

# **Un punto de partida para la materialización del proyecto del nacionalismo musical argentino.**

Vanina Giselle Paiva.

Cita:

Vanina Giselle Paiva (2019). *Un punto de partida para la materialización del proyecto del nacionalismo musical argentino. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/579>

**Un punto de partida para la materialización del proyecto del nacionalismo musical argentino.  
El Conservatorio de Música de Buenos Aires y la institucionalización de la formación musical  
en Argentina entre fines del siglo XIX y principios siglo XX**

**Lic. Paiva Vanina Giselle**

**Eje 6**

**Mesa 97**

**IIGG-UBA, IDAES-UNSAM**

[vanygpaiva@gmail.com](mailto:vanygpaiva@gmail.com)

**Resumen**

Este trabajo se propone indagar acerca del proceso de institucionalización de la formación musical en Argentina, como parte de un proyecto de institucionalización cultural más amplio propulsado desde el Estado nacional, durante el período que va desde fines del siglo XIX y pasado el primer cuarto del siglo XX. Se parte de una reconstrucción del devenir de una de las primeras instituciones musicales de gran envergadura que logró sostenerse temporalmente, extender sus redes a escala nacional e incluso trascender las fronteras de la Nación: el Conservatorio de Música de Buenos Aires y las redes vinculares tendidas por su mentor, Alberto Williams, bastión del nacionalismo musical argentino. Si bien esta institución siempre fue privada, tejió lazos con instituciones del Estado nacional, Estados limítrofes, instituciones privadas y sectores de la élite gobernante e intelectuales de fuerte influencia en la escena nacional. Es hipótesis de esta investigación que fue principalmente a través del Conservatorio de Música de Buenos Aires, (y otros establecimientos privados que antecedieron al surgimiento masivo de las instituciones estatales como el Conservatorio Beethoven o el Thibaud-Piazzini), que se sentaron las bases para la creación y permanencia de las instituciones nacionales, provinciales y municipales de formación musical.

**Palabras clave:**

Conservatorio de Música de Buenos Aires - Alberto Williams – Nacionalismo Musical – Argentina

**Introducción**

Hacia fines del siglo XIX, y más aún hacia el centenario argentino, la problemática asociada al ingreso al mundo capitalista empezó a hacerse cada vez más evidente. La alta tasa de inmigración y, la multiculturalidad asociada a ella, hacían peligrar la unidad nacional. Resultaba apremiante la tarea de homogeneización cultural. En estas condiciones y ante la amenaza que implicaban ciertas ideologías foráneas, sobre todo italianas -particularmente aquellas vinculadas al anarquismo y el sindicalismo- se forjó un plan para configurar una identidad “netamente argentina”. Siendo Alberto

Williams uno de los principales ideólogos involucrados en esta tarea desde el ámbito musical, resulta central la reconstrucción de su proyecto a fin de poder comprender y sopesar la influencia del arte musical en el plan de la elite conservadora argentina -vinculada a la ideología franco-germana- y su influencia en la institucionalización de la formación musical en Argentina.

Existen estudios parciales, pero no se han propuesto investigaciones que den cuenta del proceso institucionalizador a escala nacional. Desde el campo de la musicología Plesch (1996 y 2008) analiza la penetración e internalización de temáticas nacionales en la producción local. Suárez Urtubey (2008) analiza la relación entre la incorporación de las técnicas e idearios europeos y la investigación sobre culturas étnicas y folklóricas argentinas en cuatro generaciones de músicos argentinos de entre 1900 y 1950. Cetrangolo (2015) estudia la relación entre inmigración y nacionalismo musical en Argentina. Sobre símbolos y representaciones acerca de ‘lo nacional’ se pueden citar los trabajos de Bertoni (1992); Tello (2004); Mansilla (2007) Buch (2013); Blázquez (2013); Cardoso y Paiva (2016). En relación la crítica musical y el nacionalismo se destacan los trabajos de Veniard (1986); García Acevedo (1961); Mansilla (2010). Pickenhayn (1979) y Risolía (1944) recorren la biografía del músico. Cerletti (2015), analiza la iconografía presente en la Revista *La Quena*. Sobre profesionalización e institucionalización musical algunos de los principales trabajos son los de García Acevedo (1961); Gesualdo (1988, 1998); García Cánepa (2000); Díaz (2009); Murray (2010); Benzecry (2012) y Massone y Olmello (2018).

La hipótesis de trabajo sugiere que el campo musical cumplió un rol estratégico para la elite intelectual argentina a la hora de consolidar su poder y construir una identidad nacional asentada en una revisión particular acerca origen del “ser nacional”. Se cree que el campo musical puede ser analizado como un espacio de disputa de diferentes facciones de la elite local en pugna por imponerse tanto frente a la amenaza interna como a la externa en materia de identidad cultural. Un análisis del proyecto cultural de la élite gobernante 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 y, en particular el CMBA, habilitaron espacios de formación en lugares donde el Estado no había llegado aún. De este modo, se estima que prepararon el terreno para la posterior emergencia de instituciones estatales y las suplieron en aquellos sitios donde el Estado no llegó.

Se parte desde la perspectiva de la Sociología de la música propuesta por Weber (1911/2016), que expone la relación que puede hallarse entre el “grado de desarrollo” de la conciencia sonora en un momento en particular y las demandas prácticas de la música. Blaukopf (1989) vincula esta concepción y la marxista, considerando 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. 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, 1977: 82). Se retoma la propuesta de Elias (1991) quien plantea cómo desde la sociología, para comprender 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). Poder crear un “modelo teórico” que permita contrastar las redes vinculares entre diferentes figuras sociales de su época.

Siguiendo a Hall (2011), las identidades se fijan a partir de una diferenciación en la que se juegan luchas de poder y se encuentran en constante desestabilización por aquello que queda excluido en la definición. Hobsbawm (1992) define el concepto de nación recogiendo los argumentos de Renan (1882) -Nación como producto de un olvido y una selección- y Gellner (1983) -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. Se adopta la teoría iniciada por Mannheim (1957) para estudiar la figura de Williams en su rol intelectual considerando la rectificación realizada por Gramsci (1924/ 1972) y Bourdieu (1999). Por institucionalización de una actividad intelectual se adopta la teoría de Shils (1970) entendiéndola como una interacción de personas que se avocan a la conducción de una actividad determinada en el marco de un convenio social que posee ciertas regulaciones: límites, resistencias, nominaciones.

Para el abordaje empírico se recurrió a técnicas cualitativas de producción y análisis de datos. Se compiló información en archivos institucionales (aquellos del Conservatorio de Música de Buenos Aires, como de otras instituciones de las cuales fue miembro), publicaciones en prensa, así como leyes y decretos relevantes. Se complementó el trabajo con la realización de entrevistas en profundidad a exestudiantes, docentes y autoridades del Conservatorio de Música de Buenos Aires (CMBA) tanto de la casa central como del interior y de otras instituciones contemporáneas.

### **Algunos antecedentes a la fundación del CMBA**

Alberto Williams fue un músico e intelectual nacido en el seno de una familia perteneciente a la oligarquía nacional en 1862. Sus padres fueron Jorge Orlando Williams, de familia inglesa y Eloísa Alcorta, hija de criollos de raíces españolas, ambos argentinos. Su abuelo materno, Amancio Alcorta fue una figura destacada e influyente en el ámbito de la política y 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 fueron transmitidas a sus descendientes: el Dr. Amancio Mariano Alcorta Palacio fue (diputado, juez, ministro, entre otros cargos), por su parte el Dr. Santiago Damiano Alcorta Palacio (Abogado, diputado, ministro); la música en la familia Alcorta tuvo carácter de vocación hasta el momento en que Alberto Williams desarrollara su carrera musical.

Hacia fines del siglo proliferó 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*. Santiago Alcorta abogado y político (hijo de Amancio Alcorta y tío de Williams) con fuerte interés musical, trabajó en diversos proyectos para promover la profesionalización de la música. Santiago junto con Esnaola consiguieron la creación de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires en el año 1874 bajo decreto firmado por Mariano Acosta y Santiago Alcorta, Williams realizó allí sus primeros estudios. Esta institución tuvo corta vida a causa de la falta de financiamiento por parte del Estado. Llegó a albergar a 65 profesores y 506 alumnos y alumnas (García Acevedo, 1967) y subsistió hasta el año 1882, sentando precedente como primer conservatorio estatal. A partir de la fundación de esta Escuela de música fueron emergiendo una multiplicidad de conservatorios de iniciativa estatal y privada que, si bien no lograron continuidad en el tiempo hasta la llegada del Conservatorio de Música de Buenos Aires de Williams, consiguieron amplia convocatoria. Según cita García Acevedo, el diario La Prensa publicó un registro, para 1899, de la existencia de cinco conservatorios con 3500 alumnos y 60 profesores sólo en Buenos Aires, cifras que compara con los 1200 alumnos y 112 profesores del Conservatorio Musical de Dresden (García Acevedo, 1967: 33).

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. Lo que resultó en el puntapié inicial para el surgimiento del Conservatorio de Música de Buenos Aires, ya que el texto de la ley incluyó un compromiso para que, a su regreso, Williams dictara una clase de música en la Capital de la Provincia. 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 siete años de estudio, tal como había acordado, al regresar, comenzó a forjar las bases para el establecimiento de su propio conservatorio. Así, el Conservatorio de Música

de Buenos Aires fundado por Williams, abrió sus puertas un 12 de marzo de 1893. Si bien fue siempre privado, recibió 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, para el momento en que el Estado comenzó a retirar el sustento, la institución ya se valía de fuerza suficiente para crecer ampliamente con sus propios recursos.

El nacimiento del CMBA resulta contradictorio, por un lado, según el propio Williams menciona 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 de docentes y alumnos, gracias a la migración proveniente del Conservatorio Nacional, fundado en 1888 que se hallaba bajo la dirección de Gutiérrez. El 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 y los acontecimientos sociopolíticos desencadenados desde aquel momento. Al regreso de su viaje de formación en París con 25 años, según su propio relato, recibió el apañeo de su tío Amancio Alcorta quien le propuso hacerse cargo del Conservatorio Nacional dirigido por Gutiérrez. Williams rechazó ese cargo y fundó su propia institución privada con maestros y alumnos migrados de aquella institución (Williams, 1947). Con este argumento, un 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 el artículo de Massone y Olmello pone énfasis en la influencia de Williams para la caída del primer Conservatorio Nacional, el CMBA formó a buena parte de las primeras generaciones de músicos argentinos y sus sucursales fueron abastecidas con docentes graduados de la propia institución. Se seguirán hacia el final de este trabajo algunos de los indicios que llevarían a orientar las posibles respuestas a la iniciativa de Williams inclinarse al ámbito privado.

Queda en relieve cómo el campo (Bourdieu 1999; 1979/ 2012) de la música académica argentina va conformándose por “capas”, atravesando conflictos a distintos niveles tales como los vinculados a la institucionalización a nivel estatal; a las tramas internas de las élites nacionales y a cuestiones vinculadas a la trayectoria (Bourdieu, 1997) propia de una familia que se halla marcada por las redes políticas que posibilitaron el desarrollo de su proyecto. Así, el análisis tanto a nivel institucional como el seguimiento paralelo de la biografía individual de Williams (en términos de

Elias, 1991) puede 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 a nivel estatal en Argentina y otras naciones latinoamericanas.

### **Los inicios del CMBA (1893-1903)**

Desde el momento en que se fundó el CMBA, Williams llevó un registro de sus principales alocuciones y discursos hasta 1946 -con ciertas 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. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX el acelerado progreso económico, la construcción de caminos, los progresos en las redes ferroviarias y comunicaciones se hicieron evidentes, junto a ellos, crecieron también los espacios culturales: teatros, salas de conciertos, universidades, institutos, periódicos, etc. El país, a finales 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 Conservatorio de Música de Buenos Aires, el 12 de marzo de 1893 Williams asumió el rol de director en un discurso dirigido a los “Jóvenes alumnos y alumnas” de la institución, se pronunció e incitó a contrarrestar la gesta de la inminente Revolución Radical a los estudiantes a quienes atribuyó la búsqueda ferviente de “la senda de los nobles ideales”. Disparando entonces contra la gesta radical bajo el mando de Hipólito Yrigoyen, Williams afirmó:

“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; vése 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, 1947: 9)

Entonces planteó cómo contrarrestarlo: su fórmula es la “civilización cultural”, afirma que en las sociedades modernas la música más allá de fuente de goce o consuelo. (Williams, 1947). El CMBA, vuelve a aparecer en ese texto como símbolo del progreso. Una vez finalizado el mandato de Pellegrini, triunfó la fórmula acuerdista Luis Sáenz Peña- José Evaristo Urriburu quienes asumieron el poder el 12 de octubre de 1892. Entre 1891 y 1893 se produjeron las revueltas radicales al mando del Dr. Hipólito Yrigoyen y su hermano el coronel Martín Yrigoyen. 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 sucumbieron al menos temporalmente (David

Rock, 1977). 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, 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 registra la creación del Conservatorio de Música de Buenos Aires, el cual expedía para ese momento títulos de profesores de piano y solfeo y había sido autorizado oficialmente y puesto bajo inspección de los Sres. Dres. Don Salustiano Zavalía, D. Calixto Oyuela y Don Fernando Pérez (MEC, 1894, (13) 242: 586). La resolución que da oficialidad a los títulos del CMBA data del 29 de mayo de 1893 y fue firmada por Sáenz 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 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 la Comisión la mencionada, para que presencie los exámenes que otorgarían dichos diplomas.

Se promovieron desde casi el inicio de las actividades del conservatorio los concursos para optar por diploma oficial de Profesor Elemental, los premios del Conservatorio y el premio Amancio Alcorta contando con importantes auspicios, como los de la comisión de Gobierno que luego elevó un informe al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. 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. El Dr. Amancio Alcorta, formó parte de la mesa examinadora y el Premio Amancio Alcorta (en nombre de 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 tenía como destinatario al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Antonio Bermejo. Este último era miembro de Partido Autonomista Nacional y el Dr. Amancio Alcorta 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 (quien era abogado, literato, fue presidente del Ateneo entre otros cargos privados y de gobierno). 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 acerca de la labor de Williams apuntan a destacar la transparencia en los concursos realizados por el CMBA y la idoneidad y de los evaluadores tanto de la casa como invitados. Proponen estimular el desarrollo de la institución promoviendo 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, una ayuda del doble de dinero de la que otorgaba en ese momento para asegurar el porvenir de la institución. (Dr. Pérez, F. y Oyuela, C., MEC, 1894, (14) 260: 1493-1494)

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 había 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 multiplicación de filiales dirigidas por profesores y profesoras egresados de la propia institución. Para 1895 se regenteaban 132 clases semanales dictadas por 32 profesores, para incentivar a los propios docentes, se instaura un premio al mérito al profesor que de 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. 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. 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.

En 1896, es decir, cuando se publicaron las memorias del CMBA de 1895 la impresión estuvo a cargo de la Imprenta de “La Nación” bajo el título “Memorias del Conservatorio de Música de Buenos Aires” indica “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 aceleradamente. 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 becas de estudio para perfeccionamiento en Europa con apoyo estatal. A partir de 1897, el Congreso Nacional otorgó una subvención al CMBA considerándolo como una “institución nacional”. En ese año, de los 40 profesores que tenía la institución, 30 eran argentinos, además los programas de estudio y conciertos incluían obras argentinas (Williams, 1947: 19). Para 1901 la institución comenzó a realizar audiencias públicas para exponer las obras de sus alumnos compositores. 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 Williams tocó en Alemania “Im Beethoven Saal” sus propias obras con las Philharmonischen Orchesters. Para ese año, de 31 los alumnos becados sólo dos eran varones, esta proporción en el alumnado de la institución fue una cuestión de la que Williams dio cuenta en diversos discursos. Este es el mismo argumento que sostiene Pía Sebastiani (Pía Sebastiani, Entrevista personal, CABA, 1 de diciembre de 2012), quien fuera la directora del Antiguo Conservatorio Beethoven que su padre, Augusto Sebastiani había dirigido desde 1923. La música aparece 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 funcionamiento similar al del CMBA.

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”. Para 1903 la institución contaba con 1.300 alumnos, 48 profesores, “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 premios en dinero, se habían graduado 720 profesores en los últimos 10 años (Williams, 1947: 40).

### **El surgimiento de las sucursales**

Al cumplirse el décimo año del CMBA se inauguró la primera sucursal en Mercedes, Provincia de Buenos Aires. Tras esta apertura, la institución tuvo un crecimiento acelerado. Para 1908 contaba 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. 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. El propio Williams o los profesores principales del CMBA viajaban a tomar exámenes y concursos brindando discursos en la apertura de sucursales o los cierres de año. Una vez surgida la revista La Quena, en 1919, estos 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 filiales. Estas sucursales fueron extendiéndose en distintos puntos del país y en países limítrofes. Funcionaron como subsedes donde se utilizaban los materiales propuestos desde el CMBA y se pactaban fechas en las que Williams o profesores principales de la casa central, viajaban a tomar exámenes. Los profesores a cargo eran llamados subdirectores, manteniéndose la dirección siempre a manos del propio Williams.

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 Sebastiani en el caso del Conservatorio Beethoven como padre fundador de la Escuela de arpa, resultaron vitales para estas instituciones. A su vez, las filiales 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. La Quena da cuenta de esta portabilidad institucional: La sucursal N°18 del CMBA ubicada originariamente en La Carlota, Córdoba se traslada a Canals, por haber conseguido su subdirector un cargo de organista en la iglesia de esa localidad (La Quena, 1920, (1) 2: 44) esto ocurre unos diez años más tarde de su fecha de fundación. Luego, en 1923, volvió a trasladar la sucursal, a la ciudad de Firmat, en la provincia de Santa Fe (La Quena, 1923, (4) 14: 70). Se registra una multiplicidad de casos en que diversas sucursales cambiaron la numeración u otros en los que la sucursal surgió por un período más o menos prolongado de tiempo, desapareció y, en algunos casos, volvió a aparecer con el mismo u otro subdirector. Un Ejemplo es la sucursal N°64 en Tucumán cuya subdirectora, en marzo de 1926, terminó en malos términos la relación con el CMBA. Por tal motivo, la casa central decidió convocar a un nuevo subdirector para la sucursal. Dicho cargo resultó cubierto. Sin embargo, para 1927 se anunció la reapertura bajo dirección de un nuevo subdirector (La Quena, 1926, (7) 28: 14). Así también se dio un reemplazo con la sucursal N°27 de Mendoza cuando el subdirector realizó exámenes sin autorización ni instrucción de la Dirección violando el acuerdo entre la casa central y las sucursales

(La Quena, 1956, (6) 22: 21). La casa central del CMBA llevó, como puede notarse, un estricto control de las sucursales. Más aún cuando se trataba de las que se hallaban en puntos estratégicos del país. Esta mecánica permitió mantener cierta homogeneidad en la enseñanza brindada en las sucursales. 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 dicha institución y estos formaron sus ciudades una vez obtenida la titulación (La Quena, 1920, (1) 3: 42). Para 1921, La Quena registra la aparición de dos sucursales del CMBA en Paraguay y otras en La Paz, Bolivia (La Quena, 1921, (2) 8: 53).

Esta sección dio cuenta del modo de operar del CMBA y el volumen de su alumnado. La irregularidad en los registros publicados en La Quena dificulta cuantificar de modo fehaciente la cantidad de sucursales en cada período ya que estas no tuvieron una existencia constante y de muchas de ellas no se encontró aún la fecha certera de inicio o extinción. Sin embargo, según pudo constatarse aquí, superaba hacia 1930 las 120 sucursales sin incluir las “instituciones incorporadas”, que eran colegios e institutos que preparaban a sus alumnos para rendir exámenes en el CMBA y recibir sus titulaciones.

### **Puntos de vista acerca de las instituciones estatales de formación musical**

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 poder 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” surgido 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 por 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.

En 1924 surgen 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 que en un proceso de reestructuración durante la gestión de Nazar Anchorena dando lugar a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes que incluía la enseñanza musical entre sus carreras. La revista La Quena dio cuenta de esta iniciativa y felicitó efusivamente al presidente de la Universidad de La Plata y sus profesores por esta nueva área de formación musical. (La Quena, 1924, (5) 19: 17). Este ejemplo pone en relieve que Williams no estaba a priori en contra de las

instituciones estatales de formación musical. Entre sus docentes se hallaba Carlos López Buchardo, el también fundador del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, quien fue destacado en el artículo y fue creador del 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 Arte Escénico actual Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" de la UNA. 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 tal como consta en el Boletín Oficial de la República Argentina del 7 de agosto de 1924. La Quena, en un artículo firmado por Gastón Talamón (crítico musical nacionalista) se pronunció en contra de las condiciones del nacimiento de esta institución: como espacio cedido del Teatro Colón, en íntimo contacto con la cultura italianista de la que tanto renegaban los nacionalistas y con una evidente falta de recursos que llevó al alquiler de instrumentos musicales. En el mismo artículo, hizo una fuerte crítica al financiamiento de la Banda Municipal y las escuelas populares que, según explica, da lugar a músicos extranjeros antes que argentinos y fomenta la ejecución de repertorio operístico.

Así, ante los antecedentes poco favorables por la falta de continuidad en el sustento estatal tanto del Conservatorio de la Provincia en el que Williams se había formado, así como el antiguo Conservatorio Nacional, Williams probablemente consideró que la posibilidad de conseguir la sustentabilidad regular por parte del Estado era remota en aquel momento. Ante los antecedentes poco favorables, es posible que 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 fondos del Estado -subsidios, becas para estudiantes y diversos apoyos-, así como como de fondos privados, donde fue fundamental su amplia red vincular familiar y política, así 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 emergido, como se dio cuenta, en condiciones poco favorecedoras, el Conservatorio de Música de Buenos Aires contaba con miles de discípulos distribuidos entre la casa central y alrededor de 107 sucursales dirigidas por sus propios egresados. 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.

Por parte de estos conservatorios privados, aun hoy perduran algunas instituciones como es el caso de la sucursal de Curuzú Cuatiá, Corrientes que formó parte del CMBA pero cuando la este último cerró sus puertas, pasó a manos del Conservatorio Beethoven, hoy Fundación Beethoven. Esta es una de las filiales donde aún perdura el sistema de docencia, titulación y exámenes de los antiguos conservatorios privados. Según da cuenta su directora, este sistema se sostuvo en el tiempo debido a que allí aún no había llegado la institucionalización estatal. 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 *“da otra solvencia tener el respaldo de una institución importante, se valora mucho más que ser particular una solamente”* (Exsubdirectora CMBA Curuzú Cuatiá, Corrientes, subdirectora del Conservatorio Beethoven, Entrevista personal, CABA, 26 de mayo de 2017).

## **Conclusiones**

Retomando la discusión propuesta al inicio de este trabajo, Williams no formó parte del plantel docente ni los proyectos de formación musical propuestos por el Estado. Rechazó la oferta de tomar su dirección y tampoco se incorporó al proyecto del Conservatorio Nacional surgido en 1924. Sin embargo, siguiendo la hipótesis aquí planteada, se puede afirmar que fue a través del CMBA, junto con otros establecimientos privados de menor envergadura, como el Conservatorio Beethoven y el Thibaud-Piazzini, que se canalizó la formación sistemática de las primeras generaciones de músicos argentinos en todo el país. Se sentaron así las bases para la creación de instituciones provinciales y municipales nacionales e incluso, en países limítrofes. De este modo, el papel de las instituciones privadas 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. Hasta entonces, los centros privados fueron los principales formadores del campo musical tanto de docentes como de intérpretes solistas y de orquesta. Además, se pudo apreciar que aún hoy, este sistema se replica en aquellos sitios donde aún el Estado no ha llegado o lo hizo tardíamente.

La reconstrucción de la red de sucursales del CMBA fue una tarea dificultosa. La falta de datos sistemáticos acerca de las sucursales la carencia de documentación institucional directamente vinculada a esta red llevó a la necesidad de recopilar datos a través de las publicaciones de la editorial La Quena y de la información recabada por sus biógrafos como por las entrevistadas. 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 realizando diversos proyectos de gestión, composición y programación a lo largo de su trayectoria, consiguió sustento estatal durante los primeros 10 años

del CMBA; se alió a los privados obteniendo un fuerte apoyo tanto económico como intelectual a través de las redes vinculares tejidas desde el ámbito familiar como las conseguidas por su propia gestión; se vinculó con Europa aún luego de regresar a Buenos Aires y se ocupó tanto de viajar para difundir sus obras como de brindar información a revistas, enciclopedias y diversos autores que escribían acerca del estado de las artes en América. Williams puso en marcha su proyecto intelectual a través de 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 Conservatorio de Música de Buenos Aires 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.

### **Bibliografía y Fuentes**

- BERTONI, L. (1992). "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr E. Ravignani"*. 3ra. Serie N°5, Buenos Aires. Disponible en: [http://ravignanidigital.com.ar/\\_bol\\_ravig/n05/n05a04.pdf](http://ravignanidigital.com.ar/_bol_ravig/n05/n05a04.pdf)
- BLAUKOPF, K. (1988). Problemas de la sociología de la música en *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
- BLÁZQUEZ, G. (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, N. (1977). El orden conservador. *La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BOURDIEU, P. (1997) "La ilusión biográfica", *Acta Sociológica*, N° 56, Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM, Septiembre-Diciembre, pp. 121-128. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29460>
- ..... (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba
- ..... (1979/ 2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- BUCH, E. (2013). *O juremos con gloria morir: historia de una épica de Estado*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- CETRANGOLO, A. (2015). *Óperas, Barcos y Banderas. El melodrama y la migración argentina (1880-1920)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- DÍAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional": una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- ELIAS, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península
- GARCÍA ACEVEDO, M. (1961). La música argentina durante el período de la organización nacional, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- GARCÍA CÁNEPA, J. 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, R. (1984). *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- GELLNER, E. (2001). 1983. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Universal. Ana Sevilla.
- GESUALDO, V. (1988). *La Música en la Argentina*. Buenos Aires: Stella.
- ..... (1998). *Breve Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- GRAMSCI, A. (1924/ 1972). Los intelectuales y la organización de la cultura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

- HOBBSAWM, E. (1992). *Naciones y nacionalismos desde 1870*. Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadorí, 200
- MANNHEIM, K. (1957). El problema de la "intelligentsia" en *Ensayos de Sociología de la Cultura*. Madrid: Aguilar. Págs 135-240
- MANSILLA, S. (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, p. 67-74. Dirección URL del artículo: <http://bdigital.uncu.edu.ar/3282>, fecha de consulta del artículo: 03/06/13.
- MASSONE, M., & OLMELLO, O. La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina. *Revista de investigación musical*, 33.
- MURRAY, V. (2010). "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino", *Revista Espacios de crítica y producción*, N° 44, Buenos Aires: FFyL, 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)
- PICKENHAYN, J. (1979). *Alberto Williams*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas.
- PLESCH, M. (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, pp. 57-68, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- ..... (2008). "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Bardin, Pablo, et al (editores), *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.35
- RENAN, E. (1882). ¿Qué es una nación?, en *Conferencia en la Universidad de la Sorbona*, París: ed. digital: Franco Savarino, 2004.
- RISOLÍA, V. (1944). *Alberto Williams: curriculum vitae*. La Quena.
- SHILS, E. (1970). "Tradition, ecology, and institution in the history of sociology" en *The calling of sociology and other Essays in the pursuit of learning*, Selected papers, III, Chicago: University of Chicago: 165-256. (Traducción de Guido Giorgi, revisada por Diego Pereyra)
- SUÁREZ URTUBEY, P. (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, A. Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero*, 2004, vol. 44, p. 210-37.
- VENIARD, J.M. (1986). *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- .....(2000). *Aproximación a la Música Académica Argentina*, Buenos Aires: EDUCA.
- WEBER, M. (1911/ 2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Madrid: Tecnos.
- WILLIAMS, A. (1947). Alocuciones, Discursos y Conferencias. En *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo III. Editorial "La Quena": Buenos Aires
- .....(1952) "Orígenes del arte musical argentino" en *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo IV. Estética, Crítica y Biografía. Editorial "La Quena": Buenos Aires

#### **Fuentes:**

Repositorio del INMCV, Revista La Quena disponible en <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/la-quena/> Fecha de consulta 01/07/19

Entrevista a Pía Sebastiani, directora Conservatorio Beethoven, CABA, 1 de diciembre de 2012.

Entrevista a exsubdirectora CMBA Curuzú Cuatiá, subdirectora Conservatorio Beethoven, CABA, 26 de Mayo de 2017.