

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional Música e Crítica (2. : 2018 :
Pelotas, RS) [recurso eletrônico].
Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica :
a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina. /
organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor
Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019.
138 p.

Disponível
em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>
ISSN: 2596-0628

1. Música. 2. Crítica musical periodista - Brasil-
Argentina. I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz
Guilherme, org., ed. III. Título.

CDD 780

PALESTRAS

Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)

Vera Wolkowicz
Institute of Musical Research (University of London)
verawolk@gmail.com

Resumen: Entre las páginas de la prensa musical europea a principios de siglo XX se encuentran diferentes referencias a la escena musical argentina. Estas van desde simples notificaciones sobre publicaciones musicales argentinas hasta artículos completos sobre la recepción de la música académica europea en Argentina, como también de la música académica argentina en el país y Europa. El presente trabajo se propone entonces indagar sobre la mirada que críticos argentinos y europeos proyectaron sobre el rol de la música de y en Argentina ante un público europeo.

Palabras clave: Argentina, música académica, Europa, prensa musical

Letters from Buenos Aires: The Reception of Art Music in and from Argentina in European Music Journals (1920-1930)

Abstract: Among the pages of European music journals at the beginning of the twentieth century we can find several references to the Argentine art music scene. These go from simple advertisements of Argentine music journals to full articles on the reception of European art music in Argentina, as well as Argentine art music performed in Argentina and Europe. This paper, thus, seeks to explore the views that Argentine and European critics had on art music in and from Argentina, and how these views were presented to a European audience.

Keywords: Argentina, Academic music, Europe, Music press.

1. Introducción

A principios de siglo XX, una serie de revistas musicales de gran importancia en el ámbito europeo, publicaron entre sus páginas artículos que intentaban dar un panorama global de la música académica. Entre las noticias que venían por fuera de Europa, las más recurrentes entre las sudamericanas fueron las argentinas. En ellas encontramos narraciones sobre la recepción de la música académica europea en el ámbito local, como también las particularidades de la música académica argentina. Los autores de estos artículos en algunos casos fueron críticos argentinos, y en otros, críticos europeos radicados o de paso por la Argentina.

En el presente trabajo propongo abordar un corpus particular de revistas musicales europeas haciendo foco especialmente en la década de 1920. La selección que he realizado de las revistas y sus países de origen no es arbitraria. La música llamada “académica”, “clásica” o “cultura”, es decir aquella de tradición escrita, tuvo como centros rectores sobre todo a Francia, Italia y Alemania, donde durante el siglo XIX, se fue gestando el canon de la llamada música “universal” (GELBART, 2007: 11). Fue bajo este precepto que posteriormente se fueron

consolidando los nacionalismos musicales en diversas partes del mundo. La ambición y posterior expansión colonialista –como es bien sabido– también fue cultural, y las revistas musicales así lo reflejaron. Es por ello que encontramos entre las páginas de diversas publicaciones musicales artículos sobre la situación de la música académica en distintas partes del mundo. Uno de esos casos ha sido el latinoamericano, y más particularmente la publicación de artículos sobre música de y en Argentina. El hecho de que el foco latinoamericano haya estado puesto en Argentina puede deberse a los fuertes lazos de este país con varios centros europeos: por un lado, la bonanza económica de la Argentina y su comercio principalmente con Inglaterra; por otro lado, la conexión cultural como consecuencia de la gran masa inmigratoria sobre todo italiana y española y en menor medida alemana; y finalmente por el vínculo cultural de las élites con Francia, especialmente con París como centro cultural moderno y cosmopolita.

Consecuentemente, las revistas seleccionadas para este estudio son: de Italia *Il Pianoforte* (1920-1927), de Francia *La Revue Musicale* (1920-1940), de Alemania *Zeitschrift für Musik* (o *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834-actualidad) y de Inglaterra *The Chesterian* (1915-1940, 1947-1961). Todas ellas han dedicado algún espacio a la narración de la escena musical argentina.

El objetivo del presente estudio entonces es mostrar la mirada de los críticos, tanto argentinos como europeos, sobre la música académica de y en Argentina, para poder así reconstruir el posible imaginario musical del lector europeo ante un escenario remoto. Si bien en este sentido la categoría de “horizonte de expectativas” (JAUSS Y BENZINGER, 1970: 7-37) proveniente de los estudios literarios de la recepción puede ser útil, mi aproximación no pretende ser hermenéutica, sino que se halla más próxima a ciertos aspectos vinculados al análisis crítico del discurso, en donde, siguiendo los lineamientos de Norman Fairclough (2013) todo discurso es una forma de acción y práctica social atravesados por un contexto histórico y relaciones de poder.¹

2. Las revistas especializadas

Para entender los vínculos entre las revistas y el panorama musical de la Argentina, es importante conocer un poco sobre cada una de ellas, como también de los críticos que escribían las noticias provenientes de Argentina.² El formato general de las revistas suele ser bastante similar entre sí. Como describe Katharine Ellis acerca de las revistas musicales francesas del

¹ Con respecto al uso de la teoría del análisis crítico del discurso en la crítica musical véanse Cascudo, 2017: xiii y Plesch, 2017: 200.

² Para un resumen general acerca de la historia de cada revista véase la página web del RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals) <https://www.ripm.org>.

siglo XIX –pero que tienen un correlato entrado el siglo XX–, las publicaciones musicales suelen presentar una sección principal que se conforma generalmente de artículos editoriales, algún tema principal de relevancia o un número necrológico frente a la muerte reciente de algún compositor; y algunas secciones menores dedicadas a reseñas de conciertos, libros y partituras, revistas recibidas y noticias extranjeras (ELLIS, 2017: 11). El presente estudio se centra en esta sección “periférica” en donde se publican noticias de diversas partes del mundo. La elección de los países no pareciera tener una lógica particular, sino muy posiblemente pertenezca a los intereses personales o a los lazos que los editores tuviesen con determinados críticos de ciertos países.

En la revista musical *Il Pianoforte* editada en Turín entre 1920 y 1927, y dirigida por el crítico Guido M. Gatti, hay publicados doce artículos bajo el nombre de “Lettera da Buenos Aires”. A diferencia de las otras revistas que mencionaré a continuación, *Il Pianoforte* es la que más extensión dedicó a la situación de la música académica en Argentina. En términos editoriales, si bien la propuesta general de la revista estaba abierta a la escena musical europea, el foco principal estuvo puesto sobre los compositores modernistas italianos (BETTA, 2010).

Las “cartas de Buenos Aires” fueron escritas por Vittorio de Rubertis, conocido en el ámbito porteño como Víctor, con su nombre castellanizado. De Rubertis fue un crítico y músico italiano formado en el Conservatorio de Nápoles, que se radicó en la Argentina en el año 1920. Si bien en sus primeros años en el país tuvo una buena relación con los compositores nacionales (especialmente con Alberto Williams de quien escribió un artículo completo), con el tiempo el autor se fue volviendo más polémico, sarcástico y virulento, sobre todo en su revista fundada en 1933, titulada *La Silurante Musical* (GARCÍA MUÑOZ, 1999-2002: 427).

La publicación mensual *La Revue Musicale* fue fundada por el musicólogo Henry Prunières y editada en París casi ininterrumpidamente entre 1920 y 1940. El propósito de la revista fue el de exponer los cambios musicales del período, propiciando a la vez una perspectiva historicista con fines pedagógicos. El interés personal de Prunières hizo también que la revista presentara artículos sobre la situación musical internacional (DUCHESNEAU Y LAVOIE, 2013). Así, Latinoamérica es mencionada varias veces durante la década de 1920 desde diversos ángulos. Por un lado, en el cuerpo central, se publican extensos artículos sobre compositores como el brasileño Heitor Villa-Lobos y el argentino Carlos Pedrell, como también un estudio etnomusicológico realizado por Raoul d’Harcourt y su esposa Marguerite Béclard d’Harcourt en el Perú. Por otro lado, dentro de la sección titulada “Chroniques et notes” aparece una subsección sobre países latinoamericanos, entre ellos cuatro dedicados exclusivamente a la Argentina.

El redactor de tres de estas cuatro crónicas es el crítico argentino Gastón Talamón. El vínculo entre éste y la revista es ciertamente más evidente que en los otros casos. André Cœuroy, el crítico francés y editor en jefe de la revista, era conocido del compositor argentino Alberto Williams (de ello da cuenta una carta escrita por Williams al editor francés en el año 1931). Es posible que Talamón, ferviente defensor del nacionalismo musical argentino y parte del círculo intelectual de Williams, también fuese conocido de Cœuroy. Es fácil entonces suponer que el editor invitara al crítico argentino a enviar un artículo para la revista. Como crítico musical, Talamón fue un acérrimo defensor del nacionalismo. Aunque a veces su nacionalismo fuese más bien contradictorio, especialmente ante ciertos compositores de origen italiano que escribían música argentina. Si bien su discurso anti-italiano intentaba ser de índole estético, muchas veces presentaba rasgos xenófobos propio de ciertos sectores que veían en las nuevas corrientes de inmigración italiana una amenaza al status quo y a los valores hispano-católicos (WOLKOWICZ, 2018).

La tercera revista musical escogida para el presente trabajo es la titulada *The Chesterian* editada en dos períodos (1915-1940 y 1947-1961).³ Contó con un primer editor llamado Otto Marius Kling entre 1915 y 1919 que, debido a sus lazos con Escandinavia, Rusia y Francia, dio lugar a artículos referidos a estos lugares (HOEDEMAEKER, 2013). La “segunda serie” de la revista fue editada por el crítico francés Georges Jean-Aubry entre 1919 y 1940.

En lo que respecta a las noticias musicales sudamericanas en la década de 1920, la revista publicó un artículo de su editor, Georges Jean-Aubry, titulado “American Impressions”, en donde narra su experiencia musical en Argentina, y cuatro artículos bajo el nombre de “Letter from Buenos Aires” escritas por Emile Derstal. Lamentablemente nada se sabe de este crítico, con lo cual el análisis de sus escritos se encuentra supeditado a lo que se desprende de los mismos, sin poder profundizar en su carácter.

La cuarta publicación aquí analizada es la revista musical alemana *Zeitschrift für Musik* originalmente fundada por el famoso músico y crítico Robert Schumann en el año 1834 y que continúa vigente aún hoy. Durante la década de 1920 la revista publicó siete artículos de corresponsales desde Argentina para narrar particularmente el desempeño y recepción de músicos y música germana en este país. Cuatro de ellas fueron escritas por Johannes Franze y tres por Wilhelm Lütge, ambos críticos alemanes residentes en Argentina.⁴

³ La revista se dividió en dos series: de 1915 a 1919, y una “nueva serie” de 1919 a 1961 (Hoedemaeker, 2013).

⁴ Si bien Lütge escribió para la revista hasta el año 1933, en este trabajo he abordado exclusivamente los artículos publicados entre 1920 y 1930.

En términos generales, la información que se ha encontrado en estas revistas musicales europeas sobre la música de y en Argentina puede clasificarse de la siguiente manera:

- 1) “Cartas” de Buenos Aires. Estas comprenden los artículos escritos en Argentina por dos tipos de críticos:
 - a. argentinos (que escriben sobre música argentina y/o europea interpretada en Argentina)
 - b. europeos residentes en Argentina (que escriben sobre música argentina y/o europea interpretada en Argentina)
- 2) Noticias sobre compositores (estas pueden aparecer tanto en las “Cartas” como en artículos sueltos)
 - a. Argentinos interpretados en Europa
 - b. Europeos interpretados en Argentina
- 3) Noticias de músicos
 - a. Argentinos interpretando música argentina en Europa
 - b. Argentinos interpretando música europea en Europa
 - c. Europeos interpretando música europea en Argentina
 - d. Europeos interpretando música argentina en Argentina
- 4) Mención a las revistas de música argentina recibidas en Europa
- 5) Reseñas de libros y partituras de autores argentinos

3. Las “Cartas de Buenos Aires”

Antes de adentrarme en los relatos de críticos argentinos y europeos residentes en Argentina sobre su visión de la música de y en Argentina, es importante hacer una aclaración. Las cartas o artículos provienen de Buenos Aires, la ciudad capital, y lo que allí se comenta no refleja la situación global del país. Esta es una clásica sinécdoque en la cual se menciona a Buenos Aires como sinónimo de Argentina. Si bien es importante tener esto en consideración, también es importante entender discursivamente cómo para un público europeo, la capital puede englobar al país. No sería extraño pensar que algunos lectores, e incluso críticos, no supieran la localización geográfica de algunas partes de Sud América, como burlescamente menciona la revista argentina *Música de América* sobre la confusión de un crítico francés en una de sus notas:

Nosotros creíamos que la difusión del *Tango* [sic] en Francia y la participación del Brasil en la guerra, habrían dado a los franceses ciertas nociones de geografía

sudamericana: ¡Qué error el nuestro! En una importante revista musical de París, sacamos la siguiente perla de la que es autor un eminente crítico:

“Miss Loïe Fuller y sus bailarinas me reconciliaron con el tango –el *verdadero*, el que no han prostituido las bailarinas de París–. Recomiendo al respecto *Saudades do Brazil*, visión original, animada, con música de Darius Milaud [sic]. He ahí algo que tiene aroma de *pampa*, las melancólicas pastorales de las estancias, perdidas en los pastizales, los crepúsculos voluptuosos en que cantan los gauchos de *Argentina* y braman las grandes haciendas. Esas estampas, que hacen evoluciones bajo proyecciones ya veladas, ya centelleantes, nada tienen que ver con ese tango imbécil de París.” [...]

Como ve el lector, Brasil, Buenos Aires, el tango, la Pampa, la manzanilla, los gauchos, forman un verdadero caos en el caletre del eminente crítico, del que surgen disparates regocijantes (MÚSICA DE AMÉRICA, II/4 abr. 1921: s/p).

En este sentido, la mirada de los críticos que escriben sus “Cartas de Buenos Aires” nos darán una idea de lo que ellos muestran ante un público europeo, quienes posiblemente tenga sus propias ideas acerca de Sud América: desde la mirada exotista de aquello desconocido y lejano a una imagen de Argentina como periferia cultural de Europa.

En el caso de *Il Pianoforte*, las reseñas de Vittorio de Rubertis presentan en un breve espacio de una o dos páginas los conciertos sinfónicos, de cámara y óperas ejecutados en Buenos Aires. Prima la mención a aquellos conciertos organizados por la Sociedad Wagneriana y la Asociación Italiana de Conciertos, aunque se mencionan brevemente los de otras asociaciones como la Sociedad Nacional de Música, la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica y la Singakademie. En cuanto a la ópera, se mencionan algunos estrenos en el teatro Colón.

La mayoría de los comentarios están dirigidos a la calidad de interpretación, y destacan los conciertos de músicos famosos provenientes de Europa, como los de Strauss, Rubinstein, Nikisch, Ansermet, entre otros. Pero el crítico también le dedica un espacio a los intérpretes y compositores argentinos. Si bien de los comentarios se desprende que el crítico pretende hacer una aproximación “técnico-objetiva” de los intérpretes y obras ejecutadas, es posible ver su favoritismo por la música y músicos italianos, que suele juzgar favorablemente. También realiza ciertas apreciaciones sobre el público porteño que caben mencionar. En un caso, por ejemplo, hace alusión a su extrema afición por la música.

El público bonaerense ama la música: los teatros y las salas de concierto están siempre llenas, la ciudad abunda de conservatorios y no hay casa, diría yo, que no posea la invención de Bartolomeo Cristofori. Pero aun con todos estos conciertos, conservatorios y pianos la cultura musical es defectuosa y deslucida (RUBERTIS, II/4 abr. 1921: 118).⁵

⁵ Todas las traducciones son mías.

En otra circunstancia de Rubertis comenta con tono burlón el interés esnobista del público con respecto a ciertos repertorios. Este es el caso de la obra de Richard Wagner:

La temporada lírica del Colón –directores Mascagni y Weingartner– ofrece como novedad de importancia la tetralogía wagneriana completa cantada por artistas alemanes en idioma original. Pero el público bonaerense no entiende nada de la lengua de Wolfgang Goethe, y sin embargo no pocos espectadores, simulando tal vez un mayor recogimiento, prefieren cerrar los ojos... Pero el problema es que algunos se entregan demasiado a los brazos de Morfeo, añadiendo con sus ronquidos poderosos contrabajos a la majestuosa polifonía del grande de Leipzig (RUBERTIS, III/8-9 ago. y sept. 1922: 224).

En otro escrito –y para indignación del crítico– la música italiana resulta víctima del desinterés del público porteño:

Antes de *Nazdah* [el autor se refiere a la ópera del compositor argentino Athos Palma estrenada en el Teatro Colón] tuvo lugar un espectáculo de notable valor artístico cuidadosamente organizado por nuestro intrépido Alceo Toni: *Il giudizio di Salomone* de Carissimi, *Il ballo delle ingrate* de Monteverdi y *Le quattro stagioni* de Vivaldi. Pero este acontecimiento artístico de música clásica italiana... ¡apenas gustó! (RUBERTIS, VI/3 mar. 1925: 96).

Con respecto a los compositores argentinos, de Rubertis le da más valor, o ve con más originalidad, a aquellos que intentan hacer obra nacional por sobre aquellos que escriben obras bajo la tradición “universalista”. Después de la asistencia a cuatro conciertos de cinco organizados por la Sociedad Nacional de Música el crítico concluye: “Toda la música está *bien hecha*; pero con poco impulso y calor de juventud y, lo que es peor, desprovista de color nacional” (RUBERTIS, III/2, febrero 1922: 52).

En el caso de *La Revue Musicale*, la sección dedicada a la Argentina no aparece bajo el formato de “Cartas” sino dentro de la sección “Crónicas y notas” (*Chroniques et Notes*). Los cuatro artículos dedicados exclusivamente a la Argentina que fueron publicados en la década del 20 fueron uno en 1922, dos en 1923 y el último en 1926. Los tres primeros están firmados por Gastón Talamón, mientras que el de 1926 está firmado por “el músico no profesional” y/o “crítico musical amigo de Stravinsky”, Enrique Bullrich, quien escribiera reseñas musicales en las revistas *Martín Fierro* (1924-1927) y en la primera década de la revista *Sur* (1931-1992) en los años 30 (CORRADO, 2010: 24 y 298).

Los escritos de Talamón tienen como subtítulo: “El estado actual de la música argentina” (III/9, julio 1922: 75), “El drama lírico francés en Buenos Aires” (IV/4, febrero

1923: 71) y por último “La música en Buenos Aires” (IV/10, agosto 1923: 78) que coincide con el subtítulo del texto de Bullrich (VIII/1, noviembre 1926: 54).

Ambos críticos presentan objetivos diferentes. En el caso de Talamón, el autor realiza un trabajo de “propaganda musical” americanista y argentina. En el primer y el tercer artículos Talamón plantea un panorama de la situación musical local y se focaliza deliberadamente sobre aquellos compositores argentinos que componen bajo la estética del nacionalismo y americanismo. En el primer artículo sitúa a Alberto Williams no sólo como iniciador del nacionalismo musical argentino (como el mismo compositor se había autoproclamado hacía tiempo), sino del “sudamericanismo” musical. En el tercer artículo también vuelve a poner el foco sobre los compositores argentinos. En el segundo, sin embargo, Talamón comenta por qué en Buenos Aires, una ciudad tan vinculada a París, haya paradójicamente tan poca difusión del drama lírico francés. El crítico lo atribuye a dos causas: por un lado a los empresarios vinculados con “escuelas rivales”, es decir tendientes a simpatizar con el repertorio italiano y alemán; y por el otro a la falta de un teatro propio. Sin embargo, Talamón deja claro que el arte lírico francés tiene muchos simpatizantes entre el público porteño, y podríamos interpretar que deja el campo de acción abierto para los franceses (muy probablemente parisinos) lectores de la revista.

El texto de Bullrich, por el contrario, se centra en los conciertos de música moderna brindados por la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) dirigidos por el suizo Ernest Ansermet. Se nota que Bullrich no está particularmente preocupado por convencer al público francés de lo que acontece en Buenos Aires. Incluso algunos fragmentos –como por ejemplo la descripción y (negativa) recepción del público porteño por el estreno de la obra *Concertino* de Honegger– fueron tomados de sus críticas publicadas anteriormente en *Martín Fierro* (BULLRICH, III/32, agosto 1926: 237). El tono de Bullrich no es proselitista como el de Talamón, sino que se lee en su artículo un interés por la música moderna más allá de la opinión del público de Buenos Aires que, por el contrario, parece no favorecerla.

En lo que extrañamente sí coinciden ambos críticos es en la mención negativa del director de orquesta ruso Georges Zaslavsky. Tanto Bullrich como Talamón lo califican de “detestable”. Es muy probable que este desprecio encubra cierto antisemitismo.⁶ Gastón

⁶ Si bien no he encontrado en ninguna fuente que el director de orquesta fuese de origen judío, es posible inferirlo por su apellido (Gruber, 2005: 15). Tampoco sería la primera vez que Talamón incurre en el error de confundir los orígenes étnico-religiosos de un director de orquesta. En un artículo de 1937 publicado en la revista *Nosotros*, el crítico escribe sobre la “indeseada” venida de músicos judíos a la Argentina debido a la situación política en Alemania, entre los que menciona a Erich Kleiber. En número posterior, Talamón rectifica el error cometido con Kleiber (Glocer, 2016: 41-48).

Talamón se manifestó a lo largo de su carrera en contra de los músicos y compositores judíos a los que calificó –junto con las mujeres– de ser “imitadores” del arte, incapacitados de tener talento creador (TALAMÓN, IX/78, octubre 1915: 92-93). Más aún, el hecho de que ambos críticos hayan utilizado el mismo adjetivo calificativo (*détestable*) haciendo referencia directamente a la cualidad de la persona y no a su condición de músico, resulta más que llamativo. Esta coincidencia, sin embargo, muestra más de lo que se ve: no todas las músicas y músicos tienen el mismo impacto en Buenos Aires, y quizás los parisinos ameriten saberlo.

Una mención aparte, pero que es necesaria, refiere a una crítica titulada “Música de América Latina” sobre un concierto brindado por el pianista Ricardo Viñes (VII/8, junio 1926: 298-299). Esta reseña, escrita por el crítico francés Raymond Petit, cae en las confusiones que mencionábamos al comienzo de esta sección. En su artículo Petit fusiona los ritmos de tango con la música del Brasil, y las pinturas del uruguayo Pedro Figari, con los paisajes de Buenos Aires a mediados de siglo XIX. También hace mención a Alberto Williams como padre de la música argentina. Lo que refleja este artículo entonces es que si bien la influencia ejercida por los críticos argentinos es percibida, la recepción llega nuevamente distorsionada, bajo una mirada que unifica y confunde en uno los diversos aspectos de América del sur.

El enfoque de los artículos en la publicación musical alemana *Zeitschrift für Musik* es totalmente diferente a los anteriores. En ellos los dos críticos, Johannes Franze y Wilhelm Lütge, escriben casi exclusivamente sobre el rol de la música y músicos alemanes en Buenos Aires. El primero (Franze) escribe cuatro artículos publicados entre 1921 y 1922, mientras que el segundo (Lütge) publica artículos entre 1928 y 1933. Durante el año 30, sin embargo, las noticias sobre el arte alemán en Buenos Aires aparecen sin firma en una sección titulada “Países extranjeros” (*Ausland*) en donde se relatan brevemente las novedades porteñas junto con las novedades de otras ciudades del mundo.

En su primer artículo, Franze advierte al lector alemán que la imagen idealizada de Buenos Aires como capital musical es exagerada ya que no cuenta ni con una orquesta ni con una ópera estatal, y que los conciertos más importantes han tenido lugar por la venida de grandes músicos germánicos como Felix Weingartner y Richard Strauss. También menciona la preponderancia del repertorio italiano e incluso francés (el cual según Talamón era menor), y también hace especial mención sobre el público argentino, del que dice que pertenece a un sector muy reducido de clase alta, que se repite en todos los grandes acontecimientos artísticos (LXXXVIII/18, septiembre 1921: 461).

De las asociaciones musicales el crítico menciona dos: la “Wagneriana” (que debe su nombre claramente al compositor alemán) y la Singakademie. La primera dedicada sobre todo a conciertos de cámara y la segunda a los de música coral. De los compositores más interpretados, Franze menciona a Richard Wagner como el que más éxito tiene en el ámbito porteño, pero con la particularidad de que sus óperas son cantadas en italiano. Es recién al siguiente año, en 1922, en que una compañía de cantantes alemanes es llevada a Buenos Aires para interpretar la obra de Wagner en su idioma original. Es interesante ver el contrapunto entre las visiones de público del crítico alemán y las del crítico italiano de Rubertis. Mientras que Franze acredita que “las representaciones de Wagner en alemán significan el cumplimiento de un viejo deseo de la parte dominante de los intelectuales argentinos” (FRANZE, LXXXIX/18, septiembre 1922: 398), para de Rubertis son un acto de esnobismo (ver cita más arriba: III/8-9, agosto y septiembre 1922: 224).

Los acontecimientos más importantes en relación a la música alemana fueron, sin embargo, no los operísticos sino los de música sinfónica. Diversos directores de orquesta pasaron por Buenos Aires, pero los más importantes según Franze –y luego Lütge– fueron Weingartner, Strauss y Arthur Nikisch. Las pocas apreciaciones positivas hacia los artistas italianos suelen estar dirigidas a cantantes de ópera, y cuando se habla de la música italiana, sobre todo de ópera, se la menciona como competencia de la alemana, en una continua puja por ser la elegida del público de Buenos Aires. Si bien los artistas alemanes suelen ser elogiados, las críticas son severas ante la calidad de cada uno de los ejecutantes.

El punto más alto de la música y músicos germanos, según Franze, culminó con los conciertos de la Filarmónica de Viena que, según el crítico, fueron una lección para los músicos locales. Con esta nota de 1922 finaliza la colaboración de Franze en la revista, y recién en 1928 vuelven a aparecer las notas de Buenos Aires escritas ahora por Wilhelm Lütge. El lapso de seis años parece haber favorecido un poco a los músicos porteños. Según Lütge, se acabaron los tiempos de traer orquestas del extranjero ya que, gracias al trabajo de Erich Kleiber, el teatro Colón ahora cuenta con una orquesta digna. También dice que la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal ha mejorado gracias al director alemán Clemens Krauss. Al igual que Franze, Lütge entiende que son los artistas alemanes los esenciales para la mejora del arte en Buenos Aires. También, al igual que Franze, menciona el lugar de relevancia que la ópera italiana tiene, sobre todo en el teatro Colón, y cómo gracias a buenas gestiones del empresario de turno, se ha hecho un esfuerzo por darle espacio a la ópera alemana. Aunque también mantiene que la impresión de los artistas alemanes sobre Buenos Aires no fue muy buena debida a la constante desorganización local.

En la publicación musical inglesa *The Chesterian* aparecen publicadas cuatro cartas desde Buenos Aires firmadas por Emile Derstal entre 1921 y 1923. Este crítico, que por su modo de narrar asumimos es argentino, hace un panorama general de los conciertos de ópera, orquestales y de cámara en la ciudad de Buenos Aires, enfatizando su gusto personal por la música moderna y por la obra del francés Claude Debussy. Para Derstal el público de Buenos Aires es conservador en sus gustos y sólo una pequeña élite acompaña los conciertos de música moderna, que tampoco acepta en su totalidad. También dice que la crítica porteña avala la visión del público. Para Derstal, por ejemplo, los conciertos de piano de Ricardo Viñes ejecutando música de autores contemporáneos, fueron uno de los hitos de la temporada del año 20, aunque no tuvieron la repercusión mediática que según éste ameritaban.

Derstal menciona que el público porteño se vio deleitado en 1921 por una representación de arte nativo interpretado por una compañía proveniente de la provincia de Santiago del Estero. Si bien no dice más sobre el tema, es claro que hace referencia a las representaciones realizadas por la compañía de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama. Esto le da lugar al crítico a hablar sobre compositores argentinos, entre los que destaca a Pascual de Rogatis y Alberto Williams entre otros, criticando a todos aquellos que desprecian los elementos nativos.

Sus comentarios sobre ópera, pero por sobre todo, sobre aquellas interpretadas en el teatro Colón, suele ser negativo, enfatizando la falta de novedades para la cultura local. Además hace mención a la representación de obras de Wagner por una compañía alemana, como también los conciertos de la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Weingartner y otros conciertos destacados, aunque su foco está siempre puesto en la música contemporánea más allá de su origen (alemán, francés, italiano, argentino, español, ruso, etc.).

La última nota de Derstal es publicada en 1923, pero en 1926 se publica un artículo del editor de la revista Georges Jean-Aubry que, invitado a Buenos Aires a dar un ciclo de conferencias, hace un relato de la situación musical porteña. Para este crítico el público porteño es bastante musical y, a diferencia de Derstal, destaca su interés por el arte moderno en su comparación con el público inglés. Eso se debe a la influencia y fluida relación de Europa continental sobre el país sudamericano que los ingleses no tienen. Lo que sí comparte con Derstal es que esto se encuentra supeditado a una élite de clase alta. Por otro lado, se muestra muy crítico del teatro Colón, sobre todo porque entiende que la monumentalidad del teatro sólo permite óperas al estilo de *Aida* de Verdi, y que incluso la obra de Wagner queda empequeñecida ante la sala. Del arte nacional destaca la música popular en la forma de tangos, milongas y vidalitas, pero se ve un tanto decepcionado por los compositores nacionales. En este

sentido refiere cuando habla de la ópera *Ollantai* de Constantino Gaito representada en el teatro Colón. Para Aubry los elementos americanos están demasiado “italianizados”. De los músicos locales, el crítico se siente algo decepcionado, especialmente por los músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal que, a pesar de sus esfuerzos, no llegan a ser de primera línea.

Se destaca la buena recepción de grandes artistas al medio local y el artículo termina con una mención hacia el rol de la crítica argentina, en la que se lamenta que las reseñas de los críticos de los grandes diarios se vean reducidas a un relato día por día de los conciertos, cuando podrían beneficiarse más de una columna semanal más detallada.

4. Algunas conclusiones

Las noticias sobre música de y en Argentina presentadas en este estudio muestran coincidencias y disidencias. Generalmente todas narran los eventos musicales de más relevancia, en especial la llegada de músicos europeos exitosos, aunque con distinto énfasis sobre unos u otros dependiendo del interés particular del crítico. Un elemento a destacar es cómo los intereses nacionales de cada crítico se ven reflejados en sus artículos. El *italiansimo* de Vittorio de Rubertis hace un contrapunto interesante con el fuerte germanismo de Johannes Franze y Wilhelm Lütge, por ejemplo. En los tres casos se nota que los críticos le hablan a sus coterráneos. El foco de sus relatos se encuentra en el arte nacional del que son originarios (sobre todo en los casos de Franze y Lütge).

Por otro lado, en los casos en que se habla de compositores argentinos, todos los críticos coinciden en lo esencial de realizar un arte nacional basado en elementos nativos. El tono se modifica cuando el que escribe es un argentino dirigiéndose a un público europeo (como los casos de Talamón y Derstal), en donde los críticos hacen más bien una campaña de propaganda, para demostrar el valor de sus músicos nacionales. La diferencia con los otros críticos radica en qué músicos y/o compositores son considerados como talentosos, aunque entre los críticos europeos, siempre se deja entrever que durante este período los músicos argentinos todavía no han alcanzado el mismo nivel de excelencia técnico-artística que sus pares del viejo continente.

Otro punto interesante es la visión acerca del público. Todos los críticos coinciden en el entusiasmo del público, pero también hay divisiones respecto del gusto de los mismos. En ello se ve también una división por clase social, en donde una élite de clase alta se muestra interesada en la música moderna y en los repertorios franco-germanos, mientras que la clase media, conservadora y tradicional, es más asidua a las representaciones de ópera italiana que son el sostén económico de los empresarios de los teatros como el Colón.

Por último, debe decirse que los comentarios sobre el público reflejan la distancia entre la opinión de los asistentes a conciertos y los críticos. El arte moderno y el arte nacional que despiertan interés de diversa manera en los críticos aquí analizados no suele estar acompañado por un público masivo, sino por un sector social que por interés, o por esnobismo –según la visión que el crítico tenga de este público– lo promueve.

En definitiva, las “cartas de Buenos Aires” se proyectan ante un público europeo como fragmentos o piezas del rompecabezas de la escena musical de y en Argentina, acercando al viejo mundo una realidad musical geográfica –pero no artísticamente– lejana.

Referencias:

- BETTA, Nicoletta. *Il Pianoforte (Turin, 1920-1927)*. RIPM, 2010. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=PNF>. Acceso en: 20/08/2018.
- BULLRICH, Enrique. El “Concertino” de Honegger. *Martín Fierro*, Buenos Aires, vol. 3, n. 32, 237, 1926.
- . Argentine. La musique à Buenos-Aires: Ansermet. *La Revue Musicale*, París, v. 8, n. 1, 54-56, 1926.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017.
- CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- DE RUBERTIS, Vittorio. Un pianista compositore sud-americano. Alberto Williams. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 12, 8-9, 1920.
- . Lettera da Buenos Ayres. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 4, 117-118, 1921.
- . Lettera da Buenos Ayres. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 6, 190-191, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 9, 280-281, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 11, 342, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 3, n. 2, 52-53, 1922.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 3, n. 8-9, 223-224, 1922.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 4, n. 4, 105-106, 1923.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 4, n. 11, 235-236, 1923.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 5, n. 8-9, 235, 1924.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 6, n. 3, 96, 1925.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 6, n. 12, 358, 1925.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 7, n. 11, 315, 1926.
- DERSTAL, Emile. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 13, 408-409, 1921.
- . Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 18, 55-56, 1921.

———. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 23, 215-216, 1922.

———. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 32, 253, 1923.

DUCHESNEAU, Michel; LAVOIE, Marie-Nöelle. *La Revue Musicale* (Paris, 1920-1940). RIPM, 2013. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REV>. Acceso en: 20/08/2018.

ELLIS, Katharine. Music Criticism, Speech Acts and Generic Contracts. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017. 3-22.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. De Rubertis, Victorio. CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002. Vol. IV, 427.

GELBART, Matthew. *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music'*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GLOCER, Silvia. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2016.

GRUBER, Samuel D. Jewish Cemeteries, Synagogues, and Mass Grave Sites in Ukraine. *United States Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad*, 2005. Disponible en: <http://surface.syr.edu/arc/94>. Acceso en: 13/09/2018.

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2da edición. London – New York: Routledge, 2013.

FRANZE, Johannes. Konzert- und Opern-Verhältnisse in Buenos-Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 88, n. 18, 461-463, 1921.

———. Arthur Nikisch in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 88, n. 23, 595-596, 1921.

———. Die erste deutsche Oper in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 89, n. 18, 398-399, 1922.

———. Die Wiener Philharmoniker in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 89, n. 21, 484-485, 1922.

HOEDEMAEKER, Liesbeth. *The Chesterian* (London, 1915-1940, 1947-1961). RIPM, 2013. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=CHE>. Acceso en: 21/08/2018.

JAUSS, Hans Robert; BENZINGER, Elizabeth. Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, v. 2, n. 1, 7-37, 1970.

JEAN-AUBRY, Georges. American Impressions. *The Chesterian*, Londres, n. 59, 79-83, 1926.

LÜTGE, Wilhelm. Deutsche Musik in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 95, n. 9, 500-502, 1928.

———. Ausland: Musikbrief aus Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 96, n. 4, 236-237, 1929.

———. Ausland: Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 96, n. 6, 352, 1929.

PETIT, Raymond. Musique d'Amérique Latine (Ricardo Vinès). *La Revue Musicale*, Paris, v. 7, n. 8, 298-299, 1926.

———. Musique populaire sud-américaine (Récital de Cabrera). *La Revue Musicale*, Paris, v. 8, n. 1, 51, 1926.

———. Carlos Pedrell. *La Revue Musicale*, París, v. 12, n. 116, 46-50, 1931.

PLESCH, Melanie. The Cultural Biography of a Music Periodical: *Boletín Musical* (Buenos Aires, 1837). CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017. 183-206.

TALAMÓN, Gastón. Crónica Musical. *Nosotros*, Buenos Aires, v. 9, n. 78, 90-96, 1915.

———. Argentine. L'état actuel de la musique Argentine. *La Revue Musicale*, París, v. 3, n. 9, 75-76, 1922.

———. Argentine. Le drame lyrique français a Buenos-Ayres. *La Revue Musicale*, París, v. 4, n. 4, 71-72, 1923.

———. Argentine. La musique à Buenos-Aires. *La Revue Musicale*, París, v. 4, n. 10, 78, 1923.

Una magnífica perla. *Música de América*, Buenos Aires, v. 2, n. 4, s/p, 1921.

VOSTEEN, Annette; SÜHRING, Peter; STAUB, Alexander; HASS, Ole. *Neue Zeitschrift für Musik*. RIPM, 2001. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=NZM>. Acceso en: 10/09/2018.

WOLKOWICZ, Vera. En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934). ELI RODRÍGUEZ, Victoria; TORRES CLEMENTE, Elena (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018. 33-44.