:

**Imagen 3: Dedicatoria manuscrita de Santos Cifuentes a Alberto Williams, Buenos Aires, 1913**



Fuente: Primera página de Cifuentes, Santos (1896) *Tratado de Armonía*. Londres y Nueva York: Novello, Ewer y compañía. Ref. Ejemplar disponible en la Biblioteca del INMCV, UBI 2.990

Santos Cifuentes fue un compositor nacionalista colombiano que el dedica, en 1913 una copia de su libro a Williams, reconociéndolo patriarca de la música nacional: Firmada en tinta “Al fundador del arte en la Argentina, Mtro. Alberto Williams. Respetuosamente. El Autor, 1913”.

Así también, es incorporado a la bibliografía nacional e internacional tanto Williams como su CMBA en diversas publicaciones de prensa, enciclopedias,

diccionarios, etc. locales como extranjeras y numerosas dedicatorias de colegas de diversos puntos del globo. Algunos ejemplos que dan cuenta de ello:

Otto Mayer-Serra fue un musicólogo español que emigró a México y allí publicó escritos pioneros sobre música mexicana del siglo XX. Publica en su *Enciclopedia de la música en 1943*.

Williams: ...padre de la música nacional en su patria (...) Fundador de la escuela argentina, divulgó en su país el sinfonismo francés -franckista impresionista- al mismo tiempo que escribió, en el mismo estilo, las primeras obras sinfónicas y pianísticas de gran envergadura, inspiradas en ritmos y melodías populares y en temas de ambiente nacional (...)  
En Argentina sobrevive la herencia idiomática de Williams en obras excepcionales, como la Sinfonía Argentina y la Sinfonía de los Campos, de Juan José Castro, o las Pampeanas de Luis Gianneo. (Mayer-Serra, 1943: 422, 423 y 426.)

Alberto Lavignac, prof. del Conservatorio de París cuyo traductor es Felipe Pedrell, nacionalista español, señala la centralidad del CMBA:

... Entre los Conservatorios principales se citan el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado en 1893 por A. Williams, que tiene 64 sucursales en toda la República. Gradúa la enseñanza en elemental, secundaria y superior. Se cursan – además de solfeo, piano, arpa, instrumentos de arco y otros – canto y declamación y la enseñanza ordinaria de la composición; celebra concursos mensuales, y conciertos y conferencias<sup>10</sup>. (Lavignac, [1905] 1920: 370)

Se recoge de *Dictionary of Music and musicians*, Londres, una referencia a Williams y al CMBA y donde se compara con grandes compositores como Shuman o Grieg:

Argentine compr. And poet; b. Buenos Ayres in 1862. Began studies in Argentina, completing them at Cons. Of Pairs, under Georges mathias, Charles de Bériot fils, Guiraud, Franck, and Godard. Returned to Buenos Ayres in 1899, where he gave several pf.recitals. In 1900, gave orch.concert of his works in. Berlin. Fonuded the Cons. Of Music of Buenos Ayres in, which has had a wonderful success, and now has 92 branches throughout Argentina, all under the able dir. Of this master, who has intoroduced into his native land the school of Chopin and Franck. His compns. Have been placed

---

<sup>10</sup> En este mismo texto se incorporan completas referencias acerca de los costos de matrícula, mensualidades y exámenes y se aclara que es el único establecimiento sobre el cual se cuenta con datos certeros.

by good critics between Shumman's and Gireg's. He also obtained fame as a poet. (Dictionary of Music and musicians, 1924: 530-531)

Aquí una referencia italiana del año 1929 a Williams, su labor en los conciertos de La Biblioteca, el CMBA y sus sucursales:

Williams Alberto. Compositore argentino; n. a Buenos Aires il 23 novembre 1862. Avuta la prima educazione musicale in patria, venne in Europa e a Conservatorio di Parigi studio il pianoforte con Giorgio Mathias e Carlo de Beriot figlio, l'armonia con Durand e Taudon, il contrapunto con Ernesto Guiraud e César Franck. Assolto il Conservatorio ritornó a B. Aires nel dicembre 1899, si produsse in pubblico quale buon pianista e diresse i Concerti sinfonici dell'Ateneo, quelli del Conservatorio, della Biblioteca Nazionale ed i Popolari. Nel 1893 vi aprí un Conservatorio che viene da lui diretto ed ha grandissima frequentazione di allievi. Fondó nell'Argentina vari altri Conservatorio<sup>11</sup>... (Schmidl, 1929: 703)

Luís Benvenuto -quien era profesor del CMBA- y Raul Buccino escribieron. El libro "La música en Iberoamérica". Además de la dedicatoria expuesta abajo, impreso al interior (pag. 3) de la 5ta ed. se encuentra un agradecimiento por parte de los autores "al patriarca de la música argentina" (Benvenuto y Buccino, 1940) y Nota impresa (pag. 3 y 4) de felicitación por parte de Williams hacia los autores.

---

<sup>11</sup> Esta referencia incluye información acerca de las sucursales y obra de Williams.

#### Imagen 4: Dedicatoria Raul Buccino

el maestro  
Alberto Williams, gran pro-  
fesor de la música argentina y  
su más alto valor contemporáneo,  
en recuerdo de Luis Benvenuto,  
amigo común y distinguido co-  
laborador y como modesto ho-  
menaje del  
R. Buccino  
10-6-38

#### LA MUSICA EN IBEROAMERICA

*“Al Maestro Alberto Williams, gran profesor de la música argentina y su más alto valor contemporáneo, en recuerdo de Luis Benvenuto amigo común y distinguido colaborador y como modesto homenaje de R. Buccino. 10-6-38”*

Fuente: Primera página de Buccino, Raul A.; Benvenuto, Luis (1938). *La música en Iberoamérica*. Buenos Aires: Ferrari Hnos. Ref. Ejemplar disponible en la Biblioteca del INMCV, UBI. LB. 59

Carvajal Quesada (1944), importante literata costaricense, reconoce como pionero de la música argentina a Alberto Williams:

Alberto Williams: Nacido en Buenos Aires en 1862, es fundador del conservatorio que lleva su nombre, y cuyas filiales en toda la República, pasan de un centenar. (...) Pero lo importante desde el punto de vista americano, es el hecho de haber sido el iniciador del movimiento argentinista con la primera obra cultivada en el folklore criollo, cuando en el año 1890, dio a la publicidad *El Rancho Abandonado*, evocación del cancionero popular de la campana en la fusión de dos temas de triste y huella, motivos recogidos personalmente por el propio compositor. (Carvajal Quesada, 1944: 144-145)

Estos son tan solo algunos de los tantos ejemplos que pueden hallarse prácticamente tomando al azar un diccionario o enciclopedia musical de la época. La presencia de Williams en el ámbito local e internacional, así como de su conservatorio

y la difusión de sus actividades muestra, por una parte, la magnitud de su gestión y, por otra, su dedicación y capacidad para “hacer llegar” las noticias propias al mundo<sup>12</sup>.

Se han expuesto aquí los antecedentes para la gesta y legitimación del proyecto fundante de la música argentina propuesto por Williams. Cuyas instancias de edificación intelectual y material, serán consideradas en los próximos dos capítulos de esta tesis sucesivamente. En un país en que la concentración económica y política estuvo en manos de unas pocas familias patricias -dentro de ellas la familia Alcorta-, las redes vinculares tejidas desde la elite gobernante aliada a ciertos sectores intelectuales, resultaron centrales.

Resultó crucial el análisis del contexto sociopolítico que habilitó la recepción y difusión de la producción simbólica y material propuesta por Williams. Las políticas públicas se dirigieron a la formulación de una identidad común, símbolos y prácticas nacionales. En el segundo capítulo de esta tesis se exhibirá, tal como se adelantó aquí, que la propuesta mitrista finalmente hizo mella. Así, desde el ámbito musical, se colocó un relato que ubicó a Argentina como un país predestinado a la grandeza; un caso excepcional dentro del contexto latinoamericano y, a la vez, en línea evolutiva con la historia cultural europea.

El contexto cultural propició el contacto entre distintas formas de arte y un “clima de época” donde el nacionalismo romántico se expandió en los Estados-nación de Europa y América replicando ciertas fórmulas que consagraban sus producciones nacionales, seleccionando determinados rasgos y características que resultaron comunes, particulares y auténticos de esas comunidades. En este sentido, para el caso argentino la elección de la llanura de la pampa bonaerense, el ámbito rural, como fuente de inspiración de literatos y artistas resulta claramente predominante en desmedro de los paisajes montañosos, selváticos o los extensos glaciares del sur - aunque otros paisajes, particularmente las montañas, aparecen en algunas obras específicas-.

---

<sup>12</sup> Esta fue una breve selección del material documentado donde se hallan menciones y reconocimientos respecto al rol de Williams en la fundación de la música argentina a nivel local e internacional. Según la información recabada se encontraron referencias, por ejemplo: en publicaciones francesas, italianas, españolas, estadounidenses, alemanas y rusas entre otras.

Una combinación de factores dio lugar a la resonancia conseguida por la formulación consagratória propuesta por Williams tal como comenzó a esbozarse hasta aquí y será tema de los próximos dos capítulos -el primero desde su formulación intelectual y el segundo abocado principalmente a su materialización-. Un factor decisivo, fue la permeabilidad del contexto, su capacidad para introducirse en espacios privados y públicos diversos y conseguir difundir su proyecto con llegada, no sólo a la elite porteña, sino también a los sectores medios emergentes y a buena parte del país, a países latinoamericanos y a Europa. Estudiar los espacios de difusión del proyecto, permitió desentrañar, no sólo aquellos apoyos que heredó por parte de su familia, los Alcorta, sino los que él mismo pudo darse mediante gestión propia. A continuación, se analizará la construcción discursiva del relato fundante propuesto por Williams.

## Capítulo 2

### **Alberto Williams del relato fundante de la música argentina a la autoconsagración discursiva.**

#### **2.1 Los ingredientes para la construcción de una escena memorable. La presentación de sí, los personajes y la ubicación espacio temporal**

Alberto Williams fundó la revista *La Quena*, producida por su editorial homónima en 1919. Ideada para difundir y promover las actividades del CMBA, el cual contaba con cerca de 80 sucursales cuando se publicó el primer número de la revista. Se propuso, además, como un espacio de difusión de ciertos músicos y acontecimientos de la cultura musical nacional, una ventana a los sucesos musicales europeos, un espacio de crítica, historización y análisis técnico-musical e inclusive de fusión entre ciencia y música.

En 1932, Williams dio a conocer *Orígenes del arte musical argentino* en el número 64 de la revista, que había sido presentado con anterioridad, ese mismo año, en Radio Prieto. Este texto marca el inicio de un breve período de cuatro años en el que el relato fundante, toma cuerpo y se coloca en la escena nacional e internacional decretando el año 1890 como punto cero del arte musical nacional. No es casual que la publicación de este relato fundante y sus versiones posteriores, hayan conseguido resonancia durante el período denominado *década infame* en que el nacionalismo conservador gobernó de facto. Anteriormente, Williams había realizado publicaciones parciales, consiguiendo repercusión entre sus contemporáneos nacionalistas como se ha expuesto en el capítulo anterior. Pero no fue hasta este momento que el relato se completó y de aquí en adelante fue reproducido en una multiplicidad de oportunidades por él, por músicos e investigadores allegados y hasta por la prensa europea, quedando anclado en la historia de la música argentina como piedra angular para el surgimiento de la música nacional, tanto por aquellos que lo consideraron patriarca de la música argentina como por quienes lo desmintieron.

Debido a la relevancia histórica que envuelve a este relato dentro del contexto institucionalizador, se procederá a analizar su presentación y sus transformaciones en dos de sus reelaboraciones subsiguientes: La primera publicación -que data del año 1932- saca a la luz una historia acaecida más de cuarenta y dos años antes dando un nuevo sentido a esos acontecimientos. Parte de la narración descriptiva de una experiencia transformadora del yo donde detalla sensaciones, impresiones, diálogos, lugares que lo ayudan a dar apariencia de veracidad a su propuesta. El resultado de esta experiencia individual según relata, terminaría con el nacimiento de la música nacional, transformando la realidad del colectivo argentino.

El segundo texto, publicado en 1933 en la revista *El Hogar* y dos años más tarde en *La Quena*, en 1934 *Orientación de la música argentina* que hace foco en la inclusión de la música nacional dentro de una tradición europeísta y, a la vez, de originalidad local que, por designación divina, otorga un don a ciertos compositores. Por ello, vuelve sobre el año 1890 como punto de inicio, “citando” el momento fundacional -explicado detalladamente en el texto publicado en 1932- y, por último, *Nacionalismo musical*, publicado en 1936, que traza una línea de continuidad desde la edad antigua hasta los nacionalismos europeos. Este rodeo le permite llegar al caso argentino como epicentro de Latinoamérica. Así, toma como experiencia nacional la reelaboración de su primer relato fundacional y se coloca como heredero de la tradición europea, padre de la música nacional y sus discípulos como la línea de continuidad con esta tradición.

Para comprender cómo se configura el relato fundante de la música argentina, resulta vital considerar la presentación de sí que hace Williams y el lugar que asigna a “los otros” en su discurso. Esta estructura se sostiene a partir de distintas dimensiones: por una parte, como se presenta, que imagen de sí muestra. Por otra parte, como se representa a sus alocutarios -los lectores de la revista-. En un plano paralelo, se puede analizar la construcción de los personajes que componen el relato: las jerarquías asignadas, las formas de presentación, el *ethos* que asigna a cada uno de los hablantes, incluido el propio Williams. Este *ethos* que se va construyendo habilita una lectura de cómo Williams ve a los personajes, lo que elige mostrar y aquello que decide obviar, aunque de ningún modo este esfuerzo, en sus intentos por dar veracidad al relato, implica que los hechos transcurridos hayan sido tal como los presenta. Por último, el

propio narrador, Williams, describe sus sentimientos y apreciaciones sensoriales, donde la evocación, es decir, el hacer memoria implica una relectura de los acontecimientos. El espacio y tiempo en que transcurre este discurso posibilitan que, como se verá, distintas temporalidades corran en trayectorias paralelas. El espacio es deictizado y, a partir de ciertas características, se pone en relación con la lírica gauchesca que envolvía las distintas formas de arte nacionalistas en ese período.

### 2.1.1 La presentación de sí

El artículo *Orígenes del arte musical argentino* interpela al lector: “¿Cuál es el origen de la música argentina, considerada como arte?” (Williams, LQ, 64, 1932: 6). El sujeto empírico, Alberto Williams, quien firma el artículo como propio, coincide con el sujeto discursivo: “voy a tratar este tema por primera vez, procurando ser lo más lacónico posible” (Williams, LQ, 64, 1932: 6). Utiliza un verbo performativo, es decir, enuncia aquello que, al mismo tiempo, está haciendo en el texto. El sujeto de la enunciación trata en primera persona y a tiempo presente ese acontecimiento del pasado legitimado por su doble rol de autoridad musical públicamente reconocida, de director de la revista en que publica el artículo y del CMBA que, por ese entonces, superaba el centenar de sucursales en todo el país y llevaba miles de músicos egresados. Estos antecedentes de los cuales los lectores resultan conocedores de antemano configuran el *ethos prediscursivo* (Maingueneau, 2010).

Luego se introduce en el relato de los acontecimientos:

Al regresar, a fines de 1889, a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de 7 años de ausencia, pasados en el Conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me había impresionado en mi niñez.” (Williams, LQ, 64, 1932: 6)

La narración se mueve hacia el pasado, se ubica en 1889, en Buenos Aires, pero entonces, evoca un hecho anterior al momento que está narrando, sus siete años en el Conservatorio de París primero, y luego de regresar al tiempo narrado -pretérito perfecto simple- “sentíme atraído”, se sitúa en un pretérito aún anterior “que tan hondamente me había impresionado en mi niñez” -pretérito pluscuamperfecto-. En

este punto, continúa el relato cronológicamente, y avanza a la concreción de ese “deseo”, “y, en el año 1890, recorrí (...) las estancias principales del Azul, Olavarría, Tandil y Juárez” (Williams, LQ, 64, 1932: 6). Transmite, al tiempo que va narrando sus impresiones acerca de los acontecimientos pasados: “allá ni se cultivaban hortalizas, ni por asomo, se percibían gorros de cocinero. ¡Qué contraste, ¿no es verdad?, para un recién llegado de París” (Williams, LQ, 64, 1932: 6), volviendo a interpelar al lector como narrador a tiempo presente. Así, una vivencia de la niñez queda interconectada con el tiempo de la narración por una resignificación de las emociones producidas con la perspectiva del tiempo presente -de la narración-. La consecuencia de esos eventos conectados en el pasado formando una suerte de hilo de continuidad entre infancia, juventud y madurez, dando sentido al presente. El texto toma la forma de *relato intercalado* entre la acción narrada y su actividad discursiva.

### 2.1.2 Los personajes

Para la elaboración de los personajes del relato incluyendo la de sí mismo, Williams se sirve fundamentalmente de tres recursos: el uso de la alternancia entre la primera persona del singular y la forma plural *nosotros*; la narración de sus propias impresiones y descripción de personajes; y las citas dialógicas entre algunos de ellos y él mismo como protagonista de los intercambios discursivos.

Para el primer caso hace uso de lo que Benveniste ([1974] 1995) llama *nosotros exclusivo*, ese uso del pronombre *nosotros*, excluye al lector de la experiencia:

La mayor parte del tiempo andaba, con mis compañeros, a campo abierto, correteando y saltando vizcachera con los pingos a rienda suelta, sin reparar en los peligros y con audacia de genuinos gauchos, con quienes, ya que estábamos en su medio, nos gustaba competir. (Williams, LQ, 64, 1932: 6)

El relato comienza en primera persona del singular, se trata de una experiencia personal que lo incluye a él y a sus compañeros. Luego pasa a la forma plural - “estábamos”, “nos gustaba”- haciendo referencia a sí mismo, su hermano y su amigo.

Pero también incluyendo a la *no-persona*, en términos de Benveniste, cuando se refiere a los gauchos, a través del pronombre relativo *quienes*.

En este primer relato, el *nosotros inclusivo* aparece sólo en las últimas líneas, donde todos los argentinos quedan englobados como parte de ese arte que, surgido de una experiencia de vida particular, se convierte en una cuestión de interés nacional. Al decir: “la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” (Williams, LQ, 64, 1932: 7), el pronombre reflexivo *nos* incluye tanto al propio Williams como portador de una experiencia que le compete a la nación, incluyendo al lector, pero también a todos los argentinos. Como se apreciará más adelante, en el análisis de la reelaboración realizada por Williams en 1936, el uso de los pronombres *muta*, y el *nosotros inclusivo* se vuelve predominante. Se estima que este cambio se da debido a un proceso de legitimación del relato, que para momento ya había sido presentado en diversas ocasiones.

A nivel de la enunciación Williams se mueve de un *narrador descriptor* a un *sujeto pasional* (Filinich, 2003), narra tanto emociones como situaciones y paisajes. Uno de los recursos capitales de los que se sirve es la reproducción de diálogos guionados usando el estilo directo, propio de la ficción literaria. Así consigue dar un cierto ritmo al relato logrando apariencia de “realidad”. Recrea los intercambios con sus interlocutores en las escenas de la narración y las formas del habla características de cada personaje: entre ellos Julián Andrade, el célebre compañero de aventuras del mítico gaucho Juan Moreira<sup>13</sup>; un baqueano de la pampa bonaerense; su amigo, el Dr. Bernabé Ferrer; su hermano Benjamín y los payadores de Juárez. Estos recursos dan sustento y tono de veracidad a la argumentación creando una sensación vívida de aquella mítica experiencia iluminadora que Williams dice haber transitado 42 años antes, en 1890.

Resulta capital el uso de la *polifonía* como estrategia de enunciación teniendo en cuenta las más de cuatro décadas de distancia entre la publicación del artículo y los acontecimientos relatados. El narrador da voz a distintos enunciadores, *multivocidad*

---

<sup>13</sup> Juan Moreira fue un mítico gaucho argentino, que trascendió gracias al folletín escrito por Eduardo Gutiérrez que operó como retrato de una época y generó la identificación colectiva. Para profundizar sobre esta obra consultar el texto *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (2012).

(Ducrot, 1986), alternando entre diálogos y *descripciones pasionales*. Desde esta perspectiva, los diálogos representan una escisión entre el sujeto físico y el sujeto discursivo o locutor, que en este caso se corresponde con la persona física. Williams, construye una ficción por la cual “hace hablar” a otras voces, que se manifiestan de modos diversos al del sujeto de mundo. De este modo, los enunciadores exponen sus propios puntos de vista. El discurso directo se constituye en la operación de citación a través de la cual queda impresa en el discurso no sólo la significación de las palabras de otro reproducidas, sino también la forma en que las transmitió. El narrador, Williams, hace un esfuerzo por captar la forma de expresión, tono, aspecto que caracteriza a esos otros enunciadores, teatralmente para dar vida a las *vozes* a las que les imputa participación en los acontecimientos. Al tiempo que da veracidad al relato, se diferencia de esos otros.

Un ejemplo es el diálogo entre Williams y un baqueano que lo guía junto a sus compañeros durante su travesía. Williams le pregunta si conoce algún payador:

- ¡Cómo no he de conocer! Allicita, no más, en un puesto de la estancia de un inglés, cerquita de “La Corina”, vive Julián Andrade.

- ¿El compañero de Juan Moreira?

- El mesmito, patrón. Como es muy enamorado, tiene una chinita preciosa, y como le gusta mucho la música, siempre anda rodeado de guitarreros. En su puesto hay ahora dos payadores de mi flor.

- Llévanos allá, contesté yo, lleno de alegría. Me muero de ganas de oír pagar a esos músicos poetas de nuestra tierra. Y ¿a cuántas horas de galope se encuentra el allicita?

-Muy cerca, patrón, a 4 horas de “La Corina”, andando al galope tendido, y haciendo los descansos al paso y al trotecito. (Williams, LQ, 64, 1932: 6)

Estos diálogos, que tienen apariencia de realidad, no implican que se haya expuesto el término literal utilizado por el emisor. Por medio de esta falacia discursiva, consigue reconstruir, según la óptica de Williams que opera como narrador, la situación de comunicación acaecida. La caracterización de cada personaje enunciador presentado en la narración da cuenta del esfuerzo por caracterizar a los hablantes (Ducrot, 1986). Así, su propio discurso oscila entre un lenguaje que se muestra

“civilizado” pero a la vez entendedor de la jerga campesina, motivo por el cual, se dirige a ellos en sus propios términos.

Volviendo al uso de las personas gramaticales en estos intercambios, resulta interesante destacar que, al referirse a los payadores, siempre se repite el uso de la tercera persona del plural, la *no-persona*:

-Estos son, nos dijo Andrade, los mejores payadores que he oído en mi vida. Y dirigiéndose a ellos, les recomendó que tocaran en honor nuestro, lo mejor de su repertorio. Yo aproveché la coyuntura, para pedirles que cantasen las canciones más viejas que supiesen. (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

A la vez, traza una diferencia de estatus con el baqueano, al que caracteriza con el uso de la lengua gaucha, sencilla. Esta forma del habla se repite en la descripción de los payadores, pero con la particularidad de que, aun siendo las figuras angulares del relato, los nombra siempre en tercera persona. Brinda una descripción física arquetípica de los payadores y los ubica tocando la guitarra y cantando bajo un sauce llorón:

Cantaron hueyas, gatos, cielitos, tristes, vidalitas y estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad, propia de las almas populares, que son voces humildes de la naturaleza creadora. Los payadores eran músicos de buena cepa, artistas intuitivos dotados de rara perfección y de asombrosa memoria. (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

Ahora bien, cuando el enunciador es Andrade, es caracterizado con un lenguaje simple pero correcto, y así también lo describe en su relato: “un bandido valiente y de un carácter enérgico”; “corazón noble y generoso”; “temperamento de pendenciero y alma ingenua”; “no tenía ningún rasgo de hombre malo, ni ápice de peleador vulgar (...) su voz clara y enérgica y su trato tan culto cual el hombre de la metrópoli, le daban toques de caballero, mestizo de indio y de andaluz” (Williams, LQ, 64, 1932: 7). Se puede apreciar en la construcción discursiva de cada uno de estos personajes una distinción de jerarquías y el uso estereotipado de los recursos de la gauchesca. Su prosa pone al descubierto la construcción de relato a partir del contraste: su civilidad de hombre culto de ciudad frente a la simpleza campesina. La reivindicación de la simpleza, la ingenuidad, humildad como característica “natural” de los campesinos

pone en evidencia el movimiento de reconfiguración del gaucho -y se podría agregar el indio-, que ya no resultaban peligrosos, reivindicados como símbolos añorados de un pasado mejor y más auténtico.

Como última cuestión, se puede analizar brevemente la relación entre el mundo interior de Williams y sus percepciones respecto del ambiente en que sitúa su enunciado. Williams se define a sí mismo como alguien sensible, capaz de sentir fuerza atrayente de la pampa, lugar que traza una línea entre su niñez y el presente, que lo llevaría por un camino al que parecería estar predestinado: “Al regresar (...) sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me había impresionado en mi niñez” (Williams, LQ, 64, 1932: 6).

Esa experiencia transformadora es descrita como un trance donde los sentidos están alerta, se asemeja a la descripción del efecto producido por el consumo de estupefacientes: “Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas (...) y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística...” (Williams, LQ, 64, 1932: 6). La experiencia sensorial que describe daba por efecto el sentir la necesidad de tocar el piano. Traduciéndose en la creación de la obra que el propio autor considera fundacional de la música nacional. “Esos aires genuinos del gaucho de la pampa, impresionaron mi ánimo con caracteres indelebles, y en mi memoria se grabaron, como en una cera dúctil” (Williams, LQ, 64, 1932: 7) trasladando características de elementos de la naturaleza a su persona. La narración, toma forma de relato vivencial.

La *propioceptividad* (Filinich, 2003) como mediación entre lo exterior y lo interior, las de emociones, sensaciones y percepciones resultan constitutivas en la articulación del discurso. Williams describe el paisaje pampeano a partir de una caracterización tipificada de lo bucólico como lo nativo, exótico, en coincidencia con lo propuesto por literatos y artistas nacionalistas de la época. Estas características que le imputa al campo, producto de sus deseos y percepciones, lo afectan produciendo efectos en su cuerpo y despertando deseos. El propio cuerpo resulta articulador de percepciones que provienen del exterior, así como de los sentimientos, afectos, emociones del fuero interno. La descripción en el discurso vehiculiza la configuración

y manifestación de este entramado sensorial que percibe. Ciertas caracterizaciones humanas son utilizadas para describir el paisaje, así como cualidades propias de la naturaleza son tomadas para describirse a sí mismo. Como se ha dicho, la presentación de sí y de los otros en el discurso permite dar cierto carácter al relato, da elementos para caracterizar a los personajes tanto en su comportamiento como en su aspecto físico. Evoca ciertos estereotipos que resultan fácilmente reconocibles y permiten al lector hacerse de una imagen del locutor.

### **2.1.3 La deixis espaciotemporal**

El relato posee diferentes temporalidades que le dan profundidad al discurso. Por un lado, se encuentran aquellas planteadas por el narrador y, por otro, los pertenecientes al mundo narrado, en el que las distintas voces del enunciado cohabitan. El mecanismo utilizado aquí es de alternancia entre *introspección* y acción de la narración. Sumando a los espacios temporales ya mencionados las citas dialógicas, se abren un total de tres espacios temporales que transcurren a la vez al interior de la enunciación: el del narrador (que es contado a tiempo presente), compuesto por impresiones y sentimientos acerca del pasado, y el de las citas dialógicas que transcurren en una línea temporal paralela. Un cuarto espacio temporal es el que corresponde al lector. Éste lee de forma lineal la historia propuesta, vive esos viajes temporales como acumulación de información que lo ayuda a comprender las impresiones del narrador, es decir, de Williams. Las temporalidades que transcurren al interior del texto permiten dar una significación diferente a los acontecimientos narrados y la ruptura del hilo temporal que introduce otro ritmo -a través de diálogos, por ejemplo- La tríada pasado-presente-futuro cohabita en tiempos paralelos.

Por otra parte, en el artículo de Williams, “aquí” es Buenos Aires, es donde realiza su producción, “su ciudad natal” y a partir de donde expande sus redes hacia el interior. París aparece como “fuente cultural”, como espacio de civilidad, y también su ciudad por adopción, se considera además “parisiense”. Por último, la pampa emerge como una referencia inspiradora, lo folklórico y constituye “lo natural”- como salvaje, peligroso, exótico, humilde, genuino, bárbaro-. La consideración del paisaje pampeano-gauchesco en representación de la nación resulta una escena tópica del

nacionalismo de época, retratado una infinidad de veces en la literatura y las artes plásticas de la época, así se puede apreciar la oposición que propone entre La Pampa-París:

...por allá ni se cultivaban hortalizas, ni por asomo, se percibían gorros de cocinero. ¡Qué contraste, ¿no es verdad?, para un recién llegado de París...

...Tenían un piano, en aquella estancia, pero no pude tocar en él, porque estaba tan desafinado, que no se podía aguantar. Pensé yo, tristemente, para mis adentros, de parisiense recién llegado: ¡Qué han de tener afinadores, por acá, si ni hornos tiene para cocer el pan!... (Williams, LQ, 64, 1932: 6)

...disculpe mi poca destreza en manejar este utensilio, que en los siete años de ausencia en París, algo se me ha olvidado del arte de manejar el facón... (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

El contraste se pone en evidencia como marca de diferenciación entre el *yo* y el *otro*, a su vez, la descripción bucólica recupera aquellos rasgos que representan el exotismo y la pureza del paisaje:

Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad, y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística...

... llegando a eso de las nueve a un rancho humilde, pero muy aseado, recibidos por los ladridos destemplados de los perros... (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

... esos aires genuinos del gaucho de la pampa, impresionaron mi ánimo con caracteres indelebles, y en mi memoria se grabaron, como en una cera dúctil... (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

Así, el efecto transformador del ambiente gauchesco ante su “sensibilidad” de creador, resultan en un proceso de transformación del *ego* de una vez y para siempre. Williams considera esa experiencia como punto de origen. Sin embargo, resulta evidente que esos acontecimientos y la elección de tópicos relacionados a la prosa gauchesca forman parte de un constructo evocado infinidad de veces desde la literatura y las bellas artes como parte del proyecto político-cultural nacionalista.

Buenos Aires y él mismo representan la síntesis de esos otros dos espacios configurando “lo nacional”:

Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. (Williams, LQ, 64, 1932: 7)

Su viaje a Europa, París resulta la fuente de conocimientos técnicos, la Pampa como el ambiente donde brota la inspiración y Buenos Aires como punto de llegada y síntesis. Concluye entonces: “La técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” (Williams, LQ, 64, 1932: 7).

## **2.2 De las reelaboraciones del relato al nacimiento de un mito fundacional**

En las siguientes tres secciones se analizarán los relatos de 1934 y 1936 donde Williams legitima y consagra su discurso. Los recursos utilizados en el texto de 1934 se abocan a la legitimación de sí como padre fundador elegido por Dios y como eslabón de una cadena en la que se enlazan los principales compositores de la historia musical europea; los argentinos como parte de esta creación. Al mismo tiempo que, como se verá, se erige como vocero de “los argentinos” incorporándolos como parte activa de ese acto fundacional. En el tercer texto, publicado en 1936, Williams traza la línea que lo coloca como sucesor de la tradición europea, por una parte, y heredero legítimo de los precursores de la música argentina. En este último texto la operación de citado es explícita, da por sentada la legitimidad de su discurso. En la última sección del capítulo, se realizará un breve análisis acerca del movimiento a través del cual se erige el mito fundacional y a su vez la auto-consagración discursiva de Alberto Williams como padre fundador.

### **2.2.1 La legitimación del relato en la reelaboración de 1933/34**

En la segunda producción de esta tríada, *Orientación de la música argentina*, que Williams publicó en 1933 en *El Hogar* y reprodujo en 1934 en *La Quena*, opta por no nombrarse a sí mismo de forma directa, sino que la operación de “citado” consiste

en recurrir al año 1890, a los payadores y sus costumbres como fuente de inspiración, apelando a la memoria de lector. Esta referencia se encuadra en un texto que diferencia la apreciación musical de legos y cultos. De estos últimos, parte aguas entre los compositores originales y los que no lo son, los primeros poseedores de “un don del cielo”, donde “recibe su gracia de la cuna aquél que nace predestinado” (Williams, LQ, 66, 1934: 1). En esta misma línea ubica a Bach, Mozart, Beethoven y Wagner, para luego descomponer la originalidad tres fases, que le permitirán hacer el juego de inclusión de su relato fundacional en ese contexto:

...la originalidad universal o, mejor dicho, europeísta, que constituye el dominio técnico propiamente dicho; la originalidad nacional, que se inspira en el ambiente folklorista, y la originalidad individual, que Dios da a sus elegidos. (Williams, LQ, 66, 1934: 1)

Se puede inferir que, dentro de esos elegidos, se encuentra él mismo y su producción musical. Entonces, para traer a la memoria del lector su relato originario, expone el siguiente intertexto:

La música argentina se ha orientado, en nuestros días, desde 1890, bien podemos decir, hacia la originalidad nacional. Tenemos, pues, los argentinos un jalón plantado en el estadio del arte, que nos caracteriza y nos distingue en el concierto de las nacionalidades. (Williams, LQ, 66, 1934: 2)

Aparece, en la primera oración, la *no-persona* marcando objetividad en el discurso, lo que le permite no dar espacio al cuestionamiento del contenido de la enunciación. A continuación, recurre al llamado *nosotros de autor*, que es un “yo dilatado” (Benveniste, [1974] 1995). Rescata el relato de 1932 pero lo da por sentado, ya no justifica su pertinencia, sino que lo presenta con carácter de verdad. En la oración siguiente, hace uso del *nosotros inclusivo* haciendo alusión a “los argentinos”, en el contexto de una nación entre otras naciones. Finalmente, adjudica al *nosotros*, ese logro que en realidad lo consagró como pionero en el relato de 1932. Entonces reelabora el hecho:

Hagamos constar que el esfuerzo espontáneo de los argentinos para crear un arte propio, inspirado en los cantos y las danzas de nuestros payadores, se halla realizado y representa la manifestación más grande de nuestra independencia intelectual (Williams, LQ, 66, 1934: 2).

En esta oración distingue argentinos de dos tiempos: los del presente a los que interpela diciendo “hagamos constar que...”. Por otra parte, los del pasado, “el esfuerzo de los argentinos” que “se halla realizado”, y constituye lo *delocutivo*, aquello de lo que se habla (Maingueneau, 2004). Resulta interesante considerar el rol activo de Williams en ambos tiempos, ya que, si bien borra la marca del *yo*, puede inferirse que ese esfuerzo realizado en el pasado sitúa su obra compuesta en 1890 como punto de inicio -para luego considerar el trabajo de otros músicos-. Al mismo tiempo, se ubica entre los argentinos del presente que reconocen y hacen constar ese esfuerzo. Así, la acción de “los argentinos” en el pasado repercute en el presente como “la manifestación más grande de nuestra independencia intelectual” (Williams, LQ, 66, 1934: 2).

En este segundo artículo, aparece una regularidad: los payadores no tienen voz propia en el relato, oscilan entre la *no-persona* y lo *delocutivo*. A la vez, se refuerza la idea de que esa música, de la que Williams se considera patriarca, inspirada en el folklore nacional, representa la independencia intelectual de los argentinos. Y entonces concluye: “¡Alegraos argentinos; nos hemos emancipado una vez más: tenemos una música argentina!” (Williams, LQ, 66, 1934: 2). Redoblando la apuesta cuando inscribe su relato como una segunda independencia nacional: la primera acaecida en 1816, la segunda, desde la intelectualidad musical por él encarnada en 1890.

### **2.2.2 La consolidación de un mito fundante de la música argentina en la versión de 1936**

El tercer texto que configura este relato fundante de la música argentina fue publicado en el número 67, última tirada de la revista *La Quena*, en 1936 bajo el título de *Nacionalismo musical*. Es el primero de la serie que publica sin haber sido presentado en otro medio con anterioridad. Esta estrategia pone de manifiesto otro de los mecanismos de legitimación adoptados por Williams que, para ésta última versión, resulta evidente que ya no lo considera necesario. El artículo cita el relato elaborado en 1932, retoma las consideraciones realizadas en 1933/34 acerca del lugar del compositor en la creación de la música nacional y más específicamente su propia inserción en línea con los grandes compositores de occidente. Además, coloca al relato

dentro de una historia universal de la música que se remonta a la antigüedad, marcando una continuidad en el proceso. Sostiene, a modo de imperativo, la necesidad de reconocimiento fronteras adentro y afuera, de su propuesta consagratória.

El relato, en esta oportunidad, es inserto en una tradición que parte de la edad antigua, pasa por los nacionalismos europeos y latinoamericanos y llega a Argentina. Los payadores, aparecen como lo delocutivo: “El origen de la música folklórica argentina está en el alma de los payadores de la pampa” (Williams, LQ, 67, 1936: 2). En la cadena de antecedentes para el nacimiento de la “música argentina”, al nivel del enunciado, ubica a aquellos músicos clasificados por el autor como “precursores de la cultura artística”, a quienes adjudica haber acercado las técnicas europeas al país y, sin embargo, considera “aficionados”. Dentro de estos músicos incluye a Amancio Alcorta a quien refiere como “nuestro abuelo materno” (Williams, LQ, 67, 1936: 2), es decir su abuelo, que, al considerarlo precursor de la música argentina, podría ser a la vez “el abuelo musical de los argentinos”, y también a Juan Pedro Esnaola-.

Clasifica como primeros músicos profesionales a Luí Juan Bernasconi, quien fuera su maestro en el Conservatorio de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires, (del cual Esnaola fue presidente), y Francisco Hargreaves a quien considera antecesor, pero, sin embargo, desestima como creador de música en tanto arte -descalifica sus obras por considerar que tiene “repeticiones excesivas de los temas”, “variaciones sin interés” y “errores crasos” (Williams, LQ, 67, 1936: 3)-. Aclara, además, que el fundador del primer conservatorio estatal fue el ministro de gobierno Santiago Alcorta, su tío. Resulta evidente que el tejido de relaciones sociopolíticas que envuelven al discurso, le permite mostrar el poderío vincular que lo legitima y deslegitimar a quienes podrían considerarse “competidores”. Esta trayectoria trazada por Williams (1936), desde el pasado remoto, da fundamento a su ubicación en una línea sucesoria. Entonces afirma: “El arte musical argentino surge recién en 1890” (Williams, LQ, 67, 1936: 3) y reproduce, con algunas alteraciones, su relato originario.

La operación de citación en este artículo inserta otra temporalidad en el presente y permite reconfigurar los sentidos de la enunciación pasada (Filinich, 1998). La trama coloca al relato dentro de una trayectoria cultural universal en combinación con la propia del músico, de su poderío político y cultural local y el folklore gaucho,

dando lugar de baluarte cultural nacional al mito originario de la música argentina propuesto por Williams y ubicándolo como padre fundador. En este último texto de la tríada, no solo reproduce los puntos centrales del relato -sin inclusión de citas dialógicas-, sino que afirma “Es esta [*El rancho abandonado*] la primera obra artística inspirada en el folklore de nuestros gauchos” y vuelve a continuación sobre esta misma cuestión:

En una conferencia sobre los orígenes del arte musical argentino, transmitida por la Radio Prieto en 1932 y reproducida en el N°64 de la revista *La Quena* de ese mismo año, decíamos que “El rancho abandonado” podía considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino (Williams, LQ, 67, 1936: 3).

Sus composiciones y la pampa bonaerense representan para Williams, la nación. Tal es la legitimidad con la que presenta su verdad, que puede recurrir a la cita de una conferencia del pasado donde él mismo considera su obra como “piedra fundamental del arte musical argentino” y postular la continuidad que representan sus propios discípulos.

### **2.2.3 El nacimiento del mito y la autoconsagración del patriarca**

A partir del análisis realizado por Barthes ([1957] 2002) sobre el concepto de mito, se considerará aquí la configuración texto fundacional propuesto por Williams en términos de *mito*. El primer elemento es la música folklórica propia de la zona pampeana argentina, que habita reuniones, peñas y bailes: “El origen de la música folklórica argentina está en el alma de los payadores de la pampa (...) Son poetas, cantores y guitarristas” (Williams, LQ, 67, 1936: 2). Esa música es *índice del terruño*, es decir, que conecta al grupo con su tierra, de modo tal que sus coterráneos pueden identificarse con ella y remitirse a ciertas situaciones, movimientos, comportamientos que los conectan a ese sonido, conformando unos *tipos cognitivos comunicables* (Hernández Salgar, 2012). Al convencionalizarse puede que se produzcan transformaciones y ciertos esquemas comiencen a reproducirse en diferentes obras, haciendo alusión a una escena, una imagen, en este caso, el payador pampeano con su poncho, su guitarra, el rancho y el paisaje, el baile. Cuando al escuchar esos esquemas

rítmicos, melódicos y ciertas texturas se puede visualizar la relación con esta situación, habrá surgido un *tópico*, este es el primer nivel del mito. El segundo nivel emerge con la creación de un nuevo mito que asocia ese tópico – para el caso, los payadores pampeanos con sus guitarras- con el origen de la música “auténticamente argentina” - a partir de 1890 y *El Rancho Abandonado*-, entonces la propuesta de Williams se esboza así:

Las fuentes musicales brotan, al principio, del alma popular; pasan después al templo, depuradas y escogidas por el buen gusto de los sacerdotes y, por último, se derraman, como ríos fecundadores, por los campos de las escuelas que formulan los cánones y conservan las tradiciones, de donde surgen, a su turno, los artistas individuales que las renuevan y las encauzan por sendas otrora desconocidas (Williams, LQ, 67, 1936: 1).

La producción popular es arrancada de su origen y reconfigurada de modo que le resulta ajena, ya no le pertenece, la cultura legítima toma su forma, la vacía de contenido y se construye un halo de inocencia, pureza, naturalidad de su procedencia que es complejizada para el oído diestro de las técnicas compositivas europeas. La cultura popular se transforma en patrimonio y se pone al servicio de la nación, así se configura la identidad musical argentina: el tópico de los payadores con sus guitarras, sumado a la técnica europea propuesta por Alberto Williams como parte de su proyecto musical nacionalista.

El alma popular resulta símbolo de pureza, el gusto legítimo representa el “buen gusto”. Sectores de la elite cultural expropián la música surgida del pueblo y la “depuran”, pasando por las escuelas europeas - franco-germana - y transformándose en un producto cultural extraño para su creador original. Bourdieu considera la música como la más espiritual de las artes ya que su escucha se conecta con la interioridad y la pureza. Dentro del alma de la concepción burguesa se encuentra esa división entre cuerpo y espíritu, la apreciación de la música, al no tener texto, ni expresión física, se basa en un acuerdo tácito entre los valores y expectativas del público (Bourdieu, [1979] 2012). Es así como la exclusión o inclusión de determinados grupos a su lenguaje es más imperceptible que para otras actividades enclausuradas. Es en este movimiento en el que los sectores populares son expropiados e invisibilizados. La música de gauchos e indígenas remite a un pasado ya extinto. El indio y el gaucho no eran lo

“auténticamente nacional”, lo argentino se componía a partir de esta nueva creación, donde prima el “buen gusto” de los sectores dominantes de la sociedad.

La gauchesca emerge, ya no como *barbarie* que hay que superar en el camino hacia la *civilización*, sino como símbolos patrios que el *progreso* puso en riesgo de disolución. La formación de una identidad nacional necesitaba de mitos que promovieran una identificación colectiva. Literatos y artistas fueron los encargados de moldear la identidad nacional trabajando bajo financiamiento estatal, y con gran apoyo de la elite patricia. Altamirano y Sarlo (1980) ubicaron el momento de cristalización del gaucho como mito fundante en el movimiento de revaloración del Martín Fierro, como texto fundador de la nacionalidad, generaba dos beneficiarios principales: daba a la elite de los “*criollos viejos*” el derecho tutelar sobre el país, anulando esta posibilidad a los extranjeros y a los literatos que podían legitimar así, su nueva posición en la estructura social en tanto *espiritualizadores* del país. Así como los literatos consiguieron afirmar su posición social en tanto voz del tradicionalismo, los músicos académicos compartieron dicho rol, componiendo obras –algunas de ellas cumpliendo el rol de símbolos patrios tales como himnos y marchas- que representen el ser nacional. Bourdieu (1999) señala que en esta búsqueda de legitimación por parte de intelectuales se mantiene desde la época romántica una relación “encantada” entre creador y creación. Así, se coloca al campo intelectual en una aparente posición de neutralidad, obviando su lugar en el espacio social, en los conflictos entre grupos y en el campo de poder.

Al mismo tiempo que el mito se erige como verdad, Alberto Williams, toma posición como padre fundador consigue así consagrarse. En paralelo, la música nacional es asociada a la fecha de 1890 y ese año cobra un sentido especial: la experiencia de Williams, a partir del segundo relato deja de ser propia para transformarse en una experiencia de los argentinos, de la nación. La auto-consagración de Williams como fundador resulta acabada:

...los de casa y los de afuera, tienen que reconocer que la labor realizada, desde 1890 hasta hoy, ha culminado en un nuevo canto castizmente argentino que se incorpora, con juvenil arranque, a las demás nacionalidades musicales (Williams, LQ, 67, 1936: 4)

De este modo, a partir del primer texto, cuando se remite a 1890, queda enlazado el año a la fundación de la música nacional y a su nombre. Sumado a ello, caracteriza en el texto de 1933/34 a los compositores en tanto artistas, como dotados por Dios de una capacidad innata. Se incluye en esta línea que recorre a los más importantes compositores de Europa y desecha a todos los compositores nacionales que escribieron antes y paralelamente a su composición de 1890, así Williams se enrola en un linaje del cual parece ser heredero, incluso predestinado ante el llamado de su tierra. Este linaje que lo conecta a Europa, lo legitima ante el mundo. Al mismo tiempo, a escala local, traza una línea de continuidad respecto de su herencia de familia patricia y sus predecesores musicales argentinos. A través de este proceso de legitimación se ubica como patriarca e instauro el mito utilizando el modo imperativo que le otorga apariencia de verdad.

Estos recursos que le permiten justificar su lugar de patriarca son empleados por Williams en distintas oportunidades y van moldeando el relato. A modo de ejemplo: en la conmemoración por los veinticinco años del CMBA, Williams recorre su trayectoria desde aquella beca brindada por el Estado que le permitió acceder a su viaje formador en París. En un pasaje de esa alocución insiste sobre la influencia de fuerzas externas que parecen guiarlo en su rol de fundador:

Todos los acontecimientos de mi vida, han sido como desviados y torcidos, por invisible mano, a fin de que me contrajera a componer y enseñar en mi país natal. Cuantas veces intenté alejarme de mi patria, otras tantas, una garra oculta y poderosa, me aferró al puesto de combate y trabajo, donde estoy hace ya un cuarto de siglo... (Williams, [1918] 1947: 208).

Así, ante la superioridad de esas fuerzas, su lugar en el espacio social se troca incuestionable, resulta obra de un Dios que lo coloca como mesías en ese rol de fundador. Incluso su voluntad resulta torcida por la de esta fuerza superior que lo obliga a ocupar un lugar al que define en términos de guerra como “puesto de combate y trabajo”. Es el llamado de su tierra, su patria que resulta ineludible. De tal modo, como se ha dicho, se quita a sí mismo el peso de autodenominarse “padre de la música nacional” y traslada este nombramiento a ese “otro” poderoso e invisible, entonces pareciera que es la propia nación la que lo coloca en ese lugar, no él mismo.

Se han analizado los recursos de los que se ha servido para elaborar su primer relato fundante de la música argentina y reelaboraciones posteriores. El uso de los pronombres mutó desde el primer relato en 1932 a la propuesta en 1936 migrando de una narración pasional, en primera persona a una experiencia nacional en que la narración oscila entre el *nosotros de autor* y el *nosotros inclusivo*. Se ha expuesto la apropiación de elementos vinculados a la gauchesca desde la prosa que resalta: lo exótico del paisaje, las costumbres nacionales “tomar mate amargo”, “el asado”, las cabalgatas, etc., la descripción de los gauchos y la vida campesina.

Tres espacios resultan fundamentales en el relato: París, cuna del “arte culto” donde se incorpora la técnica; la pampa bonaerense, representando “el carácter nacional”, “sencilla”, “natural”, “exótica” y Buenos Aires como síntesis de estas experiencias amalgamando lo europeo con lo autóctono. Así, la tensión entre lo rural como “natural”, “simple”, “precario” y lo citadino como “civilizado”, “refinado” se sostiene en el relato, dejando en claro que, lo propiamente argentino, se conforma sólo cuando estos elementos se conjugan.

En esta narración la deixis espacial y temporal da un encuadre al relato proveyendo de referencias acerca del escenario de enunciación. En el primer relato, se aprecian líneas temporales paralelas, que dan ritmo al discurso y permiten reelaborar desde el tiempo presente, eventos acaecidos 42 años antes.

La construcción de los personajes del relato resulta elocuente, Williams da una importancia capital a los payadores de Juárez en tanto fuente de inspiración, los describe con las características estereotipadas propuestas desde la literatura gauchesca. Aun así, de todos los personajes que participan activamente en el relato, los payadores son los únicos que oscilan entre el lugar de la *no-persona* y *lo delocutivo*, no les da voz. En cambio, quienes sí tienen voz como enunciadores en el primer relato, son el “baqueano” con una caracterización de su vocalidad propia arquetípica gauchesca y Julián Andrade, quien, con su presencia, da épica al relato -mezcla de gaucho y caballero-, sus compañeros de viaje ocupan un lugar secundario.

Siguiendo las transformaciones que ha sufrido el relato entre 1932 y 1936, se puede encontrar, como se ha dicho, que el primer artículo (1932) toma forma de *relato pasional* y se concentra en dar veracidad a la experiencia y trasladarla al ámbito

nacional. Además, envuelve el relato con cierto halo de misticismo, el llamado de su tierra, la vivencia casi narcótica con la que describe su paso por la pampa. En los dos siguientes, introduce profundos cambios que permiten afianzarlo en el contexto local e internacional. Para 1933/34, el relato fundacional aparece enmarcado en un texto que se ocupa de justificar su lugar como creador, con un Don otorgado por Dios y su alineación con los más grandes compositores de la historia. En este texto, la experiencia de 1890 es presentada como una segunda emancipación: la “independencia musical” de la nación.

En el último artículo, de 1936, Williams traza una línea de continuidad que ubica al relato dentro de la historia mundial de la música, remontándose a la antigüedad europea, hasta llegar al caso argentino; paralelamente, una segunda línea es trazada, la que coloca a Williams como heredero de un doble linaje: por un lado de las técnicas europeas por sus años de formación, y otra en la que consagra a sus predecesores, entre ellos: su abuelo materno Amancio Alcorta como precursor, su tío Santiago Alcorta como promotor de la institucionalización de la música; sus maestros como primeros músicos profesionales; él como heredero y sus discípulos como sucesores. El relato pone en evidencia las fuertes redes de las que se sirve Williams para ostentar poder y derecho sucesorio. Hacia el final, reclama imperativamente la necesidad de reconocimiento nacional e internacional de la validez de su propuesta consagratoria.

El mito se configura entonces adoptando el tópico del payador con la guitarra y enajenándolo de su sentido popular. En este proceso la música propia del ámbito rural pampeano es expropiada y reconfigurada dentro de la lógica propuesta por la técnica europea, así adquiere un nuevo sentido. Al tiempo que nace el mito, nace él mismo como padre fundador. Así, este discurso consiguió instaurarse como punto de origen para la mayor de la historiografía musical argentina, aquellos que no toman *El rancho abandonado* como punto inicial -Vega (1981), Veniard (1986), Suárez Urtubey (2007)-, no dejan de considerar a dicha obra como central dentro del nacionalismo musical argentino (Plesch, 2008) y se ven obligados a tomar una posición acerca del rol de esta obra en el proceso fundacional.

## Capítulo 3

### **De lo privado a lo público: El Conservatorio de Música de Buenos Aires como cimiento para la institucionalización de la formación musical**

#### **3.1 La materialización del proyecto: tres instancias de consolidación del proyecto fundacional**

En el primer capítulo se ha podido dar cuenta de las redes familiares que configuraron el entorno de Williams e incentivaron el auspicioso inicio de su formación. Una vez en Europa, obtuvo el apoyo de algunos de los músicos más relevantes de París tal como es el caso de sus maestros George Mathias y César Franck. Luego de sus siete años de estudio, tal como había acordado al momento de que el Estado Provincial le otorgó la beca que permitió realizar su viaje de formación en Europa, al regresar, comenzó a forjar las bases para el establecimiento de su propio conservatorio. Este capítulo se ocupará de establecer el rol de Williams en la consolidación de instituciones de formación musical y sus relaciones con el Estado Argentino.

El CMBA, fundado por Williams, abrió sus puertas un 12 de marzo de 1893. Si bien fue siempre privado, recibió, tal como se dio cuenta en el primer capítulo, un fuerte apoyo del Estado y de importantes personalidades de la elite que veían en esta institución un símbolo de progreso, de este modo su desarrollo y permanencia temporal resultó allanado. El apoyo estatal se dio fundamentalmente en los primeros diez años, sin embargo, como se verá en este capítulo, para el momento en que el Estado comenzó a retirar su apoyo, la institución ya se valía de fuerza suficiente para crecer vertiginosamente con sus propios recursos.

Retomando la discusión esbozada en el primer capítulo de esta tesis, el nacimiento del CMBA resulta contradictorio. Según la mención de Williams, en su alocución del 12 de marzo de 1918 con motivo del 25° aniversario de dicha institución, el CMBA consiguió formar buena parte de su primer plantel docente y sus primeros

alumnos, gracias a la migración de aquellos provenientes del Conservatorio Nacional que, fundado en 1888, se hallaba bajo la dirección de Gutiérrez. El joven Conservatorio Nacional sufría un fuerte desfinanciamiento en medio de la crisis gubernamental atravesada por el país durante el gobierno de Juárez Celman y más aún con el estallido de la llamada Revolución del Parque<sup>14</sup> y los acontecimientos sociopolíticos desencadenados desde aquel momento. Al regreso de su viaje de formación en París con 25 años, según relata, recibió el apañío de su tío Amancio Alcorta quien le propuso hacerse cargo del Conservatorio Nacional dirigido por Gutiérrez. Sin embargo, decidió rechazar esa oferta y fundar su propia institución privada. Así explica aquella situación:

Funda una escuela de arte, el artista de verdad, que le da sus enseñanzas y sus obras de texto, el que modela sus discípulos, transmitiéndoles las inspiraciones de su genio, y no el don Juan de los Palotes que abre la matrícula, ni el conserje que el día inaugural, abre las puertas. Si hemos de dar al Conservatorio de Música de Buenos Aires, un fundador que me haya precedido, es justo declarar que ese ha sido Juan Gutiérrez, de cuya institución vinieron los primeros alumnos y maestros fundadores (Williams, [1918] 1947: 208).

El artículo publicado recientemente por Massone y Olmello (2018) pone en cuestión el lugar de Williams en la consolidación institucional de la formación musical en Argentina. Se plantean dos modelos en pugna: el de Gutiérrez -orientado a la docencia escolar, pero de efímera duración- y el de Williams y otras instituciones privadas que formaban músicos en tanto intérpretes, pero colocaban a sus graduados como docentes escolares ante la falta de instituciones oficiales (la de Williams tuvo entre 1893 y 1895 título oficial), aun careciendo de formación pedagógica. A pesar de que dicho artículo pone énfasis en la influencia de Williams para la caída del primer Conservatorio Nacional, cuestión que consta en el discurso del propio Williams, se cree que el CMBA cumplió un rol central dentro del proceso institucionalizador a nivel estatal. Así también, que su decisión de no hacerse cargo del maltrecho conservatorio de Gutierrez tiene algunas argumentaciones posibles que serán esbozadas en el presente capítulo. Además, la materialización del proyecto de Williams y su relación

---

con el Estado argentino será el eje central de las tres secciones finales de la presente tesis.

### **3.1.1 Los inicios del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Principales hitos de sus primeros diez años de vida (1893-1903).**

En esta sección se recorrerá el período que va desde 1893, con la fundación del CMBA, hasta 1903, año del establecimiento de su primera sucursal. El CMBA estuvo emplazado en la calle Cangallo 1041 hasta 1896 cuando se asentó en Bartolomé Mitre 896. Williams llevó un registro de sus principales alocuciones y discursos a partir de este momento y hasta 1946 con intermitencias, estos textos fueron reflexiones casi siempre dirigidas a los alumnos y alumnas, así como a los profesores del CMBA. Trataron diversos temas, buscaron despertar sentimientos nacionalistas en los estudiantes siempre señalados como sus herederos. Muchos de sus pronunciamientos estuvieron expresamente atravesados por la situación política de época. Cuestión que cobra sentido tanto por su origen familiar -proveniente de una familia patricia-, como al proyecto cultural que Williams promovía, como parte constitutiva de un plan más amplio originado desde la elite gobernante.

El modelo propuesto desde los sectores gobernantes, se hallaba ligado no sólo al proyecto político conservador y económico agroexportador latifundista -que fue símbolo del progreso económico-, sino al modelo cultural europeo. Buscaba, al igual que otros nacionalismos de época, pasar de ser una mera imitación, hallar un carácter propio. También exaltar, a partir de esas estructuras -europeas-, ciertos elementos propios de la tradición local. Entonces, el surgimiento de la música nacional en este período se vuelve una cuestión de Estado. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX el acelerado progreso económico se hizo evidente. A la par, crecieron los espacios culturales: teatros, salas de conciertos, universidades, institutos, periódicos, etc. El país, a fines de siglo XIX se encontraba en una pugna entre el proyecto de la oligarquía republicana y el surgimiento de grupos radicales que buscaban democratización y transparencia por parte del Estado.

En la alocución realizada al inaugurar el CMBA, el 12 de marzo de 1893 Williams asume el rol de director. Su discurso fue dirigido a los “Jóvenes alumnos y alumnas” de la institución. Williams se pronuncia e incita a los estudiantes, a quienes atribuyó la búsqueda ferviente de “la senda de los nobles ideales”, a contrarrestar la gesta de la inminente Revolución Radical. Disparando entonces contra los radicales bajo el mando de Hipólito Yrigoyen, Williams afirma:

Hay en nuestra patria influencias que es menester contrarrestar; siéntese surcado el aire por corrientes impuras que toman nacimiento en el antro de todos los egoísmos y van quemando las alas de las almas con el soplo de fuego del mercantilismo; vese en el hogar la vanidad del lujo entronizada; vese al pueblo recorrer las calles de nuestra Buenos Aires, alistado en partidos políticos, sin norte y sin ideal, espíritu, sino más bien extraña adulación al caudillo que lo manda. (Williams, [1893] 1947: 9)

Entonces plantea cómo neutralizarlo: y su fórmula es la “civilización cultural”, afirma que en las sociedades modernas la música más allá de fuente de goce o consuelo:

...se nos presenta como líquido de cultura que favorece el desarrollo de los gérmenes de civilización, como estufa a cuyo calor nace el entusiasmo, se agudiza la sensibilidad, brota la hermosura en las ideas, en los sentimientos la nobleza, y se abre, cual capullo de la flor, el alma a aspirar el ambiente del ideal. Tal es el arte que en esta institución vais a cultivar. (Williams, [1893] 1947: 12)

El CMBA aparece nuevamente como símbolo del progreso. Una vez finalizado el mandato de Pellegrini, triunfó la fórmula acuerdista Luis Sáenz Peña- José Evaristo Uriburu quienes asumieron el poder el 12 de octubre de 1892. Sáenz Peña quiso tomar una posición neutral para mediar entre los acuerdistas del Partido Autonomista Nacional (PAN) y los radicales. Aristóbulo del Valle (radical) fue llamado a reorganizar el gabinete, el comité nacional de su partido se opuso a lo que consideraba una revolución “desde arriba” y comenzó a propiciar la revolución “desde abajo”. Puso a disposición de su partido el control político del país y para el 30 de julio el Dr. Hipólito Yrigoyen y su hermano el coronel Martín Yrigoyen encabezaron un movimiento de revolución popular en la Provincia de Buenos Aires y establecieron un Gobierno provisional en La Plata. El presidente, con apoyo del Dr. Pellegrini y el Gral. Roca dispuso la intervención federal de la Provincia y Aristóbulo del Valle y el resto

del gabinete renunciaron. Las revueltas radicales producidas entre 1891 y 1893 sucumbieron al menos temporalmente (Rock, [1977] 2001).

El fin de esas primeras revueltas radicales quedó plasmado en el tono dado a la alocución pronunciada por Williams en el penúltimo día del año 1893, donde relata los progresos de la república y en ese contexto sitúa al CMBA en el camino civilizatorio. "... el Conservatorio de Música de Buenos Aires, que acaba de integrarse a la vida civilizada de la república, representa el adelanto artístico" (Williams, [1893] 1947: 16). El progreso en las artes y las ciencias representa para Williams, la armonía en el proceso civilizatorio. En este segundo texto, además, registra el agradecimiento a los "poderes públicos" por acordar el derecho de otorgar diplomas de profesores legalizados por el Ministerio de instrucción pública.

El MEC, publicado por el CNE, registra el 31 de enero de 1894 la creación del CMBA, el cual expedía para ese momento títulos de profesores de piano y solfeo y había sido autorizado oficialmente y puesto bajo inspección de los Dres. Salustiano Zavalía (fue Gobernador por Tucumán, abogado, redactor de la Constitución Nacional), Calixto Oyuela (quien era abogado, literato, fue presidente del Ateneo entre otros cargos privados y de gobierno) y Fernando Pérez (Autor desconocido, MEC, 242, 1894: 586). La resolución que da oficialidad a los títulos del CMBA data del 29 de mayo de 1893 y fue firmada por Luís Saenz Peña y Amancio Alcorta. Un dato que marca la importancia del rol de las redes vinculares de Williams se desprende al corroborar que justamente, Amancio Alcorta, su tío, fue durante los meses de marzo a junio de 1893 Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, justo cuando el CMBA consigue tan importante logro. Esta resolución considera la idoneidad de los profesores y dirección, así como de los programas para otorgar la posibilidad de que sus egresados se gradúen con título habilitante para la docencia Secundaria y Normal. Así mismo, destina una Comisión, la antes mencionada - Zavalía, Oyuela y Pérez-, para que presencie los exámenes que otorgarían dichos diplomas.

## Imagen 5: Resolución legalización de títulos del CMBA

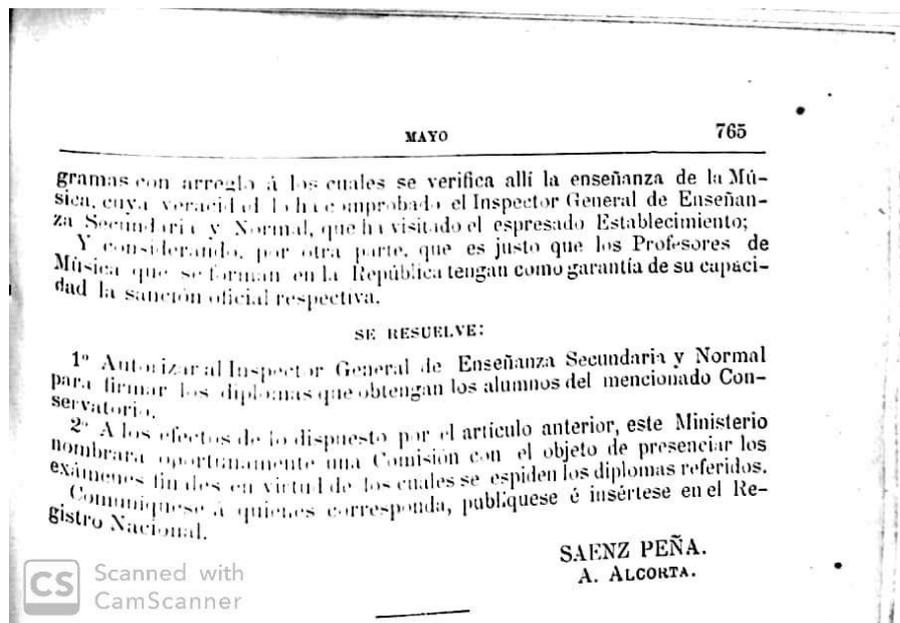
Resolución ordenando sean legalizados los diplomas que obtengan los alumnos del Conservatorio de Música instituido por los Sres. Williams y Pallemacrtz

Departamento de Instrucción Pública.

Buenos Aires, Mayo 29 de 1893.

Vista la solicitud presentada por los Sres. Alberto Williams y D. J. E. Pallemacrtz, manifestando que han instituido en esta Capital un Conservatorio de Música y pidiendo que los diplomas que en él se otorguen, sean legalizados por el Ministerio.

Considerando que el mencionado Conservatorio puede reportar beneficios a la educación artística del país, teniendo en cuenta la competencia de su Dirección y del Cuerpo de Profesores que lo constituyen y los pro-



Fuente: Ministerio de Justicia C.E.I Pública. Depto. de Instrucción Pública. *Resolución ordenando sean legalizados los diplomas que obtengan los alumnos del Conservatorio de Música instituido por los Sres. Williams y Pallermaertz*, 29 de mayo de 1893: 764-765

Los concursos para optar por diploma oficial de Prof. Elemental, los premios del Conservatorio y el premio Amancio Alcorta se promovieron desde casi el inicio de las actividades del conservatorio y contaron con importantes auspicios, entre estos la presencia de la comisión enviada por el Gobierno Nacional - Dres. Oyuela y Pérez- que concurrió a estos primeros eventos a fin de elevar un informe Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública acerca del desempeño de la institución. Como jurado participaron prestigiosas figuras del ámbito musical: director, Alberto Williams; presidente, Julián Aguirre; Pietro Melani; Vincenzo Cicognani; Clementino del Ponte; Edmundo Piazzini; Hector Belluci. Su tío, el Dr. Amancio Alcorta, formó parte de la

mesa examinadora y el Premio Amancio Alcorta (en honor a su abuelo) contó con el apoyo de la Fundación de las Sras. Eloisa Alcorta de Williams (madre), Modesta Alcorta de Mattos (tía) y los Sres. Dr. Amancio Alcorta (tío), Santiago Alcorta (tío) y Sebastián Alcorta (tío). Además, se realizó un concurso de violín para optar al Premio Estímulo que fue apoyado por la Fundación de los Sres. Modesto Sánchez Viamonte y Dr. Fernando Pérez.

El Informe de la Comisión del Superior Gobierno (incorporado al Anexo) tenía como destinatario al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Antonio Bermejo. Este último era miembro de PAN y el Dr. Amancio Alcorta, colega de Bermejo, había desempeñado ese mismo cargo durante el año 1893 y otros importantes cargos de gobierno con anterioridad y hasta su muerte. Firman el informe el Dr. Fernando Pérez y Calixto Oyuela. Pérez, como se ha mencionado, apoyaba al CMBA a través de la fundación que presidía junto al Sr. Modesto Sánchez Viamonte, otorgando un premio Estímulo para el estudiante más destacado de Violín.

Algunos de los principales puntos del informe de la Comisión de gobierno acerca de la labor de Williams apuntaron a destacar la transparencia en los concursos realizados por el CMBA y la idoneidad y de los evaluadores tanto de la casa como invitados. Los comisionados destacaron la labor de los “prestigiosos” docentes y agregaron “Era tiempo ya que la enseñanza de la música recibiera los honores de la sanción oficial y que el Gobierno prestase un apoyo decidido a un establecimiento cuyos beneficios artísticos se pueden ya apreciar”. (Pérez y Oyuela, en MEC, 260, 1895: 1493).

La matrícula durante el segundo año de inaugurado el conservatorio ascendió a 930 alumnos según dejan constancia las memorias del CMBA y el mismo informe de la comisión de gobierno. Además, a partir de ese año, se incorporaron algunos de los egresados más destacados del CMBA como docentes auxiliares. Este sistema endogámico permitió que, para 1894, sólo un docente auxiliar no hubiera sido alumno de la casa (según consta en las memorias del conservatorio). La institución consiguió entonces, retroalimentarse hasta el punto en que, al cumplir 10 años, surgió la primera sucursal dando comienzo a una acelerada reproducción de sucursales dirigidas por

profesores y profesoras egresados de la propia institución tanto en el país como en países limítrofes.

Retomando lo propuesto por los comisionados, se sugirieron al ministerio algunas indicaciones para estimular el desarrollo de la institución, entre ellas: Otorgar un “Premio Ministerio de Instrucción Pública” para la alumna más sobresaliente del concurso de profesores; el designio con preferencia para ocupar los puestos de profesores en las escuelas públicas a las alumnas o alumnos graduados en el CMBA por parte del ministerio de Instrucción Pública, además de una ayuda del doble de dinero de la que otorgaba en ese momento para asegurar el porvenir de la institución (Pérez y Oyuela, en MEC, 260, 1895: 1494).

Para 1895 se regenteaban 132 clases semanales dictadas por 32 profesores. Para incentivar a los propios docentes, se instauró un premio al mérito al profesor que diera clases elementales con mejores resultados cada año. Ese mismo año, se registra la apertura de uno de los ciclos más importantes de su época: los conciertos sinfónicos del Ateneo, realizados en el Teatro de la Ópera y dirigidos por Alberto Williams. Sobre esta cuestión se ha discutido en el primer capítulo de esta tesis, pero vale recordar que, desde este momento, Williams se abocó a la realización en distintos ámbitos, de festivales y conciertos dirigidos al repertorio sobre todo alemán y francés y centrándose en la música sinfónica. Como se ha dicho esta elección se vinculó a su adhesión al modelo cultural propuesto por los sectores gobernantes de la elite frente a la amenaza que implicaba, según la concepción de estos sectores, la propagación artístico-cultural e ideológica fundamentalmente de las costumbres y cultura italiana. Respecto al inicio del ciclo de conciertos del Ateneo, los comisionados señalaron su capacidad como director y consideraron estos conciertos diseñados para educar a la elite como “complementarios” al trabajo realizado en el CMBA.

En 1896, la Imprenta de “La Nación” publicó las memorias del conservatorio bajo el título “Memorias del Conservatorio de Música de Buenos Aires” indicando “Subvencionado por el Gobierno Nacional”. Este apoyo se sostuvo hasta el año 1903, cuando se imprimieron las memorias de 1902. A partir de ese momento, cuando la institución ya había ganado peso propio y podía auto sustentarse, el Estado retiró los subsidios y la institución comenzó a expandirse presurosamente. Durante estos

primeros 10 años en el CMBA se realizaron concursos fundamentalmente de piano, canto, violín y composición la mayor parte con apoyo privado, otorgándose premios consistentes en instrumentos (un piano), dinero, mensualidades, y hasta becas de estudio para perfeccionamiento en Europa con apoyo estatal.

En 1897, Williams agradeció en una alocución al “Honorable Congreso de la Nación la protección que otorga al arte musical, subvencionando al Conservatorio. El conservatorio es considerado una institución nacional” (Williams, [1897] 1947: 22). Así la institución tenía un sustento híbrido, que le permitía apoyarse en la medida que resultase conveniente tanto en el Estado como en privados. Para ese momento, de los 40 profesores que tenía la institución, 30 eran argentinos, además los programas de estudio y conciertos incluían obras argentinas (Williams, [1897] 1947: 19). Los conciertos y concursos vinculados a la institución fueron creciendo en número y en apoyo -no sólo estatal sino privado-.

Para 1901, la institución comenzó a realizar audiencias públicas para exponer las obras de sus alumnos compositores, de este modo incentivó la producción y difusión de obras compuestas bajo el canon nacionalista. En paralelo a su actividad como docente y gestor, Williams se ocupó de difundir sus propias obras tanto en Argentina como en Europa, el 12 de abril de 1900 tocó en Alemania “Im Beethoven Saal” sus propias obras con las Philharmonischen Orchesters. Para ese año, de 31 los alumnos becados sólo 2 eran varones, esta proporción en el alumnado de la institución fue una cuestión de la que Williams dio cuenta en diversos discursos. La élite porteña, que componía el cuerpo de alumnos de la institución, demandaba formación musical para las jóvenes, en mayor proporción que para los varones. Williams da cuenta de esta disparidad en la alocución pronunciada en la sucursal Bahía Blanca en 1907:

La mujer argentina se está dedicando con noble entusiasmo al estudio de la música. Demos un paso más, e incitemos a nuestros hijos varones, a seguir el mismo ejemplo, y conseguiremos entonces ascender de pronto a la cúspide de la intelectualidad (...) debemos propender a que en todos los hogares argentinos, se estimule a los varones al cultivo de la música; y que por tal modo, conseguiremos hacer de nuestro pueblo, un pueblo noble por su sentir, fuerte por la voluntad, grande y profundo por su pensar, heroico por su amor a lo ideal. (Williams, [1907] 1947: 119)

Este es el mismo argumento que sostiene Pía Sebastiani (1 de diciembre, 2012), quien fuera la directora del Antiguo Conservatorio Beethoven que su padre, Augusto Sebastiani había dirigido desde 1923. La música aparece nuevamente como parte central de la formación de las mujeres de la alta sociedad argentina. Si bien el conservatorio de Sebastiani nunca alcanzó el volumen de alumnado que llegó a tener el CMBA, tuvo un sistema de funcionamiento similar siempre a manos privadas con sucursales dispersas en el interior del país.

Durante el período que va desde octubre de 1902 a mayo de 1905, Paul Groussac director de la Biblioteca Nacional, convocó a Alberto Williams para organizar y dirigir el ciclo de conciertos sinfónicos de la Biblioteca, se inauguró bajo el nombre de “Ciclo de Conciertos de La Biblioteca”. Sobre esta cuestión ya se profundizó durante el primer capítulo de esta tesis, pero cabe recordar que, como se ha dicho, fue un ciclo con grandes repercusiones debido a que fue organizador para convocar y educar a los sectores medios en la música sinfónica emulando el ciclo que había realizado con anterioridad para el Ateneo.

En 1903, durante la distribución de premios el 27 de diciembre en conmemoración de los primeros diez años del CMBA, Williams brindó una alocución en la que recapituló algunos de los principales hitos de la institución. Agradeció “la protección dispensada” por parte del Estado a partir del decreto de legalización de diplomas de profesor que el poder ejecutivo dictó un 29 de mayo de 1893 que sería derogado poco después, y las subvenciones recibidas por parte del Estado desde 1894 a 1902. En ese mismo discurso dio algunas cifras de los logros obtenidos: para 1903 la institución contaba con 1.300 alumnos, 48 profesores, de los cuales aclaró “la mayor parte de los cuales son argentinos de nacimiento”, había realizado 46 conciertos de alumnos, 11 conciertos sinfónicos, 15 de música de cámara, 2 conciertos históricos de piano, 17 sesiones por las alumnas laureadas, 96 concursos con numerosas medallas de oro y una entrega de 4.800 pesos en premios en dinero, se habían graduado en solfeo, piano, violín, violoncelo, canto y flauta 720 profesores en los últimos 10 años (Williams, [1903] 1947: 40). Así, en los primeros diez años del CMBA, Williams consiguió que su institución tuviera estabilidad y sustentabilidad propia, y se ubicara en un lugar de centralidad y privilegio en la escena porteña. Promoviendo la

generación de profesores argentinos egresados y compositores nacionalistas formados en el país.

### 3.1.2 Mapa y expansión de sucursales del CMBA

Al cumplirse el décimo año del CMBA se inauguró la primera sucursal en Mercedes, Provincia de Buenos Aires. Tras esta primera apertura, la institución tuvo un crecimiento acelerado. Para 1908 contaba ya con 11 sucursales distribuidas casi todas (a excepción de la sucursal de San Luis, fundada en 1906) en la Capital Federal y el interior de la Provincia de Buenos Aires. Hacia 1920, el número de sucursales ascendía a 75 dispersas por diferentes puntos del país y en 1924 se contaban 107 sucursales.

**Imagen 6: Mapa con la ubicación de las sucursales del CMBA fundadas entre 1903- 1946**



Fuente: Elaboración propia según datos recolectados, a partir de las Memorias (1903-1910); Alocuciones, Discursos y conferencias (1893-1946) y Revista *La Quena* (1919-1936).

El mapa de sucursales da cuenta de su distribución y volumen. Se pueden observar los puntos del país donde existieron sucursales -algunas no coexistieron- al menos hasta 1930. Estas no tuvieron una existencia constante y de muchas no se ha podido hallar para esta investigación la fecha certera de inicio o extinción. Sin embargo, para poder apreciar la distribución geográfica, la llegada a pequeños poblados y la densidad de sucursales resulta una ayuda visual. Si bien no está dentro de los alcances de esta investigación, el trabajo de campo sobre otras instituciones privadas permite pensar en una cobertura territorial aún más amplia. El Conservatorio Beethoven, por ejemplo, tuvo un funcionamiento similar al CMBA y, entre otras, contó con sucursales en Paso de los Libres, Chaco, Villa Sauze- General Villegas (Pcia. de Buenos Aires), Intendente Alvear (La Pampa), aún sostiene una en Comodoro Rivadavia (Chubut), lugares en los que el CMBA no tuvo alcance. Otra cuestión que caracterizó tanto al CMBA como a otras instituciones de su época fue la importancia del prestigio de sus directores para el funcionamiento de la institución. La figura fundadora de Williams, el prestigio de Augusto Sebastiani en el caso del Conservatorio Beethoven como padre fundador de la Escuela de arpa, se cree resultaron vitales para su subsistencia y desarrollo.

El mapa de sucursales (imagen 6), no incluye las “instituciones incorporadas”, que eran colegios e institutos que preparaban a sus alumnos para rendir exámenes en el CMBA y recibir sus titulaciones. Tanto el trabajo sobre el mapa como sobre la tabla I (incorporada al anexo I) se constituyó en una tarea no libre de dificultades. Las principales fuentes para conseguir esta reconstrucción, que carece de continuidad, así, las memorias del CMBA que se iniciaron en 1893, se interrumpieron en 1910; el libro que recupera alocuciones y discursos comienza en 1893 y se sostiene periódicamente hasta 1910, para luego continuar entre 1917 y 1946 pero ya de forma más esporádica; la revista *La Quena*, que se ocupó de la vida del CMBA y sus sucursales, así como de incorporar críticas, biografías y artículos de distinta índole dentro del ámbito musical, surge en 1919 y dura hasta 1936.

Las sucursales del CMBA estuvieron prácticamente en su totalidad a manos de alumnos y ex alumnos de la casa central del CMBA, fueron extendiéndose en distintos

puntos del país y en países limítrofes. Funcionaron como subsedes donde se utilizaban los materiales propuestos desde el CMBA. Los profesores a cargo de las sucursales eran llamados subdirectores, manteniéndose la dirección siempre a manos del propio Williams. A lo largo de la trayectoria de la institución el número y continuidad de las sucursales fue irregular. Aquellas más sólidas, ubicadas en las principales ciudades del país y bajo subdirección de sus discípulos dilectos, tuvieron continuidad -cuestión que se ve reflejada en los intensos intercambios con la casa central-. Para mantener la fluidez y reflejar la presencia del CMBA en sus sucursales, Williams o los profesores principales del conservatorio central viajaban a tomar exámenes y promover concursos, brindando discursos en la apertura de sucursales o los cierres de año. Una vez surgida la revista *La Quena*, estos mismos músicos docentes del CMBA y subdirectores de las sucursales se ocuparon de escribir artículos para difusión y brindar información para promocionar y dar a conocer los logros de sus sucursales, incluso algunas -como es el caso de la de Quilmes- publicaron sus propias memorias.

Las sucursales más pequeñas consistieron, en su amplia mayoría -según coinciden los relatos de docentes y alumnos y los registros hallados en *La Quena*- en personas que eran “portadoras de la institucionalidad”. Es decir, eran alumnos graduados del CMBA que instalaban en sus provincias, incluso dentro de los salones de sus propios hogares, un cartel en la puerta que fijaba la pertenencia a esa institución y luego dictaban las clases ellos mismos o junto a unos pocos docentes. Esto implicó una gran movilidad e inestabilidad tanto en el número como en la localización de las sucursales, sumado a ello, las comunicaciones con las pequeñas ciudades del interior a principios de siglo resultaban lentas y dificultosas. A modo de ejemplo:

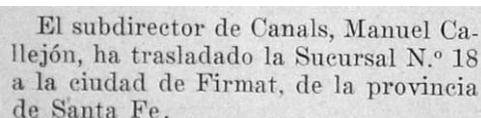
**Imagen 7: Noticia 2 *La Quena* sobre movilidad de sucursal:**

El profesor Manuel Callejón, subdirector de la Sucursal La Carlota, en la provincia de Córdoba, ha trasladado dicha sucursal con el mismo número 18, a la población cercana Canals, por haber sido nombrado organista de la iglesia de esta localidad.

Fuente: *La Quena*, 2, marzo de 1920: 44

La movilidad de la sucursal N°18 del CMBA ubicada originariamente en La Carlota, Córdoba y con el Prof. Manuel Callejón como subdirector, se trasladó a Canals, por haber conseguido un cargo de organista en la iglesia de esa localidad, esto ocurrió unos diez años más tarde de su fecha de fundación. Luego, en 1923, Callejón volvió a trasladar la sucursal, tal como registra la revista *La Quena*, a la ciudad de Firmat, en la provincia de Santa Fe:

### **Imagen 8: Noticia 3 *La Quena* sobre movilidad de sucursal**

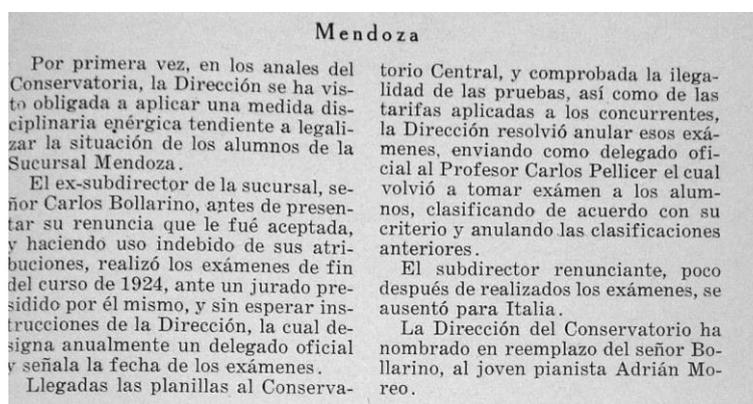


El subdirector de Canals, Manuel Callejón, ha trasladado la Sucursal N.º 18 a la ciudad de Firmat, de la provincia de Santa Fe.

Fuente: *La Quena*, 14, marzo de 1923, 70

A estos casos, se puede sumar aquellos en que la subdirectora se casó y decidió abandonar la tarea docente, otros en los que dejaban de dar clases y la sucursal se cerraba y volvía a abrirse más tarde con otro docente a cargo, etc. En los siguientes ejemplos se pueden encontrar algunos ejemplos acerca de las relaciones entre las sucursales y la casa central:

### **Imagen 9: Noticia 4 *La Quena* sobre exámenes de fin de curso fuera de regla y reemplazo del subdirector**



**Mendoza**

Por primera vez, en los anales del Conservatorio, la Dirección se ha visto obligada a aplicar una medida disciplinaria enérgica tendiente a legalizar la situación de los alumnos de la Sucursal Mendoza.

El ex-subdirector de la sucursal, señor Carlos Bollarino, antes de presentar su renuncia que le fué aceptada, y haciendo uso indebido de sus atribuciones, realizó los exámenes de fin del curso de 1924, ante un jurado presidido por él mismo, y sin esperar instrucciones de la Dirección, la cual designa anualmente un delegado oficial y señala la fecha de los exámenes.

Llegadas las planillas al Conservatorio Central, y comprobada la ilegalidad de las pruebas, así como de las tarifas aplicadas a los concurrentes, la Dirección resolvió anular esos exámenes, enviando como delegado oficial al Profesor Carlos Pellicer el cual volvió a tomar examen a los alumnos, clasificando de acuerdo con su criterio y anulando las clasificaciones anteriores.

El subdirector renunciante, poco después de realizados los exámenes, se ausentó para Italia.

La Dirección del Conservatorio ha nombrado en reemplazo del señor Bollarino, al joven pianista Adrián Moreo.

Fuente: *La Quena*, 22, marzo de 1925, 21

La sucursal N°27 de Mendoza sufrió un reemplazo en la subdirección cuando este abrió mesas examinadoras sin autorización ni indicación de la Dirección. Ante esta falta la consecuencia fue drástica: se pidió la renuncia al subdirector y se estableció un reemplazante: Adrián Moreo, un discípulo de Williams.

**Imagen 10. Noticia 5 *La Quena* profesor designado como personal examinador**



Fuente: *La Quena* 22, marzo de 1925: 19

En esta noticia, se pone en conocimiento que Retamar Quiroga, discípulo del CMBA, ha sido designado como profesor examinador para las sucursales del interior del país. Esta tarea quedó designada sólo a los discípulos y colegas más cercanos a Williams.

**Imagen 11. Noticia 6 *La Quena* sobre reemplazo de director de sucursal**

Hallándose vacante la Sub-Dirección de la Sucursal del Conservatorio en Tucumán, en razón de haber sido destituida del cargo, por incumplimiento de sus deberes, la señora que la ejercía hasta fines del año pasado, la Dirección acaba de proveer el puesto en forma que ha de suscitar la más franca aprobación y complacencia en la sociedad tucumana y entre el alumnado de la Sucursal.

Ha recaído la designación del nuevo Sub-Director, en la persona del señor Heriberto Retamar Quiroga, considerado en la actualidad, como uno de los más brillantes pianistas del país.

Las dotes extraordinarias de intérprete y pianista del señor Retamar Quiroga, sumadas a su trato exquisito, han de permitirle en breve término, elevar a gran altura el prestigio de la sucursal que le ha sido confiada.

Fuente: *La Quena*, 28, marzo de 1926: 14

Pueden hallarse con una rápida lectura a la tabla I (del Anexo), múltiples casos de sucursales que cambiaron la numeración u otros en los que la sucursal surgió por un período más o menos prolongado de tiempo, desapareció y, en ocasiones, volvieron a aparecer con el mismo u otro subdirector. El último ejemplo aquí propuesto, es el de la sucursal 64 en Tucumán que era subdirigida por Lila Gaos de Soler, quien en marzo de 1926 terminó en malos términos la relación con el CMBA por faltas a la reglamentación exigida desde la sede central, tal como en el caso de la sucursal de Mendoza. Por este motivo, la casa central decidió convocar a un nuevo subdirector para la sucursal. Dicho cargo resultó cubierto por Heriberto Retamar Quiroga, un discípulo del círculo más cercano a Williams (cuestión que se aprecia en la Imagen 10 donde es designado profesor examinador). Sin embargo, para 1927 se anunció la reapertura bajo dirección de Asís Melin. Más allá de los casos particulares, el disciplinamiento y control de las sucursales resultaba estricto y fue expuesto en la revista a modo de exhibición de las consecuencias ante una falta a la reglamentación dispuesta por la sede central. Más aún cuando se trataba de las que se hallaban en puntos estratégicos del país. Esta mecánica permitió al CMBA mantener cierta homogeneidad en la enseñanza brindada en sus sucursales. Por otra parte, el recambio docente con permanencia institucional en sedes estratégicas expone la relevancia de la institucionalidad por sobre a de los subdirectores.

Una muestra de la trascendencia del CMBA surge a partir de la decisión de los gobiernos de Bolivia y Paraguay que, durante 1920, enviaron estudiantes para formarse en el CMBA y estos crearon sucursales del CMBA en sus ciudades una vez obtenida la titulación.

**Imagen 12. Noticia 7 *La Quena*, Bolivia y Paraguay envían jóvenes a estudiar al conservatorio**

La difusión de las artes y la ciencia, se está operando en la América latina, pero algo lentamente. Es menester precipitarla. Para conseguirlo hay que recurrir a la buena voluntad de todos. La música es un instrumento civilizador de gran poder, es la mejor disciplina intelectual, puesto que es la que desarrolla más eficazmente la memoria.

Digna de aplauso es la actitud de los gobiernos de Bolivia y del Paraguay, que han enviado jóvenes de talento a estudiar al Conservatorio de Buenos Aires.

Fuente: *La Quena* 3, junio de 1920: 42

Jovina González llegó a Bs. As. se incorporó a las clases de Williams para volver a su país a enseñar y tocar. En 1919 se graduó como profesora y dio un recital de piano, el primero dado por una paraguaya en su país. *La Quena* da cuenta de esto:

**Imagen 13. Noticia 8 *La Quena*, Alumna paraguaya del CMBA da su primer**

El 8 de julio de 1920, dió en el teatro Granados de la Asunción del Paraguay, su primer recital de piano, la Srta. Jovina González, patrocinada por la Asociación nacional de damas de caridad. La Srta. Jovina González, vino a Buenos Aires hace algunos años, e ingresó a las clases superiores de piano de Alberto Wi-

concierto

lliams, graduándose en 1919 de profesora y obteniendo el primer accesit. Es la primera paraguaya que ha dado un recital de piano en su país, del mismo modo que su maestro fué el primer argentino que diera un recital en Buenos Aires. Esta distinguida e inteligente alumna, concurrirá este año a los premios y medallas de oro, y una vez que termine sus estudios volverá a la Asunción, con el propósito de seguir allí su carrera de concertista y dedicarse a la enseñanza al mismo tiempo.

Fuente: *La Quena* 4, septiembre de 1920: 21

Para 1921, *La Quena* registra la aparición de dos sucursales del CMBA en Paraguay, producto de una decisión, como se ha dado cuenta, del gobierno paraguayo, al igual que el boliviano (que también instaló sucursales del CMBA en La Paz) de enviar estudiantes a formarse en el CMBA.

#### **Imagen 14. Noticia 9 *La Quena*, 2 nuevas sucursales en Paraguay 1921**

En diciembre de 1919, el número de sucursales era de 68. En septiembre de 1921, es de 87. Podemos calcular pues, un promedio de 10 sucursales por año. Cuando éstas lleguen a cien, el Conservatorio de Buenos Aires, celebrará un Congreso de enseñanza musical, con la asistencia de todos los subdirectores.

Esta expansión es única en el mundo musical. Ahora se extiende al extranjero: el Paraguay ya cuenta con dos sucursales.

Fuente: *La Quena*, 8, septiembre de 1921: 53

En relación con el volumen de sucursales, puede apreciarse en la revista *La Quena*, la aparición de un listado de sucursales del interior sin numerar, en sus últimas páginas. Hasta *La Quena* 59 y a posteriori el listado es eliminado de la revista, posiblemente, debido a que la movilidad y cantidad de sucursales hacía que el ya impreciso listado, se hubiera vuelto una tarea imposible. Más allá de estas dificultades, lo que se ha conseguido a partir de esta reconstrucción es, por una parte, observar -a través del mapa de sucursales la magnitud del crecimiento y dispersión de las mismas y, por otra parte, a través del análisis de las noticias publicadas en *La Quena*, el devenir de la institución a través del tiempo -en un contexto de franca expansión- las dificultades atravesadas y los modos de regulación y mecanismos de funcionamiento. Resulta de interés entonces, la pregunta acerca de una posible vinculación entre estos antecedentes de institucionalización masiva a nivel privado y la fundación sistemática de instituciones estatales de formación musical que emergieron con posterioridad. Sobre esta cuestión tratará la próxima sección.

### **3.1.3 Acerca de la fundación de Instituciones Estatales de formación musical**

En esta última sección, se seguirán algunas pistas relacionadas al devenir del CMBA y su posible relación con el surgimiento sistemático de las instituciones estatales de formación musical. Por otra parte, se pondrá en evidencia, a través de algunos pronunciamientos de Williams y publicaciones en su revista, su posición respecto del surgimiento de algunas de las principales instituciones estatales fundadas en la primera mitad del siglo XX.

En la Tabla II del Anexo, se incorporan algunas de las principales instituciones estatales de formación musical que otorgan titulación oficial. Analizar las fechas de fundación de estas instituciones, permite conseguir una aproximación al desarrollo de la institucionalización de la formación musical a nivel estatal en el país. Un primer hallazgo indica que el interior del país, existieron dos casos tempranos de fundación de instituciones estatales: el primero es el de Tucumán, que registra el surgimiento de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1909 que incluía carreras de música, hoy bajo el nombre de “Conservatorio de Música de la Provincia de Tucumán”. El segundo es el del Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón”, el cual fue fundado en 1911.

Si bien tanto en Córdoba como en Buenos Aires existieron antecedentes de instituciones estatales que no lograron continuidad, como ya se ha expresado en este análisis, no fue hasta el período que se inicia con los gobiernos radicales cuando comenzó a apreciarse un plan sistemático de institucionalización por parte del Estado. Durante el período de los gobiernos radicales se fundaron algunas de las instituciones más importantes de formación musical en la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires. El primer caso lo constituye el actual Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” que surgió en 1919, bajo el nombre de Escuela Municipal Nocturna de Música, por iniciativa del director de la Banda Municipal de Música -creada para el centenario nacional-, Antonio Malvagni. Esta institución tenía como fin formar músicos para la propia banda. Para 1920 inició sus actividades, pero recién en 1927 comenzó a otorgar

títulos oficiales de Profesor y de capacitación profesional en diversas especialidades musicales<sup>15</sup>.

En 1924 surgieron dos de las instituciones promulgadas a nivel nacional que se constituyen hitos y resultan centrales en el proceso institucionalizador: un caso es el de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) que en un proceso de reestructuración durante la gestión de Nazar Anchorena dando lugar a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes<sup>16</sup> que incluía la enseñanza musical entre sus carreras. La revista *La Quena* dio cuenta de esta iniciativa:

**Imagen 15. Noticia 10 La Quena sobre la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata**



Fuente: *La Quena* 19, junio de 1924: 17

Puede considerarse a partir de lo recién expuesto, que Williams no estaba a priori en contra de las instituciones estatales de formación musical. En el caso de La Plata hay un claro apoyo brindado tanto a la dirección de la universidad como a sus

<sup>15</sup> Para más información acerca de esta institución ver <https://cmfalla-caba.inf.d.edu.ar/sitio/historia/>

<sup>16</sup> Para más información acerca de esta institución ver [http://www.fba.unlp.edu.ar/institucional/historia\\_fba.html](http://www.fba.unlp.edu.ar/institucional/historia_fba.html)

docentes. Entre ellos, Carlos López Buchardo, quien creó el himno de la Universidad y fue el director de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata.

Un segundo caso, lo constituye la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (CNMD) que fue mutando su nominación hasta que, en 1996, al pasar a ser universidad, se integró al Instituto Universitario Nacional de las Artes, actual Universidad Nacional de las Artes. Bajo el nombre de Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", adquirió su nominación definitiva. Esta institución surgió a partir de la Escuela de Arte Lírico y escénico del Teatro Colón, y fue fundada un 7 de julio de 1924 por iniciativa fundamentalmente de Carlos López Buchardo<sup>17</sup> tal como consta en el Boletín Oficial de la República Argentina del 7 de agosto de 1924.

---

<sup>17</sup> Para más información acerca de esta institución consultar García Cánepa (2000)

# Imagen 16. Boletín Oficial de la República Argentina, Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación

BOLETIN OFICIAL — Buenos Aires, Jue

X Conservatorio Nacional de Música y Declamación. — Creación  
Buenos Aires, 7 de Julio de 1924.  
1236. — Visto lo que dispone el ítem 14, inciso 12, Anexo E. del Presupuesto en vigencia, y

Considerando:

1a. Que la partida de cincuenta mil pesos votada para creación y funcionamiento de un Conservatorio Nacional de Música y Declamación, es insuficiente por sí sola para los fines a que está destinada, pues la compra de instrumental, el alquiler y amoblamiento del local adecuado, llevarían una proporción muy apreciable de la cantidad mencionada.

2a. Que en vista de tal circunstancia y en conocimiento de las dificultades por que pasa la Empresa Lírica del Teatro Colón, y la consiguiente posibilidad de que se malograra la Academia de Arte Lírico que a su cargo funciona en dicho Coliseo, el Poder Ejecutivo inició gestiones para nacionalizarla y ampliarla conforme a los fines enunciados en la Ley de Presupuesto, con favorable resultado.

3a. Que sobre la base de dicha Academia y el local gratuito que en el mismo teatro se proporcione por la Municipalidad, se pueden instalar las secciones de: a) Arte Lírico Teatral b) Instrumental; c) Composición; d) Declamación y Arte Escénico, cuyo total funcionamiento, conforme a las necesidades didácticas y artísticas, se proveerá en el nuevo Presupuesto.

Por ello.

El Presidente de la Nación Argentina—  
Decreta:

Art. 1o. Organízase el Conservatorio Nacional de Música y Declamación sobre la base de la Escuela o Academia de Arte Lírico y Escénico del Teatro Colón y que funcionará en el mismo o en los locales que la Municipalidad ceda en uso para tal efecto.

Art. 2o. El plan de estudios, comprenderá cuatro secciones que serán y se denominarán: a) de Arte Lírico y Teatral; b) Instrumental; c) Composición; d) Declamación y Arte Escénico.

Art. 3o. Dichas secciones tendrán en el presente año las siguientes cátedras y amplitud:

Sección Arte Lírico Teatral  
Maestro de Baile 2 cátedras.  
Maestro de Canto 2 cátedras.  
Maestro de Coros 2 cátedras.  
Maestro de Solfeo 1 cátedra.  
Profesor de Estética 1 cátedra.  
Profesor de Idiomas 1 cátedra.  
Profesor de Fonografía 1 cátedra.  
Maestro de piano acompañante 1 cátedra.

Sección Instrumental (Superior)  
Profesor de Piano 2 cátedras.  
Profesor de Viola 1 cátedra.  
Profesor de Violoncello 1 cátedra.  
Profesor de Arpa 1 cátedra.  
Profesor de Contrabajo 1 cátedra.

Sección Composición  
Profesor de Teoría y Solfeo 1 cátedra.

Profesor de Armonía 2 cátedras.  
Profesor de Contrapunto y Fuga 2 cátedras.

Profesor de Composición 2 cátedras.  
Sección Declamación y Arte Escénico  
Profesor de Recitación y Dicción poética musical y dramática 1 cátedra.

Profesor de Gramática Castellana 1 cátedra.

Profesor de Literatura 1 cátedra.  
Profesor de Historia del Teatro 1 cátedra.

Art. 4o. Cada cátedra o cargo de Maestro será remunerado con sueldo de doscientos pesos moneda nacional mensuales por el año en curso y hasta que el H. Congreso fije su asignación de Presupuesto.

Art. 5o. El personal Directivo y Administrativo del Conservatorio se compondrá de:

1 Director con \$ 300 m/n. mensuales  
1 Vice-Director encargado de la Sección Declamación \$ 200 m/n. mensuales.

1 Secretario Bibliotecario \$ 200 m/n. mensuales.  
1 Auxiliar de Secretaría \$ 200 m/n. mensuales.

1 O. deanza \$ 150 m/n. mensuales.  
1 Portero \$ 100 m/n. mensuales.

Art. 6o. Píjase la cantidad de cuatrocientos pesos moneda nacional mensuales para gastos generales: compra o alquiler de instrumentos, muebles, afinaciones útiles, etc.

Art. 7o. El Director del Conservatorio propondrá al Ministerio de Instrucción Pública, por intermedio de la Comisión Nacional de Bellas Artes, y con el informe de ésta, el plan definitivo de enseñanza, a cuyo efecto convocará y dirá con previa noticia del Ministerio, el parecer de un núcleo de personas entendidas en las materias que forman el objeto de las enseñanzas del Instituto.

Art. 8o. Una vez aprobado el plan de estudios, la Dirección invitará a los Conservatorios y Academias particulares a incorporarse al régimen de estudios oficiales, sometiéndolo a sus alumnos a examen ante tribunales mixtos, conforme al sistema de los Colegios Nacionales, según la Ley de 1878.

9o. Las funciones de inspección sobre Conservatorio oficial y los incorporados serán ejercidas por la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Art. 10. El Conservatorio expedirá diplomas de Profesores en las diversas secciones o disciplinas de sus estudios, los que serán refrendados por el Director del Conservatorio, el Secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes y por el Ministro de Instrucción Pública.

Art. 11. Nómbrase Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, al Profesor de Música y Compositor Don Carlos López Buchardo, y Vice-Director del mismo, al profesor Don Enrique García Veloso.

Art. 12. Hágase saber, etc.  
ALVEAR  
A. Sagarra

Fuente: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección de Instrucción Pública Buenos Aires. Conservatorio Nacional de Música y Declamación- Creación. En *Boletín Oficial de la República Argentina*, año XXXII N° 9115. Buenos Aires. N° 1236, 7 de agosto de 1924: 225

El Conservatorio Nacional quedaría bajo inspección del la Comisión Nacional de Bellas Artes y la dirección e López Buchardo. En su plan se prevé la convocatoria a las instituciones privadas para -Conservatorios y Academias a incorporarse al régimen de estudios oficiales sometiendo a examen a su alumnado.

*La Quena* se pronunció acerca del nacimiento de esta institución, pero esta vez bajo la firma de Gastón Talamón, (un crítico musical que escribió regularmente en la revista) quien hace, además, una fuerte crítica al financiamiento de la Banda Municipal y las escuelas populares:

La otra partida, en verdad fabulosa, cien mil pesos, está consagrada el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, que a pesar de la largueza oficial, tendrá que funcionar en unas estrechas dependencias del Teatro Colón, alternando los discípulos y discípulas con bailarinas, coristas y demás elementos líricos. En tanto que en alguna clase del conservatorio se inculcará el amor a Mozart, Beethoven o Debussy, en el cuarto de al lado se ensayarán la “Gioconda” o la “Tosca”... Debe agregarse que, según parece, nuestro grande y nuevo establecimiento de educación musical, por falta de recursos, se verá obligado a alquilar pianos, como cualquier conservatorio de barrio apartado!

Sin pecar de exigente, es posible creer que los trescientos cincuenta mil pesos insumidos anualmente por la Banda Municipal y por otras escuelas populares de música no estimulan mayormente nuestra producción musical y no favorecen a los artistas nativos, desde que el repertorio de la primera, cada vez más ramplonamente operístico, no da mucha cabida a las obras de nuestros compositores y que el personal docente de los segundos es en su mayoría extranjero... (*La Quena*, 21, diciembre 1924: 11).

Resulta de importancia aclarar que las palabras de Talamón, crítico nacionalista acérrimo, tal vez no hubieran sido los pronunciados por Williams. Sin embargo, hallan un espacio para la expresión en *La Quena*, y, tal vez con mayor moderación, responden a los ideales también de la dirección de la revista. Hecha esta aclaración, al analizar el primer párrafo de este extracto del artículo de Talamón, da cuenta de que no existe una posición a priori contra la intervención del Estado en la formación musical. Atendiendo tanto este caso, como a la decisión de Williams de no hacerse cargo de la institución comandada por Gutiérrez al regreso de su viaje de estudios, puede considerarse motivo de crítica hacia estas instituciones estatales.

Sabiendo que el conservatorio de Gutiérrez terminó sucumbiendo ante la falta de sustento estatal, así como había sucedido en la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires (que, surgida en 1874, tuvo una corta vida, dejando

de funcionar por el mismo motivo hacia 1882), Williams posiblemente comprendía que la posibilidad de conseguir la sustentabilidad regular por parte del Estado era remota en aquel momento. Aun habiendo sido discípulo de la Escuela fundada en 1874 y reconociendo en diversas oportunidades su paso por esta institución con elogiosas referencias. Sumando a ello, vale recordar que esta primera institución había surgido bajo la firma de Mariano Acosta y su tío Santiago Alcorta. De este modo, y teniendo en cuenta que los antecedentes para la creación de una institución nacional no eran favorables, es posible que Williams haya preferido tomar una senda a través de la cual pudiera financiarse de un modo más estratégico. Así, el CMBA consiguió en una primera instancia titulación oficial y una fuerte subvención tomando tanto los fondos del Estado (nutriéndose de subsidios, becas para sus estudiantes, y diversos apoyos) como de los privados. Fue fundamental el apoyo de su amplia red vincular tanto por su origen familiar (de elite y político), como por aquellos contactos que fue tejiendo por sí mismo a lo largo de su carrera.

Para cuando llegó el Conservatorio Nacional de 1924, que finalmente perduró, el CMBA contaba con miles de discípulos distribuidos entre la casa central y alrededor de 107 sucursales dirigidas por sus propios egresados. Según relata el texto de Talamón, los inicios de este último Conservatorio Nacional no fueron fáciles, la falta de un espacio adecuado, el íntimo contacto con la cultura italianista de la que tanto renegaban los músicos nacionalistas y la carencia de instrumentos propios, resultan un fundamento probable a su distanciamiento de esta institución.

El texto de Talamón expresa una posición similar respecto de la Banda Municipal y la entonces Escuela Municipal Nocturna de Música asociada a ella, cuyo repertorio operístico no resultaba representativo de las ideas promovidas por los nacionalistas. El desprecio por la ópera que marca el artículo, así como por la incorporación de músicos extranjeros en detrimento de los nacionales resulta el argumento para repudiar el financiamiento a estas dependencias estatales.

Siguiendo la Tabla II del anexo, puede notarse que fue recién hacia el primer período de gobierno de Perón (1946-1955) cuando pudo vislumbrarse un plan sistemático de institucionalización musical. Se crearon entre 1948 y 1953 siete instituciones de formación estatal en diferentes puntos del país: 1948 en Santa Rosa,

La Pampa y San Miguel de Tucumán; 1949 en Buenos Aires durante: Morón, Avellaneda y La Plata, 1951 Banfield; 1953 en Catamarca. A partir de allí, la incorporación de instituciones estatales fue creciendo sostenidamente hasta sumar al menos 84 en la actualidad.

Aun hoy perduran algunas sucursales en el interior como es el caso de la sucursal de Cruzú Cuatía, Corrientes que formó parte del CMBA, pero cuando la este último cerró sus puertas, pasó a manos del Conservatorio Beethoven, hoy Fundación Beethoven. Otro caso lo constituye la ya mencionada sucursal del Conservatorio Beethoven en Comodoro Rivadavia. Esta es una de las sucursales donde aún perdura el sistema de docencia, titulación y exámenes de los antiguos conservatorios privados aquí argumentada. Según da cuenta la directora de la sucursal Cruzú Cuatía, esto se sostuvo en el tiempo debido a que allí aún no había llegado la institucionalización estatal (2017). Además, agrega que, hasta entrado el período menemista, los títulos que proveía su sucursal podían inscribirse en los listados oficiales. En la actualidad, los nuevos graduados, perdieron la validez oficial, pero, aun así, concluye “*Me da otra solvencia tener el respaldo de una institución importante, se valora mucho más que ser particular una solamente*” (Graduada del Conservatorio Thibaud-Piazzini, Ex directiva de sucursal Cruzú Cuatía-Corrientes del CMBA, Actual directiva de sucursal del Conservatorio Beethoven, 2017).

Williams puso en marcha su proyecto intelectual a través de la circulación de sus discursos y múltiples publicaciones en diversos medios de prensa, así como en sus propios libros. Materializó este ideario a través de dos órganos fundamentales: el CMBA y su editorial y revista *La Quena*. Estos dos espacios permitieron difundir ampliamente su proyecto consiguiendo una expansión de enormes dimensiones tanto en cantidad de alumnado, graduados y sucursales como en el ámbito ideológico.

Hacia 1924 surgieron dos de las más importantes instituciones que marcaron un hito en la institucionalización de la formación musical: la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP y el CNMD. Williams no formó parte del plantel docente ni los proyectos de formación musical propuestos por el Estado. Rechazó incluso la oferta de tomar su dirección y tampoco se incorporó al proyecto del Conservatorio Nacional de 1924. Sin embargo, la hipótesis de esta tesis sugiere que fue a través del CMBA (la

institución de mayor volumen de alumnos y sucursales a nivel nacional), junto con otros establecimientos privados (como el Conservatorio Beethoven y el Thibaud-Piazzini), que se allanó el camino para la creación de instituciones provinciales y municipales a lo largo y ancho del país e incluso más allá de sus fronteras.

Fue recién durante el período peronista, cuando comenzó a desarrollarse un plan de institucionalización de la formación musical sistemático y sostenido por parte del Estado, en busca de profesionalización. Siendo, hasta que esto último ocurriese, los centros privados los principales formadores y proveedores de músicos del circuito tanto de docentes como de intérpretes solistas y de orquesta. Además, se pudo comprobar que aún hoy, la mecánica de estas instituciones privadas se replica en aquellos sitios donde aún el Estado no ha llegado. De este modo, y más allá de la puja entre el modelo de formación musical privado y público que se disputó en Buenos Aires, el papel de estas instituciones en el interior del país fue el de ser cimiento para que, recién promediando el siglo XX, llegara el Estado a colocar centros de formación musical de forma sostenida como parte de un proyecto de profesionalización en diversas áreas de formación académica.

## Conclusiones

Esta tesis se propuso desentrañar el proceso de institucionalización de la formación musical académica en Argentina, a partir del caso de Alberto Williams, en tanto actor central de la escena cultural nacional. Se pudo reconstruir cómo el campo (Bourdieu 1999; [1979] 2012) de la música académica argentina va conformándose por “capas”. Atravesado por conflictos a distintos niveles, tales como aquellos ligados a los modelos culturales en pugna -italianistas versus nacionalistas-; a las tramas internas de las élites nacionales; a la institucionalización a nivel estatal y a cuestiones vinculadas a la trayectoria (Bourdieu, [1989] 2011) propia de una familia marcada por las redes políticas. Estas redes fueron, en gran medida, las facilitadoras del desarrollo de su proyecto junto a un contexto mundial, latinoamericano y nacional de proliferación de nacionalismos. Así, el análisis tanto a nivel institucional como el seguimiento paralelo de la biografía individual de Williams (en términos de Elias, 1991) pudo aportar lógicas de producción (intelectual, musical, de eventos) y organización de los lugares ocupados en el espacio cultural nacional dentro de un contexto particular de institucionalización nacional a distintos niveles.

En el primer capítulo, se han expuesto los antecedentes para la gesta y legitimación del proyecto fundante de la música argentina propuesto por Williams. Resultó crucial el análisis del contexto sociopolítico de fines del siglo XIX que habilitó la recepción y difusión de su producción simbólica y material. Las políticas públicas se dirigieron a la formulación de una identidad común, símbolos y prácticas nacionales y la historización de los orígenes de la nación. En concordancia con la propuesta mitrista, la idea-fuerza del país como un caso único y privilegiado, predestinado a la grandeza fue el motor de las construcciones discursivas nacionalistas. Williams expuso el caso de Argentina como una particularidad no sólo en Iberoamérica sino inserta en la historia cultural europea como prodigiosa heredera cultural.

Al ser un país latifundista en que la concentración económica y política se hallaba distribuida en un pequeño grupo de familias que detentaban los recursos, las redes vinculares de este músico proveniente de una familia patricia -los Alcorta-, jugaron un papel fundamental como se ha expuesto en esta tesis. El origen familiar de Williams y particularmente el lugar de “precursor” de la música argentina ocupado por

su abuelo materno, Amancio Alcorta resultaron de un peso capital para que la balanza se inclinara a su favor.

Por otra parte, tres factores enlazados al ámbito local resultaron fundamentales para que viera la luz el proyecto de Alberto Williams. Más allá de su corta vida, fue central la creación la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires (creada bajo decreto firmado por su tío Santiago Alcorta y Mariano Acosta) en el que recibió su primera formación y a partir de la caída del cuál el Estado Provincial otorgó una subvención para viajar a formarse en París, un segundo factor central. Por último, la fundación del primer Conservatorio Nacional en el año 1888, por parte de Juan María Gutiérrez, que, para el momento del regreso de Williams a Argentina, sufría un fuerte desfinanciamiento, generándose una migración de su plantel docente y del alumnado hacia el conservatorio fundando por Williams.

El “clima de época” resultaba fecundo para la proliferación del nacionalismo en los Estados-nación de Europa y América. Williams, luego de su viaje de formación en París, volvió a argentina empapado de las técnicas aprendidas dentro del canon del nacionalismo musical franco-germano, fundamentalmente bajo la tutela de César Franck y Georges Mathias. Al igual que otros nacionalistas de su época, replicó ciertas fórmulas que consagraban sus producciones nacionales, seleccionando determinados rasgos y características que resultaron comunes y particulares para el caso argentino. La elección de la llanura de la pampa bonaerense, el ámbito rural, como fuente de inspiración de literatos y artistas fue el escenario elegido -en desmedro de paisajes montañosos, selváticos o polares. Williams construyó, a partir de estos antecedentes, una fórmula que lo consagró como patriarca.

Tejió redes con el Estado nacional y con intelectuales aliados a la elite gobernante a través de su CMBA. De este modo no sólo consiguió posicionar a su conservatorio como una institución cofinanciada entre el Estado y privados durante sus primeros diez años de vida, sino que se ubicó como una figura gravitante en la escena cultural nacional. Ocupó importantes cargos de gestión a nivel estatal: fue Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, presidente y vicepresidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, miembro honorario de la Asociación Folklórica Argentina, también miembro fundador de la Asociación de los

antiguos discípulos del Conservatorio de París, entre otras. Compuso por encargo estatal y fue comisionado en los festejos del centenario patrio. Desde el ámbito privado, bajo convocatoria de Miguel Cané dirigió el Ciclo de Conciertos del Ateneo para la formación de las élites en la música sinfónica. Más tarde, replicó esta propuesta bajo convocatoria de Paul Groussac en el Ciclo de Conciertos de La Biblioteca, en la Biblioteca Nacional y para un público más amplio.

Difundió sus críticas y análisis a través de diversos medios nacionales. Publicó no sólo en su editorial *La Quena*, sino con anterioridad y, al mismo tiempo, a través de Ed. Gurina, La Nación, La Gaceta Musical, El Diario de Buenos Aires, Crítica, Revista La Biblioteca dirigida por Groussac, El Hogar, entre otros. Además, hizo llegar las noticias del CMBA al mundo, consiguiendo una amplia difusión de las actividades del CMBA y de las propias, en la prensa, enciclopedias, diccionarios y diversos libros de difusión de actualidad musical de su época. Una rápida lectura de estas referencias permite vislumbrar la magnitud de la difusión de Williams y el CMBA, llegando a ser considerado por colegas locales e internacionales contemporáneos como el patriarca de la música nacional.

El segundo capítulo de esta tesis se ocupó de analizar el relato fundacional de la música argentina propuesto por Williams a partir de estrategias y recursos discursivos utilizados para su elaboración. El relato fue expuesto de modo parcial con anterioridad, en diversas publicaciones. Se han considerado aquí las tres versiones expuestas en la revista *La Quena* correspondientes a 1932, 1934 y 1936 por ser aquellas que consiguieron mayor repercusión entre músicos, musicólogos e historiadores y por constituir, en suma, una elaboración integral.

El uso de los pronombres mutó desde el primer relato en 1932 a la propuesta de 1936 migrando de una narración pasional, en primera persona a una experiencia nacional, en que la narración implica el recurso de oscilar entre el *nosotros de autor* y el *nosotros inclusivo*. Esta transformación permitió ver la conversión de una experiencia individual, de la vivencia de Williams, a la narración de un relato colectivo propio de la Nación.

La prosa del primer relato se halla envuelta de un halo de misticismo. La idea de la predestinación cobra fuerza y el llamado de su tierra, la experiencia narcótica descrita en torno a su paso por la pampa bonaerense. Resalta lo exótico del paisaje, las costumbres nacionales “tomar mate amargo”, “el asado”, las cabalgatas, etc., la descripción de los gauchos y la vida campesina y los modos de decir propios del campo. Las líneas temporales paralelas dan ritmo al discurso y permiten reelaborar, desde el tiempo presente, aquella experiencia acaecida 42 años antes.

La construcción de los personajes del relato resulta elocuente, Williams da una importancia capital a los payadores de Juárez en tanto fuente de inspiración, los describe con las características estereotipadas propuestas desde la literatura gauchesca. Sin embargo, estos personajes no interactúan con los personajes en el relato, constituyen *lo delocutivo*, es decir, no tienen voz. El personaje del “baqueano” posee una vocalidad arquetípica gauchesca y el de Julián Andrade, da épica al relato constituyéndose en una mezcla de gaucho y caballero, sus compañeros de viaje ocupan un lugar secundario. Como se ha mencionado, la incorporación de elementos vinculados a la prosa gauchesca se halla ligada a los recursos del nacionalismo romántico latinoamericano, que Williams replicó en el ámbito musical al igual que otros nacionalistas de la época.

En el segundo artículo se introduce la idea del compositor -en referencia a sí mismo- como un creador con un don venido de Dios y se inserta en línea con los más importantes compositores del mundo. Presenta esa experiencia reveladora que da lugar a la producción de su obra “El Rancho Abandonado”, en términos de “independencia musical” de la nación.

En el artículo de 1936, se coloca como heredero de un doble linaje: por una parte, dentro de la historia musical universal, a través de la técnica incorporada en Francia a través de la Escuela de César Franck y la heredada de Chopin a través de George Mathias. Por otra parte, como heredero directo de los precursores de la música argentina, a través de su abuelo, Amancio Alcorta y, por último, sus discípulos como sucesores. Williams se coloca entonces como mesías de la música nacional, por un lado, abalado por la divinidad y, por otro, por su doble linaje.

Por último, se analizó el relato a partir de la noción barthesiana de mito, adaptada por Hernández Salgar al ámbito musical. El tópico central es el del payador con la guitarra, enajenado de su ámbito y transformado según el canon nacionalista. El mito queda configurado al mismo tiempo que Williams toma posesión del título de patriarca de la música nacional. Este discurso, como quedó plasmado en el primer capítulo de la presente tesis, consiguió trascender las fronteras nacionales y se ubicó además como eje de discusiones acerca del punto de origen de la música nacional. Consiguió que *El rancho abandonado*, y la experiencia ligada a esa obra quedasen instauradas como punto cero de la música nacional para buena parte de los musicólogos e historiadores de su época.

Posteriormente, a partir de análisis revisionistas, algunos investigadores consideraron que esta obra no fue la piedra angular para el nacimiento de la música argentina -Vega ([1963] 1981), Veniard (1986), Suárez Urtubey (2007)-. Sin embargo, no dejan de considerarla como una pieza central dentro del entramado nacionalista (Plesch, 2008) y se ven obligados a tomar posición acerca del rol de *El Rancho Abandonado* en el proceso fundacional. Hasta aquí, quedan expuestos los antecedentes que posibilitaron que el proyecto de Williams consiguiera resonancia, y las estrategias discursivas a través de las cuales este músico reclamó el patriarcado de la música nacional consiguiendo colocarse en el centro de las discusiones hasta la actualidad.

En el último capítulo de esta tesis, se analizó cómo Williams materializó y difundió su proyecto a través de dos órganos principales: *La Quena* y el CMBA. Se consideró la influencia de sus redes vinculares para el crecimiento sostenido que consiguió el conservatorio durante la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Por último, se establecieron algunas pautas acerca de las relaciones con el Estado nacional y respecto a la fundación de las instituciones estatales de formación musical.

La reconstrucción de la red de sucursales del CMBA y de su lógica operativa fue una tarea compleja. La falta de información certera y la carencia de documentación institucional directamente vinculada a esta red, llevó a la necesidad de recopilar información a través de las memorias del CMBA, y otras publicaciones de la editorial *La Quena* (tanto libros compilatorios como la revista), de entrevistas a ex alumnas y

docentes del CMBA y de entrevistas a docentes y directivos de otras instituciones con lógicas de operatividad similares (a partir de las cuales se pudo comprender mejor la dinámica de vinculación entre la casa central y las sucursales del interior) y de la información recabada por sus biógrafos.

Otra cuestión que dificultó la tarea fue que, en el listado de sucursales el CMBA, se asignaba un número a cada sucursal al momento de su fundación. Sin embargo, siguiendo la información recabada en la misma revista, resulta evidente que esta numeración asignada, ha ido mutando con el tiempo -se cree ligado a la volatilidad de las sucursales-. De modo que, en un número de la revista o sus memorias, una sucursal puede aparecer con un determinado orden y al siguiente en otro o desaparecer. Se reconstruyó un mapa de sucursales en el que, sin incluir las llamadas “instituciones incorporadas”, se cuentan más de 114 numeradas -a estas hay que sumarles las “sin numerar” presente en la tabla 1 del anexo. El total de sucursales contando aquellas sin numerar -y no incluyendo las “instituciones incorporadas” suman más de 160 que pudieron reconstruirse. Como se ha señalado, no todas coexistieron, algunas tuvieron una existencia fragmentada, otras cerraron sus puertas.

Más allá de estas dificultades, lo que se ha conseguido es observar, en líneas generales, la magnitud y dispersión de sucursales y analizar las lógicas de funcionamiento de la institución. Se pudo hallar la existencia de dos tipos de sucursales: aquellas de mayor envergadura que tenían un estricto control en relación con la sede central, en las que sus subdirectores mantenían un fluido contacto con la Dirección e incluso escribían y hacían llegar noticias a *La Quena*. Y, aquellas más pequeñas que podían ser uno o dos profesores o profesoras con una chapa en la puerta de su casa, tal como se desprendió de las entrevistas y material documentado, que indicaba, que habían estudiado en el CMBA y volvían a sus provincias a dar clases. En estos casos se encuentran múltiples mudanzas de ciudad según las migraciones de sus directores, desaparición de sucursales en casos en que sus profesores abandonaron la tarea docente, algunas por casamiento. Resulta entonces importante considerar a estos docentes como personas “portadoras de la institucionalidad”.

Como se ha dicho, las redes vinculares jugaron un papel central tanto para la perdurabilidad del CMBA por el apoyo económico de privados, como por las redes

políticas que habilitaron recursos estatales. Al momento de la fundación del CMBA, el fuerte desfinanciamiento sufrido por el conservatorio de Gutiérrez probablemente hizo notar a Williams que embarcarse por ese mismo rumbo resultaría en vano. Resulta probable que, sabiendo que recibiría apoyo por parte del Estado aún constituyendo su institución desde el ámbito privado. Considerando, además, que esto le permitiría disponer de un libre y fácil acceso a apoyo privado por parte de la Elite que reclamaba espacios de formación, fundamentalmente para sus hijos -mayormente mujeres-. Williams entonces, tomó el camino del co-financiamiento, constituyendo su CMBA como una institución híbrida.

No fue hasta el 1924 que la institucionalización estatal llegó para crear la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP y el CNMD. Para entonces, el CMBA contaba con alrededor de 110 sucursales, se hallaba en franca expansión y se sustentaba por sus propios medios desde hacía décadas. Para cuando estas instituciones surgieron, Williams no formó parte de esos proyectos. Se pudo probar que no existió a priori un rechazo hacia las instituciones estatales al comprobar el apoyo brindado a la incorporación de la formación musical a través de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. Los proyectos de fundación del CNMD y la entonces Escuela Municipal Nocturna de Música no corrieron la misma suerte. No hubo un apoyo por parte de Williams, por el contrario, Talamón -como se ha dicho acérrimo nacionalista-, se encargó de mostrar su descontento por la creación de un conservatorio nacional ubicado en un espacio cedido por el Teatro Colón, con falta de instrumentos adecuados y en constante contacto con la cultura italiana. De igual modo, se mostró en oposición al financiamiento de la Escuela Municipal Nocturna de Música surgida a partir de la Banda Municipal, debido a que sus músicos y repertorio se hallaban fuertemente ligados a la cultura italiana. Como pudo comprobarse el contacto de Williams con músicos italianos, entre otros Augusto Sebastiani o Edmundo Piazzini -docentes de la casa y luego directores de sus propios conservatorios-, e instituciones italianas -como las salas donde se realizaban los conciertos de alumnos, por ejemplo, el Salón operai italiani- era fluido. La disputa entre italianistas y nacionalistas quedó circunscripta a espacios de alcance estatal.

La multiplicidad de facetas desarrolladas por Williams dejó en evidencia que su mayor virtud fue poder leer el espacio social y ubicarse estratégicamente a lo largo

de su trayectoria en diversos ámbitos. Tomó cargos en el Estado manteniendo una relación de contacto e intercambios permanentes. Participó en diversos proyectos de gestión, composición y programación a nivel estatal. Se alió a los privados y consiguió un fuerte apoyo tanto a través de las redes vinculares tejidas por su familia como las conseguidas por su propia gestión. Se vinculó con Europa aún luego de regresar a Buenos Aires y se ocupó de difundir sus obras y de brindar información a revistas, enciclopedias y diversos autores que escribían desde Europa acerca del estado de las artes en América.

La hipótesis de esta tesis sugirió que, a través del CMBA y otras instituciones privadas con lógicas de operatividad similares, se dieron las condiciones para la posterior llegada de instituciones provinciales y municipales a lo largo y ancho del país e incluso más allá de sus fronteras. No fue sino hasta la llegada del peronismo, cuando el Estado emprendió el camino de la profesionalización de diversas áreas de formación, institucionalizando la formación musical de modo sistemático y sostenido -como puede apreciarse en la tabla 2 del Anexo-. Mientras tanto, el dominio de la educación musical estuvo en manos privadas, principalmente a través de estudiantes que viajaban a Buenos Aires o ciudades capitales y una vez formados, instalaban sus propias subsedes en el interior del país. Además, hasta entonces, fueron estas instituciones las principales proveedoras de compositores, docentes y músicos ejecutantes del país e incluso, como pudo verse, en países limítrofes. Hasta el día de la fecha algunas de estas instituciones privadas perduran con sus viejos mecanismos llegando a aquellos lugares donde el Estado aún no hizo presencia.

Con lo analizado en esta tesis, se cree que, rastreando el punto de origen de instituciones de formación musical del interior del país, puede hallarse el vínculo directo entre los egresados del CMBA -y otros institutos privados- y los fundadores de las instituciones municipales y provinciales. El trabajo de campo de esta investigación orienta a pensar en ese sentido. Sin embargo, este será tema de futuras investigaciones. Queda pendiente también el análisis acerca de la convivencia entre la concepción italianista de conservatorio, la nacionalista y -a la postre- de la migración de este modelo hacia el universitario.

## Fuentes

AUTOR DESCONOCIDO (1894), en *El Monitor de la Educación Común. Publicación del Consejo Nacional de Educación*, 242: 586

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección de Instrucción Pública Buenos Aires. Conservatorio Nacional de Música y Declamación- Creación. En *Boletín Oficial de la República Argentina*, año XXXII N° 9115. Buenos Aires. N°1236, 7 de agosto de 1924: 225

CAO, José María, Revista Caras y Caretas 263, Buenos Aires, 17 de octubre de 1903: 34.

BUCCINO, Raul A.; BENBENUTO, Luis (1938). *La música en Iberoamérica*. Buenos Aires: Ferrari Hnos. (Primera página).

CARVAJAL QUESADA, I. (1944) *Historia de la Música Europea y Americana desde sus orígenes hasta hoy*. Buenos Aires: Ed. Nacor.: 144-145

Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas, 2010 (Fuente: INDEC [https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page\\_id=479](https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=479))

*Dictionary of Music and musicians*. MCMXXIV (1924). London y Toronto. J. M. Dent y Sons LTD. New York: E.P.Dutton y co.: 530-531.

La Quena. Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires. N°1 a 67, 1919-1936. Buenos Aires: Ed. La Quena

LAVIGNAC, Alberto (1905/ 1920) *La educación musical*. Versión española de Felipe Pedrell 5ta Ed. Barcelona: Gustavo Gili Editor: 370.

MAYER-SERRA, Otto (1943) *Enciclopedia de la música*. Tomo II. México: Ed Atlante, S.A.: 422, 423 y 426.

*Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. 1894-1910. Buenos Aires

PÉREZ y OYUELA (1985), en *El Monitor de la Educación Común. Publicación del Consejo Nacional de Educación*, 260. CNE: 1493-1494.

Ministerio de Justicia C.E.I Pública. Depto. de Instrucción Pública. *Resolución ordenando sean legalizados los diplomas que obtengan los alumnos del Conservatorio de Música instituido por los Sres. Williams y Pallermaertz*, 29 de mayo de 1893: 764-765

SCHMIDL, Carlo (1929) *Dizionario Universale del Musicisti. Volume secondo*. Casa editrice sonzogno: Milano: 703.

WILLIAMS, Alberto (1947). Alocuciones, Discursos y Conferencias. En *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Editorial “La Quena”

## Entrevistas

Pía Sebastiani, Directora del Conservatorio Beethoven. Entrevista realizada por la autora, CABA, 1 de diciembre de 2012

Graduada y ex docente del CMBA y el Antiguo Conservatorio Beethoven. Entrevista realizada por la autora, CABA, 12 de enero de 2015.

Directiva y graduada del CMBA. Entrevista realizada por la autora. CABA, 25 de abril de 2015.

Ex estudiante del Conservatorio Thibaud-Piazzini, subdirectora de sucursal de Curuzú Cuatí del CMBA, luego del Antiguo Conservatorio Beethoven. Entrevista realizada por la autora. CABA, 26 de mayo de 2017.

## Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1980). “La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. *Hispanamérica*, Año 9, No. 25/26 (Apr. - Aug. /1980): 33-59

ANSALDI, Waldo. (2000). La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático. *Nueva Historia Argentina*, 6, 15-57. FALCÓN, Ricardo (director). *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de las ideas (1916-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana: 15-57.

BARTHES, Ronald ([1957] 2002). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI

BENVENISTE, Emile ([1974] 1995) “De la subjetividad en el lenguaje” y “El aparato formal de la enunciación”. En *Problemas de lingüística general I y II*, México: Siglo XXI

BENZECRY, Claudio E. (2012). *El Fanático de la Ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

BIAGIOLI, Mario. (2008). *Galileo cortesano: la práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo*. Buenos Aires: Katz Editores.

BLANCO, Alejandro. (2006). *Razón y modernidad: Gino Germani y la sociología en la Argentina* (Vol. 23). Argentina: Siglo XXI Ediciones.

BLAUKOPF, Kurt (1988). Problemas de la sociología de la música en *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.

BLÁZQUEZ, Gustavo. (2012). Celebraciones escolares y poéticas patrióticas: la dimensión performativa del Estado-Nación. *Revista de Antropología*. Brasil, Vol. 55 N°2. Julio a diciembre 2012: 703-746

BOTANA, Natalio (1977). El orden conservador. *La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BOURDIEU, Pierre ([1989] 2011). “La ilusión biográfica”. En *Historia y fuente oral, Memoria y Biografía II*: 27-33. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona

..... (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba

..... ([1979] 2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

BURKE, Peter (1984). El “descubrimiento” de la cultura popular. En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel. Barcelona, Crítica Grupo Editorial Grijalbo: 78-92

CERLETTI, Adriana. (2015). “Tras las huellas del “Patriarca”: La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”. *Revista Argentina de Musicología*, 15-16: 321-338.

..... (2015). “La imagen sonora de la nación: el logo de la revista La Quena como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams”. En *Cuadernos de Iconografía musical II*: 39–67. Mexico: UNAM

CETRANGOLO, Aníbal. (2015). *Óperas, Barcos y Banderas. El melodrama y la migración argentina (1880-1920)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

DEVOTO, Fernando ([2002] 2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI

DÍAZ, Claudio F. (2009). *Variaciones sobre el " ser nacional": una aproximación sociodiscursiva al " folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

DÍAZ, Claudio y CORTI, Berenice (2017). Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina. *Revista Argentina de Musicología*, (19): 223-227.

DONGHI, Tulio. H., & HORA, R. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Biblioteca argentina.

DUCROT, Oswald. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona, Paidós Comunicación

ECHEZARRETA, Diego. G. (2014). Represión del anarquismo en Buenos Aires. El rol de la policía de la Capital en los Orígenes de la Ley de Defensa Social de 1910. *Contenciosa*, 2. En <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Contenciosa/article/viewFile/5056/76> 92

ELÍAS, Norbert (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península

FILINICH, María Isabel (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba

..... (2003). *Descripción*, Buenos Aires: Eudeba-Enciclopedia Semiológica

GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961). *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

GARCÍA CÁNEPA, Julio C. (2000). "La enseñanza musical en Argentina: El Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo"", *Revista Conservatorianos* [On Line], N° 6, México. Disponible en: <http://www.conservatorianos.com.mx/indice seis.htm>.

GARCÍA MORILLO, Roberto (1984). *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GELLNER, Ernest ([1983] 2001). *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Universal.

GESUALDO, Vicente (1988). *La Música en la Argentina*. Buenos Aires: Stella.

..... (1998). *Breve Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.

GRAMSCI, Antonio ([1924] 1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

HALL, Stuart ([1996] 2011) Cuestiones de identidad cultural. Hall, S. y Gay, P. Comp. Buenos Aires: Amorrortu

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7 (1): 39-77.

..... (2014). Los mitos de la música nacional. *Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: [repository.javeriana.edu.co](http://repository.javeriana.edu.co)

HOBSBAWM, Eric (1992). *Naciones y nacionalismos desde 1870*. Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadorí

MAINGUENEAU, Dominique (2004). "¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"?. *Revista digital Discurso.org*, Año 2, N°5.

.....2010. "El enunciador encarnado: La problemática del Ethos", en Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, Año 20, N°24 (abril/2010): 203-225. UAM: México. Disponible en: [http://version.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=502](http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=502).

MANCUSO, Hugo. R. (2011). "La Via regia de la restauración nacionalista: nuevo proyecto pedagógico y refundación nacional". *Ficciones fundacionales. Adversus. Revista de Semiótica*. 9: 14-29.

MANNHEIM, Karl (1956). "El problema de la "intelligentsia"". En *Ensayos de Sociología de la Cultura*: 137-240. Madrid, Aguilar, 1957

MANSILLA, Silvina Luz (2007). Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical. *Per Musi*. Revista académica de música, (16): 42-53.

..... (2010). "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino los escritos publicados en la revista 'Tárrega'", *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 7, Mendoza: 67-74. Dirección URL del artículo: <http://bdigital.uncu.edu.ar/3282>, fecha de consulta del artículo: 03/06/13.

..... (2010). "La recepción crítica del 'nacionalismo musical argentino' en la columna de El Hogar escrita por Julián Aguirre", *VIII Jornadas Estudios e Investigación en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

..... (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino: Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

..... (2012). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires: Gourmet Musical.

MASSONE, Manuel, & OLMELLO, Oscar (2018). La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina. *Revista de investigación musical*, 33.

MURRAY, Verónica (2010). "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino", *Revista Espacios de crítica y producción*, N° 44, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: [www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/.../Felipe\\_Boero.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/.../Felipe_Boero.pdf)

OSZLAK, Oscar. (1997). *La formación del Estado Argentino Origen, Progreso y Desarrollo Nacional*. Buenos Aires: Planeta.

PEREYRA, Diego (2005). *International Networks and the institutionalization of Sociology in Argentina (1940-1963)*, Doctoral dissertation, Department of Sociology, School of Social Sciences, University of Sussex at Brighton.

PICKENHAYN Jorge O. (1979). *Alberto Williams*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

PLESCH, Melanie (1992). "El Rancho Abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del Nacionalismo musical en la argentina", *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

..... (1996). "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*, N°1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología: 57-68

..... (1998). "Algunas Precisiones en torno del concepto de identidad musical en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX", *II Jornadas Estudios e Investigación en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

..... (2008). "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Bardin, Pablo, et al (editores). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy: 55-111

RENAN, Ernest ([1882] 2001). ¿Qué es una nación?. *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (Compilador). Buenos Aires: Manantial: 53-66

RISOLÍA, Vicente. A. (1944). *Alberto Williams: curriculum vitae*. Buenos Aires: La Quena.

ROCK, David ([1977] 2001). *El radicalismo argentino, 1890-1930* (No. 329 (82)). Buenos Aires: Amorrortu.

SARMIENTO, Andrea (2012). *La creación del Profesorado en Educación Musical en el Conservatorio Provincial del Córdoba. Sujetos, regulaciones y cambios en un entramado complejo*. Tesis de Maestría no publicada, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Argentina

SHILS, Edward (1970) Génesis de la sociología contemporánea. Madrid: Seminarios y ediciones, 1971.

SUÁREZ URTUBEY, Pola (2007). *Historia de la Música*. Buenos Aires: Claridad.

..... (2008). "Medio siglo de creación musical argentina (1900-1950). Proyectos y realidades", en Bardin, P. et al. (editores), *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

TELLO, Aurelio. Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero*, 2004, vol. 44: 210-37.

VEGA, Carlos ([1963] 1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología. (1era ed. Revista Folklore, 1963).

VENIARD, Juan María (1986). *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

..... (2005). Las publicaciones producidas por el ambiente del centenario de la Revolución de Mayo (1910). *Temas de historia argentina y americana*, (7): 177-203.

..... (2012). La música en las fiestas del centenario patrio de 1910. *Temas de historia argentina y americana*, 20: 191-211

WEBER, José Ignacio (2012). La 'cultura estética' de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894). *Revista Argentina de Musicología* 12-13: 315-342.

..... (2013). Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910). En *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. -1ed. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología.

WEBER, Max ([1920] 2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Madrid: Tecnos.

# ANEXO

## Indice de Anexo:

Tabla 1.....	2
Tabla 2.....	20
Artículo I. La Quena “Orígenes del arte musical argentino.....	28
Artículo II. La Quena. “Orientación de la música Argentina”.....	30
Artículo III. La Quena “Nacionalismo Musical”.....	32
Portada I La Quena.....	36
Portada II La Quena.....	36
Portada III La Quena.....	37
Portada IV La Quena.....	37
Imagen 1. Fotografía de alumnos, sucursal Victoria, Entre Ríos.....	38
Imagen II. Fotografía Concierto, concurso en Teatro Cervantes.....	38
Diploma de estudiante del CMBA.....	39

## Tabla I. Sucursales CMBA

Número de sucursal	Nombre	Ubicación	Fecha	Autoridades	Notas
1	Conservatorio de Música de Buenos Aires	CABA, Cangallo 1041	12/03/1893	A. Williams	
		Bartolomé Mitre 869	1896		
1	Conservatorio de Música de Mercedes	Mercedes	14/6/1903	Sub director Cayetano Argenziani, Eloisa Lout, Maria Luisa Carranza Frías y María Angélica Rodríguez (1921)	
2	Conservatorio de Música de Bahía Blanca		9/4/1905	Julio O. Pinto (1921)	
3	Conservatorio de Música de Chivilcoy		1/4/1906	Prof. Marcelina Lorea y Rafael Izzi, Luis Marzano (1921)	
4	Conservatorio de Música de San Luís		25/11/1906	Lola Barbeito (junio 1921)	
5	Conservatorio de Música de La Plata		1/7/1907	Prof. Vicente Maccarone //Clementina Pasquale (1921)	
6	Conservatorio de Música de Belgrano, Cdad. Bs AS	Pampa 2149	1/7/1907	Maria Luisa Castiñeiras --- -- Amelia Piaggio // Leontina Izzi (1921)	Para fines de 1919 habían obtenido diplomas de prof. De piano 50 alumnas, 14 de violín, 63 de teoría y solfeo (La Quena n°3 p.37)

7	Conservatorio de Música de Azul		11/8/1907	Discípula María Eugenia Iriart // Filomena Campagnale (1921)	
8	Conservatorio de Música de Pergamino		31/5/1908	María Flageat // Carlos Pellicer (1921)	
9	Conservatorio de Música de Quilmes		17/5/1908	Profesor Cayetano Argenziani // Gustavo Benners (1921)	
10	Conservatorio de Música de Lujan		26/4/1908		
11	Conservatorio de Música de Flores		Marzo 1908 // 6/07/08	Prof. José Gil	sucursal con gran número de alumnos
12	Conservatorio de Música de Villa Mercedes, San Luis			Rosa Bacchella	
13	Conservatorio de Música de Baradero			María Esther Pelusso	
14	Conservatorio de Música de Río Cuarto			Fernando Eliás Quiroz	Cesa en el cargo en 1926 el subdirector y es reemplazado por Acacio Gutiérrez
15	Conservatorio de Música de Paraná			Prof. María del Carmen Barrera de Marquez	
16	Conservatorio de Música de Gualeguay			Josué Wilkes	no aparece en LQ n°8

17	Conservatorio de Música de Zárate//Tte. Gral. José F. Uriburu		anterior a 1910	Prof. Alfonso R. Buttri	
18	Conservatorio de Música de La Carlota, Córdoba. Luego se traslada a Canals (población cercana porque su director obtiene el cargo de organista de la Iglesia. Traslada la Sucursal a Firmat, Sta Fe			Manuel Callejón	
19	Conservatorio de Música de San Antonio de Areco			Petrona Sasia	
20	Conservatorio de Música de Palermo	Santa Fe 3707//costa rica 4132		Prof. Susana Pellicer	
21	Conservatorio de Música de Olavarría ,Prof. Luisa Josefa Pinto // Laprida (Carmen C. Casal Montes de Oca)			Prof. Umberto Da Pozzo	dde diciembre de 1924 LQ N°21 se registra como Laprida
22	Conservatorio de Música de San Francisco, Córdoba			Enriqueta A. Vergecio	
23	Conservatorio de Música de Coronel Suárez			Angélica Margegani // Teresa Felizia - E. Lacabe. E. Loursac	
24	Conservatorio de Música de Balvanera Sud	Alberti 619		María E. Iriarte	no aparece en LQ n°8

25	Conservatorio de Música de La Paz, Entre Ríos // Salta (hasta 1922)		dde La Quena 11 La Paz	Prof. Catalina Barrera	no aparece en LQ n°8
26	Conservatorio de Música de Avellaneda // Conservatorio de Música de Barracas Prof Leonor Gil, Prof. Julio O. Pinto	se muda de Barracas a Avellaneda		Bertha Soto	no aparece en LQ n°8. En LQ N°11 aparece como Barracas 1922
27	Conservatorio de Música de Mendoza			Carlos Bollarino	reemplazado por Adrián Moreo en 1925.
28	Conservatorio de Música de Lomas de Zamora			T. Rodriguez Castro / Julio O. Pinto	
29	Conservatorio de Música de San Isidro			Miguel Morosoli	
30	Conservatorio de Música de Villa Urquiza Prof.Elvira Morosoli			Prof. Dora Helman	
31	Conservatorio de Música de Santa Fe			Prof. Carlos Alberto Aspillaga	
32	Conservatorio de Música de Olivos				no aparece en LQ n°8, n°9 (1921), aparece en LQ n°10, n°11 (1922), no aparece en LQ n° 14, n° 15 (1923)
33	Conservatorio de Música de Villa Dolores, Córdoba			A. Giuliani	
34	Conservatorio de Música de Córdoba			María A. Pizarro	

35	Conservatorio de Música de Cnel. Pringles			Carolina Persia de Ruiz	
36	Conservatorio de Música de Balcarce 1928 (cambia subdirección) // Carlos Tejedor 1922 -1925		dde La Quena 11 Carlos Tejedor	Matilde W. de Ollier	no aparece en LQ n°8
37	Conservatorio de Música de Campana // Boedo 1922-1925	Boedo 63		Carolina Belloni	no aparece en LQ n°8
38	Conservatorio de Música de Tres Aroyos			Adela Bilbao	
39	Conservatorio de Música de Santiago del Estero			Germán Kern	1921 a Cargo de Jaime Bustamante. No aparece en LQ n°14, n°15. En LQ n°19 junio 1924 aparece como nueva sucursal a cargo de German Kern
40	Conservatorio de Música de Almagro	Corrientes 4533		María del Carmen Jiménez de Silva	
41	Conservatorio de Música de Dolores			Sr. Dr. Francisco D. Lopez	
42	Conservatorio de Música de Victoria, Entre Rios			Guillermina Barrera // Nila Rodriguez	
43	Conservatorio de Música de Borges // Sucursal Balvanera Norte Matilde V. de Proto (1920)	Córdoba 2808		Profesora M.T.F. de Tauber	

44	Conservatorio de Música de San Fernando			Belén Guinard	
45	Conservatorio de Música de Curuzú Cuatiá				no aparece en LQ hasta N°10
46	Conservatorio de Música de Nuñez 1921/22 -Morón 1923 - Totoras, Olimpia C. Ron Marzo 1925	Cuba 2385		Josefina Bonich	no aparece en LQ n°8
47	Conservatorio de Música de Realicó, La Pampa			Andrés Linares	
48	Conservatorio de Música de San Juan			Carmen Delgado	
49	Instituto Paraguayo de Asunción de Paraguay, Paraguay			Miguel Morosoli	no aparece en LQ n°8-15
50	Conservatorio de Música de Rosario, Sta. Fe		28/7/1917	Sta. J. E. Guerrero	
51	Conservatorio de Música de Villa María, Córdoba			Gerardo Quintana	no aparece en LQ n°8
52	Conservatorio de Música de Villa Ballester			Julia Naim	no aparece en LQ n°8
53	Conservatorio de Música de Coronel Pringles // Jujuy dde 1921 Srta Rosa Figueroa			C. P. Ruiz	
54	Conservatorio de Música de Merlo, Bs As			Sta. Paulina Belén Guinard	

55	Conservatorio de Música de Tandil			Carlota M. de Baggi	
56	Conservatorio de Música de Nuñez		Cuba 2385	Carolina Belloni	
57	Conservatorio de Música de Campana			Carolina Bellomo	
58	Conservatorio de Música de Concordia, Entre Ríos			Susana Fuchs Valon	
59	Conservatorio de Música de Morón			Amelia Loureiro//M. Mercedes de Nevares	no aparece en LQ 8-17?
60	Conservatorio de Música de San Nicolás de los Arrollos			Srta. M. Rastellini	
61	Conservatorio de Música de Villa Devoto			Josefa B. de Garignani	
62	Conservatorio de Música de Pilar, Capital		Juncal 2169	Sta. Inés Villegas	
63	Conservatorio de Música de Mercedes, Corrientes			Sr. Juan San Martín	
64	Conservatorio de Música de Tucumán			Sra Lilas Gaos de Soler	En Marzo de 1926 termina en malos terminos la relación con la Subdirectora y convoca a un nuevo subdirector para la sucursal, dicho cargo resulta cubierto por Heriberto Retamar Quiroga. 1927 Reapertura

					bajo dirección de Asis Melin
65	Conservatorio de Música de Chacabuco			Laura L. Aguilera de Fiszbein	
66	Conservatorio de Música de Suipacha // Rosario Tala prof. Srta Josefina A. Darrieux (En 1921 se registra con este número a 1924) // Lobería (Junio 1925)			Ana Julia Daneri de Capandegui	Lobería Ida B. R. De Sáenz de Zumarán (Junio 1925)
67	Conservatorio de Música de Santos Lugares (F.C.P.)			Srta. Elvira Anfosso	
68	Conservatorio de Música de Posadas, Misiones			Sr. Emilio Iturbe	
69	Conservatorio de Música de Monteros - Francisco González Ortiz 1924 //Conservatorio de Música de Liniers (1924 - María del Carmen Jiménez de		Aprox Marzo de 1920	María del Carmen Jiménez de Silva	no aparece en LQ n°8-15. LQ n°18 Marzo 1924 Monteros. LQ n° 19 Alberti Junio 1924
	Silva // Alberti F. C. O. . Luis Manzanos				

70	Conservatorio de Música de Aguilares - Emilio Gonzalez Ortiz // San Cristóbal de la q 11 - Prof R. R. de Avalos (1924) //		Aprox Marzo de 1920		no aparece en LQ n°8
71	Conservatorio de Música de Tigre		Aprox Marzo de 1920	Belen Guinard	
72	Conservatorio de Música de San Pedro		Aprox Junio 1920	María Cristina Rastellini - luego Catalina Lavayen O'Farrell	
73	Conservatorio de Música de Juarez		Aprox Junio 1920	Elvira Maccarone	no aparece en LQ n°8-15
74	Conservatorio de Música de Laboulaye		Aprox Sept. 1920	Leopoldo Dukes	
75	Conservatorio de Música de Lanús		Aprox Sept. 1920	Rosa A. Mussolino	
76	Conservatorio de Música de Bell Ville			Sta María Roque	
77	Conservatorio de Música de Marcos Juarez			María Angélica Roque	no aparece en LQ n°8
78	Conservatorio de Música de Rojas			María Luisa Frigerio	
79	Conservatorio de Música de Florida - Laprida 1920 Raquel D. Pessina - Lamadrid 1923 - Avellaneda, Elena Mafalda Cir.1925			Juana L. de Bollini	1922 Lamadrid

80	Conservatorio de Música de Moreno // San Martín 1921 - Alfredo Estiú			Amalia M. Martínez Justo	
81	Oliva 1923 - Conservatorio de Música de San Martín			Rosa F. de Pino	no aparece en LQ n°8 1923 LQ N°14 Olivia
82	Necochea 1921, Alfredo Estiu - Conservatorio de Música de Ituzaingo			Amalia M. Martínez Justo	
83	Encarnación 1921, Paraguay Director Emilio Iturbe - Conservatorio de Música de Adrogué			María E. Petit de Murat de Steffler	
84	Rivera (F.C.P), Bs As 1921 Sra Elvira A. D. Camba - Conservatorio de Música de Banfield 1924			Torcuato Rodríguez Castro	1924 Banfield, nueva sucursal Subdirectora Elvira Morosoli
85	Junin 1921 - Conservatorio de Música de General Pinto diciembre 1921			Sara V. de Barbugli	aparece como junin La quena N°8 como general pinto en La quena N°9. Junin aparece como n°87 en LQ12
86	Conservatorio de Música de Santa Rosa de Toay, La Pampa // Concepción San Juan 1925			Hilario Albereda	Concepción San Juan 1925
87	Conservatorio de Música de Junin			Maruja Nieto de Campoamor	dde LQ 10
88	Conservatorio de Música de Santa Rosa (San Luis)			A. G. de Moroni	

89	Conservatorio de Música de Chajarí			Lola Farrás	
90	Conservatorio de Música de Bernal			Amelia Piaggio	
91	Conservatorio de Música de Alta Gracia			Yolanda V. de Montamat	
92	Conservatorio de Música de Chumbica			Josefina V. de Casali	
93	Conservatorio de Música de La Paz Bolivia // La Boca, Ida Marengo de Antonelli (Aparece sin numero la sucursal Boca en 1927)			Adela Reyes Ortiz	Aparece en LQ n°14, 1923 Como La Paz (Bolivia)y se anuncia su creación como La Boca
94	Conservatorio de Música de Esquina, Corrientes - San Cayetano, Srta. Rosa Bruzzone Ponte			Mosca de Dávila	Aparece en LQ n°14, 1923 Como Esquina LQ n°22 1925 San Cayetano
95	Conservatorio de Música de Villa del Parque - Coghlan, Dora Helman			Amelia Piaggio	Aparece en LQ n°14, 1923 como Coghlan. En LQ N°53 de 1928 Aparece como Villa del Parque misma directora
96	Conservatorio de Música de Mar del Plata			Serapio Urquía	
97	Corrientes			Amelto a Viola	
98	Conservatorio de Música de Merlo // Bragado, Julio Molina Fredes			Alegría Mamán	LQ n° 17 bragado. Dic. 1923

99	Conservatorio de Música de Salliqueló // Rufino			Estrella O. de los Collano	LQ n°22 1925 Rufino
	1925 Estrella O. de los Collano				
100	Conservatorio de Música de Diamante			Ana M. P. de Bianchi	
101	Conservatorio de Música de Diamante			Sta Sofía Mrichnik	
102	Conservatorio de Música de San Jerónimo			Emilia Hoffer	
103	Conservatorio de Música de Villa Mitre			María Burgos Videla	No aparece en LQ n°21 1924 dic.
104	Conservatorio de Música de Capilla del Señor // Vélez Sarsfield, Ensenada 82			María E. Etchegoin	marzo 1924 V. Sarsfield Sta. María E. Tallon LQ n°18
105	Conservatorio de Música de Salta			Eugenia Baró Mercado	
106	Conservatorio de Música de Caseros // La Carlota, Josefina Esther López 1924			Adela María Serantes	marzo 1924 La Carlota
107	Conservatorio de Música de Temperley			Magdalena Picciuolo	jun-24
108	Burzaco		1928	Elda Rodríguez	1928, LQ N° 51 se anuncia su apertura
109					
110	Conservatorio de Música Lúcas González			Argentina Medrano	

111					
112	Conservatorio de Música de Martínez			Celia Puig	
113					
114	Conservatorio de Música de Patricios			Profesora P. H. Lismore	
Instituciones incorporadas					
Colegio ingles					
Colegio La Providencia					
Instituto Porrera					
Santa Teresa	Elena Hellmund				
Colegio de Nuestra Señora del Rosario					
Quilmer High School					
Colegio Santa María Posadas-					
Colegio Guido Spano	Prof Raquel D. de Ricci				
Colegio Inmaculada Concepción					
sin numerar					
Allen F.C.S.	Balbina González de Gutierrez			Anteriores a 1928	

Arenaza F.C.O.	Teresa Rubió			
Ayacucho F.C.S.	María S. Álvarez			
Azara (Misiones)	Cecilia Díaz Leal			
Basavilbaso Entre Rios	Berta A. Di Pasquo			
Bolivar F.C.S.	Virgilio Rossi			
Carhué F.C.S.	Petrona Cabrera			
Carlos Casares F.C.O.	Elvira Fígari, Angela Scolari			
Carmen de Areco C.B.A.	Rosa F. Rodrigo de Cordero			
Casilda F.C.C.A.	Arturo Berholet			
Castex F.C.O.	Ana María Baña			
Catamarca	Maria Amalia Maldones			
Ceres F.C.C.A.	Lucia de Angelis de Duché			
Ciucellas F.C.S.F.	Blanca Esther Cardetti			
Colón F.C.C.A.	Ana Zamacona de Vitali			
Concepción del Uruguay (E.R)	Luis Aramberri			
Coronda F.C.S.F.	Carmen Spreafico de Penna			
Coronel Dorrego F.C.S.	Celia Hoziel			
Ensenada F.C.S.	Jerónimo Grilli			

Esperanza F.C.S.F.	Carmen Cibils de Salvadores			
Ezpeleta F.C.S.	Clara Fischili			
Fernandez F.C.C.A.	Enriqueta Battan			
General Belgrano F.C.S.	María E. Echemendi			
General Levalle F.C.P.	Gustavo Rabe			
General Villegas F.C.O.	José Seró Vilá			
Godoy Cruz F.C.P.	Noemí Spiavocoff			
Gualeguaychú E.R.	Héctor Vázquez			
Guamini F.C.S.	Ernesto A. Rossi			
Huinca Renacó F.C.P.	Yolanda M. Riboldi			
Jardón F.C.O.	Ninfa Noceda			
La Rioja	Evarista Quiroga de Marasso			
Las Flores F.C.S.	Yolanda Pettinato			
Lobos F.C.S	Rina Previtali			
Passo F.C.O.	Ursula Lettieri - Rosa Martín			
Pehuajó F.C.O.	José María Basauli- Joaquín MedelRosa P.de SánchezNoemí Uhalde			
Ramallo F.C.C.A.	Pilar Benitez			

Rawson F.C.P.	Azucena Rondríguez de Goitía				
Saladillo F.C.S.	Amadita G. de Ruíz				
Salto C.B.A.	Rosa Dimattía - Felisa Mastrallix				
San Antonio de Giles C.B.A.	Petrona Montoto				
San Justo (Santa Fe)	Salvador Sarno				
San Nicolás F.C.C.A.	Sarah A. P. de Monacci				
Tapalqué F.C.S.	Angela Gianola				
Trelew (Chubut)	Flora N. de Moreno				
Trenque Lauquen F.C.O.	Adelina S. de Moreno - María E. Saenz				
25 de Mayo F.C.S.	Sara Miguez				
Venado Tuerto F.C.C.A.	José Bertholet - Orfilia Perrone				
Viedma (Rio Negro)	Aurora Serra				
Villa Nueva F.C.P.	Mary R. Borbonese				
Cruz del Eje (Córdoba)	Ángela G. de Martinez Plaza	1932			

Tabla de sucursales I. Elaboración propia según datos recolectados, a partir de las Memorias (1904-1910); Alocuciones, Discursos y conferencias (1893-1946) y Revista *La Quena* (1919-1936).

**Tabla II. Instituciones estatales**

<b>Provincia</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Institución</b>	<b>Año de Fundación</b>	<b>Fundadores</b>	<b>Comentarios</b>
Ciudad de Buenos Aires	Ciudad de Buenos Aires	UNA Departamento de artes musicales, ex Conservatorio Nacional de Artes Musicales y Sonoras	1924	Carlos Lopez Buchardo	Fundado el 7 de Julio de 1924 a partir de la Escuela de Arte Lírico y Escénico del Teatro Colón bajo el nombre de Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En 1939 pasó a llamarse Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y en 1948 por la muerte de Buchardo, fundador y primer director, tomó el nombre de Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo. En 1996 al pasar a integrar parte del IUNA, ahora UNA cobró el nombre de Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo"
		Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla	1919		con el nombre original de Escuela Municipal Nocturna de Música, 1927 comienza a otorgar títulos de Profesor bajo el nombre de Conservatorio Municipal <a href="https://cmfallacaba.infed.edu.ar/sitio/historia/">https://cmfallacaba.infed.edu.ar/sitio/historia/</a>
		Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla	1989		
		Escuela e Instituto Superior de Formación Artística "Juan Pedro Esnaola"	1974		

Provincia Buenos Aires	La Plata	Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de música	1924	Pte. de la Universidad Nazar Anchorena	<a href="http://www.fba.unlp.edu.ar/institucional/historia_fba.html">http://www.fba.unlp.edu.ar/institucional/historia_fba.html</a>
	Tres de Febrero	Universidad Nacional de Tres de Febrero, Departamento de Arte y Cultura	1995		
	Quilmes	Universidad Nacional de Quilmes, Facultad de Artes	2015		<a href="http://ciartes.web.unq.edu.ar/">http://ciartes.web.unq.edu.ar/</a>
	La Plata	Conservatorio de Música Gilardo Gilardi	1949		<a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Conservatorio_de_M%C3%BAsica_Gilardo_Gilardi">https://es.wikipedia.org/wiki/Conservatorio_de_M%C3%BAsica_Gilardo_Gilardi</a>
	Banfield	Conservatorio Provincial "Julián Aguirre"	1951		<a href="http://web.consaguirre.com.ar/institucion.html">http://web.consaguirre.com.ar/institucion.html</a>
	Avellaneda	Instituto Municipal de Música de Avellaneda	1949		<a href="http://geocultura.undav.edu.ar/crud/view/Institucion/283/instituto-de-musica-de-lamunicipalidad-de-avellaneda-immadipregep5472#datos_adicionales">http://geocultura.undav.edu.ar/crud/view/Institucion/283/instituto-de-musica-de-lamunicipalidad-de-avellaneda-immadipregep5472#datos_adicionales</a>
		Escuela de Música Popular de Avellaneda	1987		<a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_M%C3%BAsica_Popular_de_Avellaneda">https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_M%C3%BAsica_Popular_de_Avellaneda</a>
	Lanús	Universidad Nacional de Lanús, Departamento de Humanidades y Artes	1995		
	San Martín	UNSAM. Licenciatura en Música Argentina.	2015	Juan Falú	<a href="http://www.juanfalu.com.ar/licenciatura-demusica-argentina-en-la-unsam/">http://www.juanfalu.com.ar/licenciatura-demusica-argentina-en-la-unsam/</a>
	La Lucila	Conservatorio de Música "Juan José Castro"			

Isidro Casanova	Escuela de Arte "Leopoldo Marechal"	1960		
Morón	Conservatorio de música de Morón "Alberto Ginastera"	1949	José Lojo Vidal	<a href="https://cmmoron-bue.infod.edu.ar/sitio/resenahistorica/">https://cmmoron-bue.infod.edu.ar/sitio/resenahistorica/</a>
Bahia Blanca	Conservatorio de Música de Bahía Blanca	1957		<p>En la presente tesina se abordará el proceso de creación del Conservatorio de Música de Bahía Blanca desde julio de 1956, cuando la ministra de Educación Elena Zara de Decúrgez visitó la ciudad, y noviembre de 1957, mes en que se efectuó la inauguración de la institución. El término inicial de este recorte temporal se fundamenta en que fue la llegada de esta funcionaria la que dio el impulso decisivo a la concreción definitiva del proyecto dieciséis meses más tarde. La entidad, abocada a la formación de músicos y docentes especializados en la enseñanza de esta disciplina, surgió gracias a la mediación de Alberto Ginastera como segunda filial del Conservatorio de Música y Arte escénico de La Plata, dirigido también por él, y del cual dependió hasta que en 1959 pasó a estar a cargo de la Dirección de Educación Artística (DEA) de la provincia de Buenos Aires.</p>
Mercedes	Conservatorio de Música de Mercedes			
Tres Arroyos	Conservatorio de Música de Tres Arroyos	1980		<a href="https://ctresarroyosbue.infod.edu.ar/sitio/historia/">https://ctresarroyosbue.infod.edu.ar/sitio/historia/</a>
Tandil	Conservatorio de Música Isafás Orbe	1981		<a href="http://historicus-daniel.blogspot.com/2013/02/la-musica-en-eltandil.html">http://historicus-daniel.blogspot.com/2013/02/la-musica-en-eltandil.html</a>

	Junin	Conservatorio Provincial de Música de Junin	1979		<a href="https://laverdadonline.com/el-conservatoriode-msica-presenta-su-oferta-academica-2018/">https://laverdadonline.com/el-conservatoriode-msica-presenta-su-oferta-academica-2018/</a>
	Lincoln	Conservatorio Provincial de Música de Lincoln Aldo Augusto Quadraccia	1982		
	Olavarría	Conservatorio de Música "Ernesto Mogávero" de Olavarría.	1931	Creado por el Maestro Ernesto Mogávero	<a href="https://cmobue.infed.edu.ar/sitio/ernestomogavero/">https://cmobue.infed.edu.ar/sitio/ernestomogavero/</a>
	Carmen de Patagones	Escuela de Arte Alcides Biagetti	1987		
	Balcarce	Escuela de Arte de Balcarce	1987		<a href="http://escueladeartebalcarce.blogspot.com/">http://escueladeartebalcarce.blogspot.com/</a>
	Necochea	Escuela de Arte de Necochea	1980		creada por Intendente, Alberto V. Percario
	Campana	Escuela de Arte de Campana	1992		<a href="http://www.laautenticadefensa.net/144314">http://www.laautenticadefensa.net/144314</a>
	General Madariaga	Escuela de Arte de General Madariaga	1996		En sus inicios funcionó como anexo del Conservatorio de Música anexo de Tandil desde 1989, posteriormente Conservatorio de Música de Gral. Madariaga, de donde egresaron Maestros y Profesores de Educación Musical, luego en el año 1996 se transformó en Escuela de Arte.
	San Nicolas de los Arroyos	Escuela de arte N°501			
	Ayacucho	Escuela Municipal de enseñanza artística e idiomas			

Carlos Casares	Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N°80	1986		
Chascomús	Conservatorio de Música de Chascomús	1965		
Chivilcoy	Conservatorio Provincial de Música Alberto Williams	1958		
Mar del Plata	Conservatorio Provincial de Música de Mar del Plata Luis Gianneo	1960		Por resolución Ministerial se impone el nombre Luis Gianneo 1/6/1970
	Instituto Superior del profesorado de Arte	1986		
Berisso	Escuela de Arte de Berisso	1974		
Pergamino	Conservatorio de Música de Pergamino	1989		<a href="https://cpergaminobue.infed.edu.ar/sitio/historia/">https://cpergaminobue.infed.edu.ar/sitio/historia/</a>
Pehuajó	Conservatorio de Música de Pehuajó "Osmar Maderna"	1985		
	San Pedro	Conservatorio de Música de San Pedro "Carlos Guastavino"	1985	
	Luján	Escuela de Arte N°500		
Catamarca	Catamarca	Instituto Superior de Arte y Comunicación	1953	Roberto Gray fue el impulsor de la fundación de esta Institución.

Córdoba	Córdoba	Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón	1911		fue creado en enero de 1911, dependiendo del Gobierno de la Provincia de Córdoba, bajo los buenos auspicios de la sociedad cordobesa <a href="http://www.upc.edu.ar/fad/conservatorio-felixgarzon/">http://www.upc.edu.ar/fad/conservatorio-felixgarzon/</a>
	Villa del Rosario	Conservatorio Provincial de Música Aberto Ginastera	1989		
	Marcos Juárez	Conservatorio Superior de Música Carlos Giraudó	2009		
	Bell Ville	Conservatorio Superior de Música Gilardo Gilardi	1962		
	San Francisco	Conservatorio Superior de Música Arturo Berutti	1968		
	Cruz del Eje	Conservatorio Superior de Música Luis Gianneo	1966		Toma el nombre Luis Gianneo en 1971
	Villa María	Conservatorio Superior de Música Felipe Boero	1966		
		Universidad Nacional de Villa María.	1995		
	Río Tercero	Conservatorio Superior de Música Juan José Castro	1968		
	Río Cuarto	Conservatorio Superior de Música Julián Aguirre	1927		
	Colonia Caroya	Escuela Superior de Música Colonia Caroya	1997		<a href="http://caroyamusica.blogspot.com/">http://caroyamusica.blogspot.com/</a>
	Córdoba	Universidad Nacional Córdoba Departamento de Música	1959		

Corrientes	Corrientes	Instituto Superior de Música Prof. C.H. de Biasi	1968		
Chubut	Comodoro Rivadavia	Instituto Superior de Formación docente Artística Claudia Rivero (ISFD N°806)	1966		<a href="https://isfd806-chu.infed.edu.ar/sitio/historia/">https://isfd806-chu.infed.edu.ar/sitio/historia/</a>
	Trelew	Instituto Superior de Formación docente Artística María Alba Sampini (ISFD N° 806)	1988		
Entre Rios	Rosario del Tala	Escuela de nivel medio y superior en artes visuales y musica "Cesareo Bernaldo de Quiros" (E.N.M.Y S.N° 10)	1977		
	Concepción del Uruguay	Universidad Nacional de Entre Rios	1973		
	Victoria	Escuela Municipal de Música Justo José de Urquiza	1917		
	Concordia	Profesorado en artes visuales y musica "Cesareo Bernaldo de Quiros" (E.N.M.Y S.N° 10)	1997		
Formosa	Formosa	Instituto Superior de Artes Oscar A. Albertazzi	1987		
Jujuy	San Pedro	Escuela Superior de Danza Norma Fontenla	1957		

	San Salvador de Jujuy	Escuela Superior de Música San Francisco Solano I.F.D.C.N° 04	1958		
La Pampa	Santa Rosa	ex Instituto Provincial de Bellas Artes, actual Centro Regional de Educación Artística (CREAr)	1948		A partir de 1999 pasa a ser Crear // <a href="http://www.laarena.com.ar/la_pampa-bellasartes-70-anos-1198132-163.html">http://www.laarena.com.ar/la_pampa-bellasartes-70-anos-1198132-163.html</a>
La Rioja	La Rioja	Instituto Superior de Formación Docente Continua y Técnica en Arte y Comunicación Mario Alberto Crulcich	1985		
Mendoza	San Rafael	Instituto 9-014 Profesorado de Arte	1987		
	Mendoza	Universidad Uncuyo, Facultad de Artes y Diseño	1980		
Misiones	Posadas	Escuela Superior de Música "María Esther Lorda"	1974	María Esther Lorda	
	Obera	Instituto Superior del Profesorado de Arte (OBERA)			
		Universidad Nacional de Misiones	1973		
Salta	Salta	Escuela Superior de Música de la Provincia José Lo Guidice N° 6003	1972		

	Cafayate	Escuela Provincial de Música y Danza Tradicional Argentina N° 6032			
Santa Cruz	Caleta Olivia	Instituto Provincial de Educación Superior (I.P.E.S.)	2007		
	Rio Gallegos	Conservatorio Provincial de Música "Padre E. Rosso"	1960		<a href="https://cpm-scr.infed.edu.ar/sitio/historia/">https://cpm-scr.infed.edu.ar/sitio/historia/</a>
Santa Fe	Rafaela	Instituto Superior del Profesorado N°2 Dr. Joaquín V. Gonzalez	1964		
	Rosario	Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Arte	1979		<a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Facultad_de_Humanidades_y_Artes_(Universidad_Nacional_de_Rosario)">https://es.wikipedia.org/wiki/Facultad_de_Humanidades_y_Artes_(Universidad_Nacional_de_Rosario)</a>
	Santa Fe	Universidad del Litoral. Instituto Superior de Música	1947		<a href="http://www.ism.unl.edu.ar/pages/institucional/historia.php">http://www.ism.unl.edu.ar/pages/institucional/historia.php</a>
Santiago del Estero	Frias	Escuela Superior del Profesorado de Educación Artística N°2 "Manuel Gomez Carrillo"	1967		<a href="http://www.nuevodiarioweb.com.ar/noticias/2017/09/01/111217-frias-emotivo-festejo-delcentro-de-ex-docentes-en-sus-bodas-de-oro">http://www.nuevodiarioweb.com.ar/noticias/2017/09/01/111217-frias-emotivo-festejo-delcentro-de-ex-docentes-en-sus-bodas-de-oro</a>
	Santiago del Estero	Escuela Superior del Profesorado de Educación Artística N°1 "Nicolás Segundo Gennero"	1941		<a href="https://espeal-sgo.infed.edu.ar/sitio/historia/">https://espeal-sgo.infed.edu.ar/sitio/historia/</a>
San Juan	San Juan	Profesorado de Educación Superior en Música. Universidad Nacional de San Juan			

Tucumán	San Miguel de Tucumán	Conservatorio de Música de la Provincia de Tucumán	1909		“Academia Provincial de Bellas Artes” (1909-1918), “Academia de Bellas Artes Lola Mora” (1918 – 1957) y desde el año 1957 conservamos nuestro nombre actual “Conservatorio Provincial de Música”. <a href="https://cmttuc.infed.edu.ar/sitio/">https://cmttuc.infed.edu.ar/sitio/</a>
		Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán	1948		<a href="http://www.escuelasunt.com.ar/Escuelas/59/instituto-superior-de-musica/">http://www.escuelasunt.com.ar/Escuelas/59/instituto-superior-de-musica/</a>

Fuente: Tabla II. Instituciones estatales. Elaboración de la autora según datos recolectados a partir de publicaciones de fuentes institucionales.

## ORIGENES DEL ARTE MUSICAL ARGENTINO

¿Cuál es el origen de la música argentina, considerada como arte?

Voy a tratar este tema por primera vez, procurando ser lo más lacónico posible.

Al regresar, a fines de 1889, a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de 7 años de ausencia, pasados en el Conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me había impresionado en mi niñez. Y en el año 1890, recorrí, en compañía de mi hermano Benjamín y de mi amigo Bernabé Ferrer, las estancias principales del Azul, Olavarría, Tandil y Juárez, cazando gamos, zorros, cigüeñas, grullas, perdicés y cuanto alimaña crió naturaleza por aquellos pagos, desayunándome con matambres sin arrollar, galleta y mate amargo, almorzando corderos al asador, y comiendo pucheros sin legumbres, y a la que te criaste, pues por allá ni se cultivaban hortalizas, ni por asomo, se percibían gorros de cocinero. ¡Qué contraste, ¿no es verdad?, para un recién llegado de París! La mayor parte del tiempo andaba, con mis compañeros, a campo abierto, correteando y saltando vicacheras con los pingos, a rienda suelta, sin reparar en los peligros y con audacia de genuinos gauchos, con quienes, ya que estábamos en su medio, nos gustaba competir.

Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sábanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad, y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística, y cuando no andaba cantando, andaba improvisando versos, montado en un redomón. Sen-

tía ansias de tocar el piano. Preguntando al baqueano que nos guiaba, si sabía de alguna estancia que tuviese piano, me contestó: "sólo sé de estancias que tengan guitarras".

—Y en la estancia de "Siempre amigos", ¿no tendrán piano?

—Puede que sí, pues el patrón está ahora con la familia.

—Enderecemos allí.

Y, en efecto, tenían un piano, en aquella estancia, pero no pude tocar en él, porque estaba tan desafinado, que no se podía aguantar. Pensé yo, tristemente, para mis adentros, de parisiense recién llegado. ¡Qué han de tener afinadores, por acá, si ni hornos tienen para cocer el pan!

Pregunté después al baqueano, si no conocía algún payador, en la comarca, y al punto me contestó: ¡Cómo no he de conocer! Allicita, no más, en un puesto de la estancia de un inglés, carquita de "La Corina", vive Julián Antrade.

—¿El compañero de Juan Moreira?

—El mesmito, patrón. Como es muy entomoraio, tiene una chinita preciosa; y como le gusta mucho la música, siempre anda rodeado de guitarreros. En su puesto hay aun dos payadores de mi flor.

—Llévamos allá, contesté yo, lleno de alegría. Me muero de ganas de oír payar a esos músicos poetas de nuestra tierra. Y ¿a cuántas horas de galope se encuentra el allicito?

—Muy cerca, patrón, a 4 horas de "La Corina", andando al galope tendido, y haciendo los descansos al paso y al trotecito.

Al siguiente día, por la mañana, enderecamos por allicito nuestros fletes, que parecían beber los aires de puro ligeros, llegando a eso de las nueve a un rancho humilde, pero muy aseado, recibidos por los ladrillos destemplados

dos de los perros, que al grito enérgico de un jheral dado por el capataz del puesto, cesaron de ladrar al punto, yéndose aquéllos sumisos, con las orejas gachas y el rabo entre las piernas.

—Buenos días, don Julián, dijo el baqueano, estos caballeros son de Buenos Aires, y quieren conocerle.

—Pasen adelante, caballeros; aquí estoy para servirles en lo que pueda — repuso amablemente Julián Andrade, y franqueando la tranquera, nos apeamos con presteza —. ¿Se quedarán ustedes a almorzar en el puesto, o van a seguir a casa del patrón?

—Sabedores de sus hazañas de mozo, nos merece la simpatía, y deseamos charlar un rato y almorzar en su compañía, cualquier cosa que sea, contestó mi hermano.

—Bueno, entonces, y si les gusta la música, los voy a llevar al borde del arroyo, donde oírán payar de lo lindo, mientras yo preparo un corderito al asador, para obsequiar a ustedes como se lo merecen.

—¡Vaya si nos gusta la música! — dije yo, y nos llevó, conversando con natural desenvoltura, hasta un viejo sauce llorón, donde se oía el rasguear armonioso de dos guitarras.

—Estos son, nos dijo Andrade, los mejores payadores que he oído en mi vida. Y dirigiéndose a ellos, les recomendó que tocaran en honor nuestro, lo mejor de su repertorio. Yo aproveché la coyuntura, para pedirles que cantasen las canciones más viejas que supiesen.

Los payadores vestían poncho y chiripá, y usaban bota de pótro. El uno era viejo y ciego, de ancha frente, y llevaba antiparras de color azul para disimular la fealdad de sus pobres ojos; el otro era joven, bien parecido y de mirada inteligente. Cantaron hu-yas, gales, cielitos, triates, vidalitas y estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad, propia de las almas populares, que son voces humildes de la naturaleza creadora. Los payadores eran músicos de buena cepa, artistas intuitivos dotados de rara perfección y de asombrosa memoria.

Esos aires genuinos del gaucho de la pampa, impresionaron mi ánimo con caracteres indelebiles, y en mi memoria se grabaron, como en una cera dúctil. Esos cantos y esas danzas del folklore de antaño se insinuaron en mi espíritu como ondas vividas de encanto y de inspiración.

Luego, nos vino a buscar Julián Andrade, diciéndonos:

—Cuando ustedes gusten, caballeros, ya está listo el corderito—. Y nos fuimos al rancho a almorzar. Andrade nos presentó a su chinita, y sentándonos en troncos de árboles, nos pusimos a saborear el cordero, asado a fuego lento con ramas de durazno y rociado con salmuera y vinagre. Tenía perfume a durazno y exquisito sabor. Los gauchos se sonreían maliciosamente, cuando yo cortaba la carne con el cuchillo, pues tomaba precauciones extremas para no cortarme con él.

—Siento, patroncito, me dijo Andrade, al verme tan pusilánime, siento no tener platos, ni tenedores.

—Muchas gracias, amigo, disculpe mi poca destreza en manejar este utensilio, que en los siete años de ausencia en París, algo se me ha olvidado del arte de manejar el facón.

—Tampoco puedo ofrecerles a ustedes un traguito de vino; nosotros sólo bebemos agua del arroyo, que es muy limpia y fresca. El vino me hace mal, y todas mis penas me vienen del que bebí en las pulperías.

—Nosotros traemos caramañolas con whisky, para rociar el agua, dijo mi hermano.

—Y para cortarle el "yelo", dijo socarronamente Ferrer.

Julián Andrade nos contó que cuando, de joven, bebía en las pulperías, se le subía el vino a la cabeza, y le daba por pelear. Y luego nos refirió sus correrías y aventuras con Juan Moreira, con un flujo de detalles y tanta sencillez, que nos tuvo suspensas de su labio, y nos llenó de admiración. Sus palabras revelaban las andanzas de un bandido valiente, de un carácter enérgico y de un corazón noble y generoso. Sus relatos lo pintaban de cuerpo entero: temperamento de pendeucero, y alma ingenua. El célebre bandido, que conocí, por aquel entonces, no tenía ningún rasgo de hombre malo, ni ápice de peleador vulgar; antes bien, su apostura serena, su andar arrogante, sus ademanes finos, las líneas de su cabeza erguida, con su nariz aguileña, sus orejas chicas, sus cejas un tanto espesas que sombreaban la altivez de sus negros ojos, su voz clara y enérgica y su trato tan culto cual el del hombre de la metrópoli, le daban toques de caballero, mestizo de indio y de andaluz.

Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra "El rancho abandonado", que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.

Así nació, pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez, y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundador del folklore de la Pampa, y penetrada en su copa y en su raigambre, por el alma popular argentina.

Esos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dió Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez.

Alberto Williams

Fuente: Williams, Alberto (1932). "Orígenes del arte musical argentino". En *La Quena*, 64, enero (XIII). Buenos Aires: Ed. La Quena: 6-7.

## Artículo II. *La Quena*. "Orientación de la música argentina"

Año XV Buenos Aires, Noviembre de 1934 N.º 66  
(Año escolar 1933-34)



**LA QUENA**

Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires  
Calle Bm. MITRE 869  
U. T. 35 (Lib.) 1250

Director: ALBERTO WILLIAMS Secretario: ADOLFO CIPRIOTA

---

### ORIENTACION DE LA MUSICA ARGENTINA

Por ALBERTO WILLIAMS

---

En el mundo de los sonidos aparecen varios fenómenos psíquicos que se pueden escalar, de lo primario a lo trascendente, en las siguientes categorías: sensación, percepción, conciencia, emoción, sentimiento, pensamiento e intuición. El hecho físico lo constituye la vibración del cuerpo sonoro y su transmisión por las ondas del aire. Al chocar dichas ondas con nuestros sensibles aparatos receptores, se produce la sensación unitaria y centrada, que el cerebro percibe luego conscientemente. La sensación y la percepción son fenómenos comunes a todos los seres sensibles. Los demás fenómenos pertenecen a los seres dotados de facultades musicales. El lego y el culto se emocionan y sienten las manifestaciones sonoras, con mayor o menor intensidad, según sea el grado de su capacidad musical. Pero tan sólo los músicos educados pueden pensar la música, y algunos raros compositores intuir la.

Trataremos aquí nada más que de las facultades propias al compositor. Si está ausente la loca de la casa, como suele llamarse con gracia a la imaginación, entonces yace exánime, estéril e impotente el compositor. Sin emoción, sin sentimiento, puramente musicales, se entiende, podrá haber lo que diremos compositor, o, en otros términos, calculador de notas, que las combine como quien hace una cuenta del lavado de ropa; mas no compositor, en el sentido lato de la palabra. Huelga decir que ese modo de combinar los sonidos sólo puede engendrar producciones anodinas, insipidas, tonterías y nonadas.

La emoción y el sentimiento musicales tienen grados. Compositores hay que revelan di-

chas cualidades con honda intensidad. Los hay que las denotan en dosis insuficientes, homeopáticas; y también los hay que las poseen en medianas proporciones. En el arca de Noé de los compositores caben todas las posibilidades. Un mismo compositor no está siempre de igual temple emocional ni en la misma región del sentimiento; y sus obras pueden, por ende, reflejar lógicamente diversos estados de ánimo de mayor o menor expresividad, de más alta o más baja temperatura estética, de variables grados de calor anímico.

Son tipos curiosos los compositores que sólo piensan la música. Encajan de perilla en la fragmentaria definición de la música que diera Combarieu: arte de pensar con los sonidos. Un experto en la materia caza al vuelo al compositor que sólo piensa los sonidos. Advierte en seguida y diagnostica cuándo tal o cual composición ha sido escrita a frío, en la mesa de trabajo, o cuándo ha surgido en la cálida atmósfera de la improvisación; cuándo es el fruto del meditar o cuándo es la flor embalsamada de la intuición; cuándo nace de la voluntad o cuándo irrumpe de la inconsciencia. La originalidad verdadera se encuentra sin buscarla. Brota como la célula primordial, en la espontaneidad del misterio. La pretendida originalidad rebuscada, gime lastimera en el lecho de Procusto y cae en el canasto del olvido.

Los compositores han de guardarse de contrariar sus tendencias naturales y espontáneas, por el prurito de pasar por originales. La originalidad es un don del cielo. Recibe su gracia en la cuna aquél que nace predestinado. La personalidad de Mozart está anclada en to-

das sus producciones, desde las infantiles de los cinco años hasta su "Requiem". Pero en otros grandes compositores, como en Beethoven y Wágner, la originalidad no surge de buenas a primeras, sino que se forma poco a poco y evoluciona a medida que la técnica se vigoriza.

No hemos de confundir originalidad con manera. La originalidad es el sello que hace inconfundible al autor, y por el cual se le distingue y reconoce entre todos sus predecesores y todos sus contemporáneos. La manera es la repetición parcial de una modalidad de la técnica de un autor.

El que compone a semejanza de otro compositor o imita su manera, se vuelve un amanerado. No ha de entenderse este modo de imitación con la imitación estética o superior del artista que se inspira en la obra de otro artista, cual Mozart inspirándose en Paisiello, Beethoven en Mozart, Wágner en Bach. Los compositores personales, cuando imitan, crean. De igual modo que en la música, imitan y crean a la vez en las letras Virgilio a Homero, fray Luis de León a Horacio, Lafontaine a Esopo y Fedra. Cuando la imitación no ofrece novedad alguna, entonces es manera. Tampoco ha de confundirse la imitación de la técnica con la imitación del estilo.

La técnica pertenece a todo el mundo. Es el tesoro común que se va enriqueciendo con el aporte individual de todos los grandes com-

positores a través de las épocas y de los pueblos. No hay una técnica musical italiana, ni francesa ni germana. La técnica es el patrimonio universal de todos.

La originalidad presenta tres fases distintas, a saber: la originalidad universal o, mejor dicho, europeista, que constituye el dominio técnico propiamente dicho; la originalidad nacional, que se inspira en el ambiente folklorista, y la originalidad individual, que Dios da a sus elegidos.

La música argentina se ha orientado, en nuestros días, desde 1890, bien podemos decir, hacia la originalidad nacional. Tenemos, pues, los argentinos, un jalón plantado en el estadio del arte, que nos caracteriza y nos distingue en el concierto de las nacionalidades. En las producciones de piano, canto, conjunto de cámara y de estilo sinfónico, cuyo caudal crece de continuo, tenemos ya un exponente serio y de valía. En el teatro, los ensayos no han pasado de ensayos. Ese campo pertenece al porvenir.

Hagamos constar que el esfuerzo espontáneo de los argentinos para crear un arte propio, inspirado en los cantos y las danzas de nuestros payadores, se halla realizado y representa la manifestación más grande de nuestra independencia intelectual.

¡Alegraos, argentinos; nos hemos emancipado una vez más: tenemos una música argentina!

(De "El Hogar". Navidad de 1933).

Fuente: Williams, Alberto (1934). "Orientación de la música argentina". En *La Quena*, 66, noviembre (XV). Buenos Aires: Ed. La Quena, 1-2

## Artículo III. *La Quena*. "Nacionalismo musical"

Año XVII

Buenos Aires, Diciembre de 1936

N.º 67

(Período escolar 1934-36)



Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires

Calle Bm. MITRE 869

U. T. 35 (Lib.) 1250

Director: ALBERTO WILLIAMS

Secretario: ADOLFO CIPRIOTA

# NACIONALISMO MUSICAL

Por ALBERTO WILLIAMS

Los anales de la historia nos revelan que algunos pueblos se destacan por la excelencia de sus aptitudes musicales, y que corren éstas, paralelamente con la fuerza de su intelecto y el grado de adelanto que alcanzaron. Tales son, en los antiguos tiempos, los egipcios, los hebreos y los griegos; y en los modernos tiempos, los italianos, los franceses y los germanos.

Las fuentes musicales brotan, al principio, del alma popular; pasan después al templo, depuradas y escogidas por el buen gusto de los sacerdotes, y por último, se derraman, como ríos fecundadores, por los campos de las escuelas que formulan los cánones y conservan las tradiciones, de donde surgen, a su turno, los artistas individuales que las renuevan y las encauzan por sendas otrora desconocidas.

Los primitivos cristianos de las catacumbas, inventan las místicas melopeas; San Ambrosio y San Gregorio las recogen y las adaptan a la celebración de la misa. Al correr los tiempos medios, cunden las personalidades que van tejiendo las urdimbres sonoras, con sentido cada vez más hondo y más estético, que coronan, luego, los coros a capella de Palestrina y los demás maestros de la áurea edad del contrapunto. Durante el renacimiento, los músicos y poetas del cenáculo florentino, intentan renovar las formas de la tragedia griega; mas, no encontrando indicios de las perdidas formas, las imaginan de nuevo, y orientados por la monodía acompañada, crean el recitativo y el drama lírico. Peri, Caccini y Cavalleri lo incuban; toma alas con Monteverdi, y vase remontando en aquilino vuelo hasta nuestros días, en que Verdi cierra, con broche de oro, la clásica edad de la ópera italiana. Soplan vientos de renova-

ción con las páginas de Puccini y de Mascagni; y las modernas tendencias del nacionalismo musical alientan la reciente producción de esas legiones de músicos italianos, inspirados y fecundos, a cuyo frente actúa Hildebrando Pizzetti, a quien D'Anunzio apoda, con singular acierto, Hildebrando da Parma.

La nacionalidad musical francesa mana de las melodías populares, en la época de los *troubadours* y los *trouvères*, que, cual nuestros guitarristas payadores, eran poetas a la vez que cantores y ejecutantes de laúd. Mas tarde, aparecen los misterios religiosos y el Drama profano. El "Juego de Robin y de Marión" de Adam de la Halle, que nace allá por el año de 1240, puede considerarse como el germen de la ópera cómica. En el siglo XIV, campean los *menestrels*, que eran también músicos y poetas. Los contrapuntistas de la escuela franco-belga, preparan el advenimiento de los creadores de la ópera francesa, cuya figura culminante es la de Juan Felipe Rameau, organista, clavecinista, tratadista que halló las bases científicas de la armonía y compositor que escribió 22 óperas, cantatas, motetes y obras de órgano y clavecín. En el siglo XVIII florece la pléyade de maestros que rodean a Méhul, y que en el XIX dará una magnífica cosecha de creadores, cuyas espigas más hermosas llevan los nombres de Berlioz, Gounod, César Franck, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Massenet, Fauré, d'Indy y Debussy. La generación actual de compositores franceses, llena de audacias innovadoras y de primores del color, cuenta con numerosos y eximios exponentes, tales como Ravel, Raubaud, Pierné, Dukas, Roussel, Florent Schmitt, Honegger y tantos otros que no citamos en

obsequio a la brevedad. La yuxtaposición de la armonía, la búsqueda de los timbres y el amor al nacionalismo castizo, la orientan y la inspiran.

La nacionalidad musical germana, en cuyo nombre reunimos la de Alemania y Austria, empieza con los *Minnesingers* del siglo XIII, y los *Meistersingers* del siglo XIV capitaneados por Hans Sachs, el simpático zapatero idealizado por Ricardo Wagner. En el siguiente siglo, se cultivan en los templos los Corales, que el propio Martín Lutero enriquece con su genial aporte. En el siglo XVI, Enrique Schütz, luego de estudiar en Venecia con Gabrielli, escribe "Dafne", que es la primera ópera alemana. Considérasele como precursor de Juan Sebastián Bach y Haendel, que son los grandes maestros del siglo XVII. Desde entonces hasta fines del pasado siglo, ejercen los germanos la hegemonía musical, con los representantes clásicos Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven, y los románticos Weber, Meyerbeer, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Wagner. El nacionalismo germano de nuestros días, como asimismo el italiano o el francés, no ha menester inspirarse en el folklore, pues tiene sus fuentes vivas en la producción de los grandes genios nativos, y muy principalmente en la de Bach, Beethoven y Wagner. La figura principal de los compositores alemanes de nuestros días, Ricardo Strauss, nos puede servir de ejemplo al caso. Los compositores de la nueva generación, tales como Schönberg, Korngold e Hindemith, que han intentado rebasar los límites de las modernas innovaciones armónicas, parecen desorientados por el afán de un *ricercare* artificioso y antinatural, que da la sensación de la tortura de la divina musa, en el infausto lecho de Procasto.

Nuevos nacionalismos musicales han surgido: En Rusia, con Glinka, denominado el padre de la música rusa, y el grupo de los cinco, Balakirev, Borodine, César Cui, Mussorgsky y Rimski-Korsakov, al que vienen a sumarse Antonio Rubinstein, Tschakowsky y Glazunoff, de clásicas tendencias, y los modernistas Strawinsky y Scriabine. En Hungría, inició Franz Liszt el movimiento nacionalista, con el genial impulso de sus Rapsodias húngaras, multicolor madeja cuyos hilos un tiempo rotos, tratan de reanudar los esfuerzos recientes de Bela Bartok y Kodaly (1882). En Polonia, despunta el nacionalismo, con las Mazurcas sutiles y las heroicas Polonesas de Chopin, y después de un largo compás de espera, lo continúan en parte, los colosos del piano Paderewski y Godowski, refloreciendo ahora con el osado Szymanowski (1882). En España, aparece el nacionalismo, con la zarzuela, en que descuellan numerosos y fecundos autores, como los Chapi, Chueca, Valverde, Bretón, Vives y Moreno Torroba, triunfa con la suite Iberia de Isaac Albéniz, y el iberismo preconizado por Felipe Pedrell, prosigue hoy hermosamente encauzado por Manuel de Falla, Joaquín Turina y Ernesto Halffter. Entre los checos, se despierta con Fibisch, Smetana y

Dvorak. En Noruega, con Svendsen y con Grieg. En Inglaterra, comienza con los clavicinistas Byrd, John Bull y Gibbons, sigue más tarde con Purcell, Arne y John Field, y en nuestros días recrudescen con los clásicos Elgar y Sullivan, y los modernistas Goossens, Vaughan Williams, Stanford, Holst y tantos otros. En los Estados Unidos, aparece con Gottschalk, Max Dowell, Horacio Parker, Carpenter, Cadman, Hadley y otros más.

¿Cuál es en la América latina, el movimiento musical? ¿Cuáles son sus representantes principales?

El movimiento empieza en el pasado siglo; tiene sus fuentes en las clásicas escuelas de Italia y Francia, y se torna después nacionalista. En Cuba, se destacan Escudero, a quien Gottschalk influencia, Ignacio Cervantes que estudia con Escudero y pasa luego al Conservatorio de París, llegando a ser gran pianista y autor de una colección de Contradanzas cubanas, y Joaquín Nin, que reside en París; en el Brasil, se destacan Carlos Gómez, cuyo Guarany, a pesar del título americano, es de filiación italiana, Enrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Carlos Mesquita, Glauco Velasquez y la figura nacionalista de Villa-Lobos (1890); en Chile, Enrique Soro y Humberto Allende; en Venezuela, Teresa Carreño (1853-1917) la eximia pianista y compositora, y Reinaldo Hahn, que reside en París; en el Uruguay, Dalmiro Costa, autodidacta de ingenio que siguió a Gottschalk, y el modernista Alfonso Broqua; en Bolivia, M. J. Benavente.

En nuestro país, que revela intensa afición a la música y donde se observa una precocidad que asombra a los entendidos, asistimos al florecer constante de composiciones que abarcan todos los géneros, la sinfonía y la ópera, el cuarteto y la sonata, las formas pianísticas, los coros a capella, la canción y la danza. El tango argentino sigue derrochando tinta, aunque se resiente del autodidactismo de sus cultivadores, que se imitan sin cansancio y repiten "lo mismo pa diferenciar".

El origen de la música folklórica argentina, está en el alma de los payadores de la pampa. De ella surgen los ritmos, células y motivos característicos y originales de las hueyas, gatos, cielitos, milongas y vidalitas. Después de los payadores, que son poetas, cantores y guitarristas, aparecen los precursores de la cultura artística, quienes fueron tan sólo aficionados, como nuestro abuelo materno Amancio Alcorta (1805) y Juan Pedro Esnaola (1808), que siguen timidamente, por carecer de técnica, la manera de los clásicos europeos en las danzas y canciones de aquel entonces. Recordemos sus nombres con cariño, ya que fueron los primeros argentinos que compusieron música. Vienen, luego, los primeros profesionales, Luis Juan Bernasconi que enseñó el piano en el antiguo Conservatorio de música y declamación de la provincia de Buenos Aires, fundado por el ministro de Gobierno Santiago Alcorta, institución que tuvo apenas tres años de vida; Francisco Hargreaves, que se inspiró, al igual de Bernasconi, en las

obras de Gottschalk. Hargreaves transcribió para piano algunas danzas de nuestro folklóre; pero, desgraciadamente, las repeticiones excesivas de los temas, las variaciones sin interés y otros errores crasos de realización, impidieron darles carta de naturaleza en el mundo del arte. No así, las producciones, harto escasas, de Bernasconi, que presentan intenciones artísticas, pero, sin contenido nacionalista.

El arte musical argentino surge recién en 1890. Hicimos en esa fecha un viaje por las estancias del sur de la provincia de Buenos Aires, que nos puso en íntimo contacto con dos payadores que vestían poncho, chiripá y bota de potro. Los conocimos en un rancho de Juárez donde vivía con su chinita Julián Andrade, el compañero de aventuras del famoso Juan Moreira. A raíz de dicho viaje, y hondamente impresionados por el ambiente musical gauchesco, nos propusimos dar a nuestras obras un sello genuinamente nacional. Y así pasaron los ritmos de la hueya, a nuestra composición "El rancho abandonado", escrito en aquel mismo año de 1890. Es ésta la primera obra artística inspirada en el folklóre de nuestros gauchos. En una conferencia sobre los orígenes del arte musical argentino, transmitida por la Radio Prieto en 1932 y reproducida en el N.º 64 de la revista LA QUENA de ese mismo año, decíamos que "El rancho abandonado" podía considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino. Desde entonces nuestras producciones están envueltas en la atmósfera de los cantos y danzas populares de los payadores de las pampas bonaerenses.

Nuestros discípulos, estimulados por nuestras enseñanzas comprendieron el significado que tiene en las artes la originalidad nacional, y han seguido la tendencia inicial, contribuyendo con valiosas y abundantes obras a enriquecer el acervo de la música castizamente argentina. Citemos por orden alfabético los que más se han distinguido: José Andrés, Cayetano Argenziani, Jaime Bustamante, Lia Cimaglia de Espinosa, Pascual De Rogatis, Ernesto Drangosch, Juan de Dios Filiberto, José Gil, Alejandro Insaurraga, Alberto Machado, Antonino Miceli, Franco Paolantonio, Carlos Pellicer, Celestino Piaggio, Ricardo Rodríguez, Torcuato Rodríguez Castro, Abel Rufino, José Wilkes y nuestra hija Irma Williams. **Adolfo Cipriotti**

Los compositores Hermann Bemberg, Justino Clerice, Héctor Panizza, Eduardo García Mansilla y Ramenti (Hilarión Moreno), que han resido en el extranjero, como asimismo Clementino Del Ponte y Alfonso Thibaud, que se fijaron aquí, no han sentido el influjo del argentinismo. En cambio, dicho influjo se ha reflejado, más o menos, en las producciones de los siguientes compositores, que mencionamos también por orden alfabético: Julián Aguirre, Arturo Berutti, Pablo Berutti, Ricardo Blamey Lafone, Felipe Boero, Monserrat Campmany, Ana Carrique, Enrique M. Casella, José María Castro, Juan José Castro, José Martín Colomb, Joaquín Cortés López, Leopoldo

Corretjer, María I. Curubeto Godoy, Armando Chimenti, H. De Nito, Andrés Gaos, Juan A. García Estrada, Gilardo Gilardi, Alberto E. Ginastera, Manuel Gómez Carrillo, A. Jurafsky, Carlos López Buchardo, R. A. López Buchardo, Arturo Luzzatti, Carlos Marchal, Juan Bautista Massa, Augusto Maurage, Emilio Napolitano, Carlos Olivares, Athos Palma, Edmundo Pallemarta, Víctor A. Pasqués, Herberto Paz, Rafael Peacan del Sar, Carlos Pedrell, Julio Perceval, Alberto Santiago Poggi, Enrique Prins, Fernando Randle, Héctor Ruiz Díaz, Pedro Sáenz Amadeo, Luis Sammartino, Alfredo Schiuma, Armando Schiuma, Juan Serpenti, Pedro Sofia, César Augusto Stattes, Carlos Suffern, Celia Torrá, José Torre Bertucci, Cayetano Troiani y Flore M. Ugarte.

Si a los nombres que llevamos mencionados, agregamos el nuestro, sumarán 86 los compositores argentinos, incluyendo algunos extraños que se incorporaron a nuestra naciente cultura musical. Para darnos cuenta del empuje que llevan nuestros compositores y de la abundancia de sus obras, en la actualidad, señalemos, que el Conservatorio de Música de Buenos Aires ha dado 368 audiciones, sin contar las de sus 170 Sucursales, donde se han ejecutado, amén de las obras clásicas, otras obras nacionales de continuo; y que la Sociedad Nacional de Música ha dado, desde 1915 hasta la fecha, 145 audiciones de obras argentinas. En esta Sociedad, hemos dado a conocer, en primeras audiciones, muchas de nuestras propias producciones.

Los pocos recursos que tiene la Sociedad Nacional de Música no le permiten organizar conciertos sinfónicos, que tanto influyen en la cultura musical. Si queremos contar con buen número de operistas de nota, secundemos las audiciones sinfónicas, ya que la orquesta alcanza hoy en día, papel preponderante en el drama lírico. La melodía se está agotando; y los oídos se tienden ansiosos por percibir los ricos colores de la paleta orquestal. Procuremos desarrollar el gusto de los timbres instrumentales. Tratemos de inspirarnos en los ritmos y giros de nuestro folklóre que, ayudados por los recursos técnicos de la moderna armonía, puedan dar nueva vida a la melodía empobrecida, y hacer surgir en los espíritus geniales, junto a las galas de la originalidad nacional, los esplendores de la originalidad individual.

¿Cuál es la técnica de la música argentina? La nuestra se formó en la escuela de César Franck, mitad germana, mitad francesa. Desde 1890, empezó a evolucionar, y es hoy, la técnica innovadora de la armonía yuxtapuesta. Todas las nuevas escuelas nacionalistas siguen la evolución musical que produjo en Francia el genio de Claudio Debussy. Nuestros discípulos, y con ellos los demás compositores argentinos se han asimilado los modernos procedimientos: usan la escala por tonos y los acordes alterados, de preferencia; emplean los últimos recursos de la armonía, y se internan en la politonía; yuxtaponen a la vez que entrelazan los diversos y flamantes acordes. Esta moderna téc-

Raúl H. Espolte  
Vicente Forte  
Constantino Gallo  
Luís Giannone

nica viene en auxilio de los elementos folklóricos que despiertan la inspiración, y crea una nueva música en el mundo del arte: la música argentina.

El empleo exclusivo de la yuxtaposición de la armonía, fatiga el espíritu musical, salvo en los trozos breves. La mezcla de la armonía yuxtapuesta con la clásica, entreabre un horizonte inmenso donde lo clásico se renueva y lo nuevo se vigoriza. Creemos que este es el método fecundo que mejor puede orientarnos para crear música argentina. Conviene recoger y conservar nuestro folklore, no para hacer meras transcripciones, sino para inspirarnos en él. No todos los compositores están dotados de la rarísima facultad que llamamos intuición. La mayoría de aquellos, piensan la música; poquísimos son los que la intuyen. Estos últimos son los grandes creadores. Las ideas o imágenes sonoras, los motivos, frases y temas musicales, aparecen en la región de lo inconsciente, con la rapidez del rayo. Luego, al fijarlas en el papel pentagramado, interviene la reflexión, la labor técnica, el saber armónico y contrapuntístico, la sutil combinación de los timbres, el arte de construir con las notas cual se construye con la piedra y el ladrillo.

Por lo común, el artista intuitivo improvisa

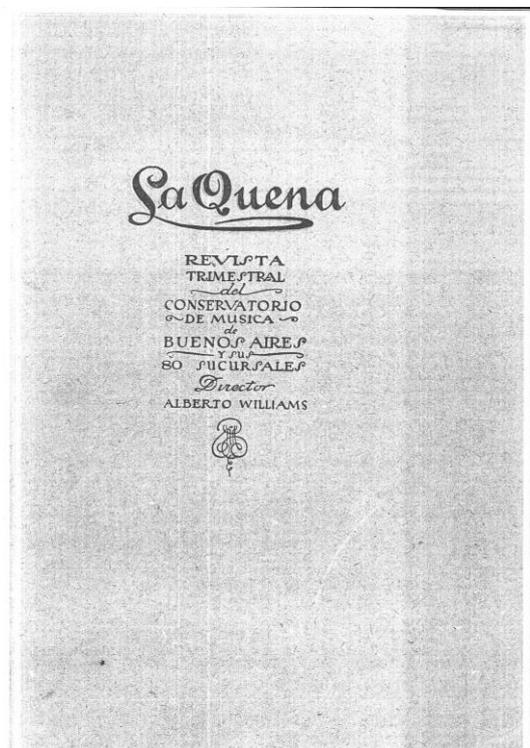
la composición, como lo hacían Beethoven y Chopin. Grabada en la memoria, como en una cera dúctil, pónese a las órdenes de la pluma, que la traslada al pentagrama, unas veces con pasmosa facilidad, y otras veces con indecisiones y retoques que traslucen los anhelos de perfección, la inquietud del espíritu crítico que corre en busca de la mayor belleza. La voluntad imperiosa del compositor, no busca ni la mayor emoción propia ni la ajena, como algunos filósofos creen, sino la más alta perfección técnica a la vez que la luz misteriosa de lo hermoso. La emoción solo es la consecuencia, la resultante, de la revelación de las otras dos realizaciones soberanas.

Estamos los argentinos de parabienes: la música argentina ha sido creada. La atmósfera de los payadores de la pampa, envuelve el alma de los artistas nacionales y los torna inspirados y fecundos. Los datos que hemos dado hablan con la elocuencia de los números; y todos, los de casa y los de afuera, tienen que reconocer que la labor realizada, desde 1890 hasta hoy, ha culminado en un nuevo canto castizamente argentino que se incorpora, con juvenil arranque, a las demás nacionalidades musicales.

Alberto WILLIAMS.

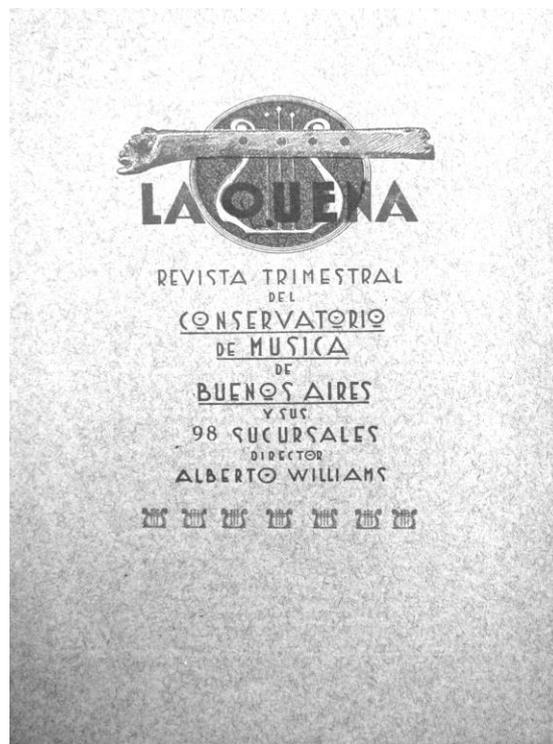
Fuente: Williams, Alberto (1936) "Nacionalismo Musical". En *La Quena*, 67, diciembre (XVII). Buenos Aires: Ed. La Quena: 1- 4

### Portada I La Quena



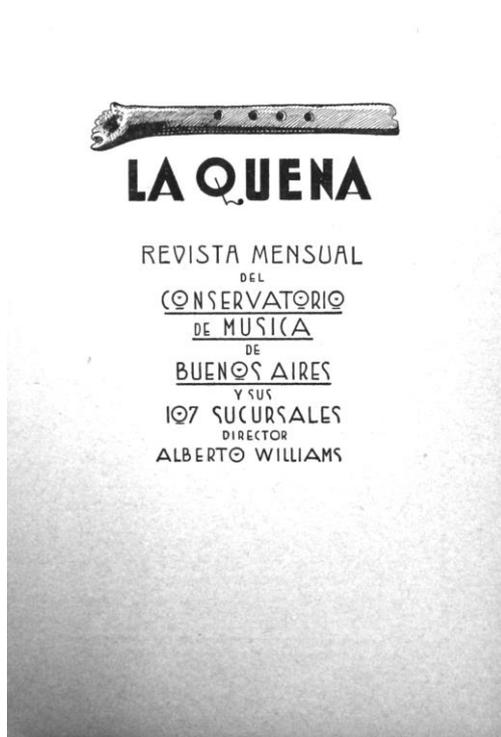
Fuente: Portada *La Quena*, 1, diciembre de 1919

### Portada II. La Quena



Fuente: Portada. *La Quena*, 14, marzo de 1923  
Buenos Aires: Ed. La Quena

### Portada III. La Quena



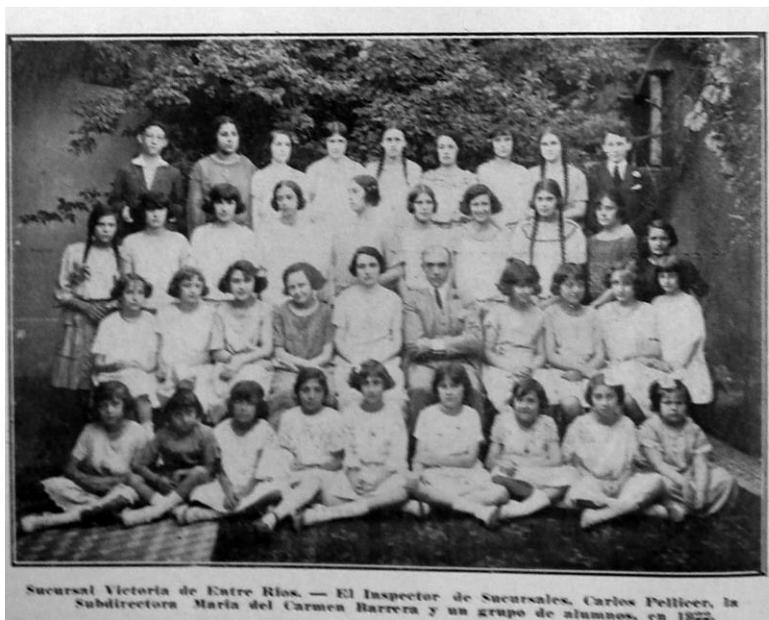
Fuente: Portada. *La Quena*, 24, junio y julio de 1925

### Portada IV. La Quena



Fuente: Portada. *La Quena*, 64, enero de 1932.

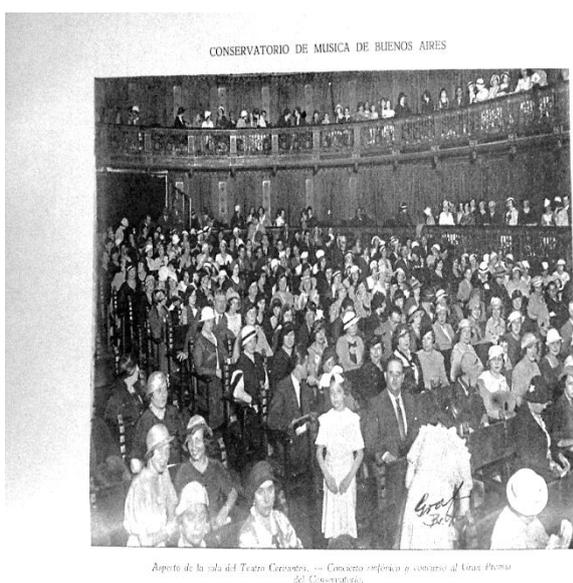
**Imagen 1. Fotografía de alumnos, sucursal Victoria, Entre Ríos**



Fuente: *La Quena*, 17,  
diciembre de 1923: 38

*“Sucursal Victoria de  
Entre Ríos”-El  
inspector de  
sucursales, Carlos  
Pellicer, la  
Subdirectora María del  
Carmen Barrera y un  
grupo de alumnos en  
1822”*

**Imagen II. Fotografía Concierto, concurso en Teatro Cervantes**



Fuente: *La Quena*, 66, noviembre  
de 1934: 24

*“Aspecto de la sala del Teatro  
Cervantes. -Concierto  
sinfónico y concurso al Gran  
Premio del Conservatorio”.*

LA QUENA

21

Diploma de estudiante del CMBA



**CONSERVATORIO DE MUSICA  
DE BUENOS AIRES**

DIRECTOR FUNDADOR ALBERTO WILLIAMS  
VICEDIRECTORA IRMA WILLIAMS

*El Presidente declara en nombre del Jurado que en el concurso  
verificado el 13 de Diciembre, Isabel Cavallini  
alumna de la Profesora Liza Cimoglia Gaspinoza  
obtuvo Primer Premio y 1<sup>er</sup> Abc de Oro o Diploma  
de Profesora Superior.*

Buenos Aires, Diciembre 13 de 1945

En Juro  
Irma Williams  
Luis Roggio de Bualti  
Maria Rosa Goda Duran  
Juan Borey  
Amelia Lopez  
Pereira, etc. etc.  
Maria Luisa Bartolucci  
Felisa Jalki  
Adelina Casanova  
Sonia Buenos  
Ana Delia Cambreschi  
Cecilia Riquie  
El Director, Presidente del Jurado  
Alberto Williams

Fuente: Título de graduación de una estudiante del CMBA