

La música argentina entre 1970 y 1990

Todo panorama histórico tiene un antes y un después. La música mayor en la República Argentina se desarrolla con fuerza y con arraigo social creciente en este siglo XX. Antes, casi no hay compositores profesionales, sino sólo aficionados, o en todo caso autores que no viven sólo para la música. Llamo música mayor a la que se acostumbra llamar clásica, pero el inconveniente de esta última denominación es que «clásico» es lo aceptado como un modelo, y resulta imposible convencer al público de que también en el siglo XX surgieron modelos musicales tan ejemplares como Stravinsky, Ravel, Bartók, Schönberg, Alban Berg y, más recientemente, Olivier Messiaen, que no son inferiores a Telemann, a Couperin, a Mendelssohn, a Faure o a Mahler, genuinos «clásicos» de siglos anteriores.

Hablar de música mayor en la Argentina obliga a reconocer que el público de todas las capas sociales y culturales desconoce a los compositores argentinos y sus obras, en grado que no se presenta en el teatro, el cine, la narrativa, ni siquiera las artes visuales, mucho más favorecidas por la difusión periodística y por la reproducción de sus productos. Juegan dos hechos principales: mientras hay intereses comerciales bien articulados en torno a las disciplinas recién nombradas, la música culta o mayor no alienta esos intereses, excepto cuando se trata de divos del canto, los únicos que pueden competir con los cantautores de la música popular y rendir a los empresarios jugosos dividendos, sobre la base de masivas campañas de promoción. El cine o el teatro pueden ser negocio, y la pintura ya lo es —para los *marchands*—, pero la creación musical no lo es nunca, salvo en el rubro comercial de la llamada música popular.

El otro hecho decisivo es que el público acepta mayoritariamente las obras «de avanzada» en el cine, el teatro, la novela o las artes visuales, pero las rechaza por incomprensibles si son musicales. La educación del oído es

mucho más lenta que las otras. El ojo capta un cuadro cien veces en un minuto, pero la obra sonora más breve sólo se capta cuando ha terminado (tres, cinco o quince minutos). Además, el oído no es capaz de reconocer las estructuras y formas musicales sino luego de muchas repeticiones.

Así, la música mayor o clásica es, en el siglo XX, la Cenicienta de las artes en cuanto a la comprensión del público mayoritario. En los países americanos, carentes de la tradición de que dispone Europa, sus obras son todas «modernas», porque nuestros países lo son —incluidos los Estados Unidos— y los oyentes de América no la respetan como lo hacen con las artes visuales y del espectáculo. El divorcio de compositores y público es total en aquéllos. Al hablar del panorama argentino hay que comenzar por asentar esa realidad.

Etapas y hechos fundamentales

El «antes» de la música argentina arranca desde la Independencia (1816-1880) y cumple estas etapas: entre 1880 y 1910 hay compositores profesionales (Berutti, Williams, Aguirre, Gaito, Panizza), y esto se afianza entre 1910 y 1930, con la labor de los conservatorios privados, luego oficiales, y autores importantes (De Rogatis, López Buchardo, Ugarte, los Castro, Gianneo), como también con la actividad del Teatro Colón, la Sociedad Nacional de Música, los conciertos de Ernest Ansermet (que revelaron la música nueva), el Grupo Renovación y la aceptación del tango. Entre las guerras mundiales (1930-1945) las migraciones traen a la Argentina a músicos españoles, germanos y de otras nacionalidades, cuyo impulso moderniza el gusto y la enseñanza (Amigos de la Música, Collegium Musicum, Conciertos de la Nueva Música).

Queda asentada una promoción de creadores más «universalista» y no tan nativista, tales como Juan Carlos Paz, Roberto García Morillo, Carlos Suffern, Alberto Ginastera, Hilda Dianda, Roberto Caamaño, cuya importancia se traduce en obras y en ejemplo estético. Los nativistas van quedando en minoría (Gilardi, Guastavino, Lasala), aunque Buenos Aires recibe a millares de provincianos que sostienen la afición al folklore (cuartetos vocales, Ariel Ramírez). Las tres orquestas que surgen bajo los gobiernos peronistas (Sinfónica Nacional, Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica de Radio Nacional) se nutren de instrumentistas formados más severamente que los de anteriores generaciones, y tanto Radio Municipal como Radio Nacional se convierten en fuentes de cultura musical genuina, con sólo transmitir grabaciones de calidad. Sobre este terreno brotan las obras de Pompeyo Camps, Rodolfo Arizaga, Virtù Maragno, Augusto Rattenbach, Jorge Fon-

tenla, Silvano Picchi, Antonio Tauriello, Alejandro Pinto, Juan Carlos Zorzi, Alicia Terzian, Gerardo Gandini, que no son más que la tercera parte de los compositores interesantes de los años 1950-1970.

Para entonces, han emigrado músicos que florecen fuera del país. El más notorio es Mauricio Kagel (nacido en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931), que se adhiere al rumbo novísimo de Juan Carlos Paz y en 1957 se marcha a Alemania, donde dirige la Orquesta de Cámara del Rhin (en Colonia), enseña en Darmstadt y Colonia, y comienza a elaborar obras de música experimental y aventuras estéticas que le dan un perfil propio en la avanzada de este siglo: *Sur scène* (1960, para actores y conjunto), *Improvisación agregada*, para órgano (1962), *Antítesis*, para medios electroacústicos (1962), *Diafonía* (1964), con proyecciones; *Tremens*, para actores y conjunto (1965), *Cámara oscura*, para actores, luces y electroacústica (1965); Cuarteto de cuerda (1967), *Fantasia* para órgano (1967), *Aleluya* (coro, 1968), *Ludwig van* (conjunto, 1968), *Teatro del Estado*, ópera experimental (1970).

En rigor, Mauricio Kagel ha entrado en la órbita del arte germano, pero su formación se hizo en la Argentina y sólo a los 26 años dejó su patria, a la cual regresó en un par de oportunidades. En situación similar se encuentra Mario Davidovsky, nacido en 1935 en Médanos (provincia de Buenos Aires), alumno de Guillermo Grätzer, austriaco (1914). En 1954 fue premiado un cuarteto de cuerdas y en 1957 un pequeño concierto de Davidovsky, quien se trasladó a los 25 años a Estados Unidos donde estudió con Varèse, Babbit y Sessions, y fue distinguido como el mejor músico del año por la Academia de Artes y Letras de Nueva York, hasta lograr en 1971 el Premio Pulitzer por su obra *Synchronism n.º Six*. Las enciclopedias europeas no consignan su nombre, prueba de miopía muy frecuente. Por supuesto, es ciudadano norteamericano.

Carlos María Roqué Alsina, nacido en Buenos Aires (1941), alumno de Teodoro Fuchs (alemán, director y educador), luego de Francisco Kröpfl (nacido en Hungría en 1928 y radicado en la Argentina desde sus cuatro años), estudió desde los 23 años en Alemania, luego con Luciano Berio y reside ahora en Francia. Su obra *Funktionem* fue estrenada por Bruno Maderna en el Festival de Darmstadt de 1966, y es figura muy destacada en el panorama musical francés.

Hechos importantes desde 1965

Ya en 1963, como una dependencia del Instituto Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera y con el apoyo económico de la Fundación Rockefeller, funcionó en Buenos Aires, hasta 1970, el Centro Latinoamericano de Altos

Estudios Musicales, que eligió cada año a doce becarios que durante dos años gozaban de las enseñanzas de compositores como Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, Luis de Pablo, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Cristóbal Halffter y el propio Ginastera. Su función fue iniciar a los jóvenes becarios en las experiencias más actuales. Algunos de ellos alcanzaron nombradía: Edgar Valcárcel (Perú), Marlos Nobre (Brasil), Blas Atehortúa (Colombia), Jorge Sarmientos (Guatemala), Mario Kuri Aldana (México), Alcides Lanza (Argentina).

La Asociación de Concierdos de Cámara funcionó desde 1952 hasta 1968 con la labor directiva de Cecilia B. de Debenedetti, Rodolfo Arizaga, Clara Goreloff y Adalberto Tortorella, para dar a conocer importantes y difíciles obras contemporáneas: cuartetos de Hindemith y Bartók, sinfonías de cámara de Milhaud, piezas de Messiaen y de Scriabin, de Petrassi, Britten, Martin, Janacek. Con la misma finalidad cultural actuó la Asociación de Jóvenes Compositores desde 1957 hasta 1974 por lo menos.

Antes del período que comprende este estudio, el compositor César Mario Franchisena (1923-1992) había indagado las técnicas electroacústicas, como lo hizo también desde 1959 el ya citado Francisco Kröpfl, lo que colocó a la Argentina como pionera en tal ámbito en Iberoamérica, y muy adelantada a España, entre otras naciones europeas.

Junto al autor de estas líneas, la compositora Alicia Terzian inició en 1968 el ciclo de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea, que prosiguen hasta la fecha (diciembre de 1992) una labor de difusión que ha permitido estrenar centenares de obras de cámara argentinas y extranjeras en conciertos comentados y con entrada libre. En sus primeros años, un debate abierto, con la presencia de los autores, recogía las opiniones de dramaturgos, plásticos, cineastas, escritores o arquitectos, primera y única tentativa de síncretis estética argentina accesible a todo público.

Los últimos veinte años

Como es notorio, así como Perón en 1955, fueron derrocados Frondizi en 1962, Illia en 1966, la viuda de Perón en 1976 y varios militares en años intermedios: Onganía, Levingston, Lanusse, hasta desembocar en el llamado Proceso de Reorganización Nacional que gobernó desde 1976 a 1983. El desarrollo de la música mayor, como hecho creador, no fue mayormente favorecido ni dañado en esos lapsos, que afectaron en cambio la vida universitaria, literaria o teatral. Una especie de rutina prosiguió en las actividades musicales, sin otros hechos llamativos que el retirar de la programación del Teatro Colón el estreno de la ópera *Bomarzo*, de Ginastera, ante