

Músicos argentinos de estirpe vasca

Por ISIDORO DE FAGOAGA

Declaro por adelantado que el título que encabeza este breve ensayo sobre el arte musical en las Provincias del Plata, no responde exactamente —como observará el que me leyere— al contenido del mismo.

En efecto: los músicos de quienes se hace mención en el período comprendido entre la expedición de Pedro de Mendoza (1536) y la extinción de los Virreinos españoles fueron exclusivamente músicos nativos del País Vasco. Los argentinos y, en general, los otros músicos suramericanos de estirpe vasca, florecieron a partir de la fecha gloriosa de la Independencia (1810) hasta nuestros días.

A esta neta distinción conviene agregar otra: en tanto que en el primer período señalado, los maestros y compositores fueron casi exclusivamente eclesiásticos, y su arte, aun en lo popular, se distinguió por un marcado carácter religioso, en el segundo período, los cultivadores de música fueron en su totalidad civiles y su producción —no obstante hallarse impregnada del inevitable academicismo imperante en la pasada centuria— se inspira prevalentemente en el folklore nacional.

Analicemos sucintamente ambos períodos por orden cronológico.

En la magna expedición de don Pedro de Mendoza, que llegó a lo que ahora es ciudad de Buenos Aires a fines de marzo de 1536, se contaban, entre los dos mil expedicionarios, diez eclesiásticos. Uno de éstos llamado Nuño Gabriel, dióse a reunir, apenas desembarcado, en una cabaña grande, a los indígenas del lugar, principalmente a los caciques y jefes indios. Su misión consistía, según nos refiere el Padre Furlong en su documentado libro pro-

logado por el historiador Ayestarán, no sólo en enseñarles a leer y escribir, sino también a cantar. Para ello compuso canciones «contra algunos de los vicios más inveterados en aquellas tribus, como el de comer carne humana, tatuarse, matar a sus semejantes, etc...».

Este Nuño Gabriel, que no era otro que el misionero Fray Juan Gabriel Lezcano o Lazcano, fundó en la efímera Ciudad de Santa María del Buen Aire —o más bien, según ciertos autores, en Asunción del Paraguay— una rudimentaria escuela de canto y música, la primera que hubo en las regiones del Nuevo Mundo.

Medio siglo más tarde, otro insigne misionero llegaba a las riberas del Plata: era el Padre Alonso Barzana. Internándose en tierras tucumanas, dióse plena cuenta del maravilloso efecto que la música ejercía en los indígenas, especialmente en los Lules y en los Matarás. «Todas estas naciones —escribía Barzana en una carta del 8 de septiembre de 1594— son muy dadas a bailar y a cantar, y tan porfiadamente, que algunos pueblos velan la noche cantando, bailando y bebiendo. Los Lules, entre todos, son los mayores músicos desde niños y con más graciosos sones y cantares; y no sólo todas las fiestas son cantar, pero sus muertos todas las noches los cantan todos los del pueblo cantando y juntamente llorando y bebiendo. Y así la Compañía para ganarlos, con su modo los iba catequizando... dándoles nuevos cantares de graciosos tonos, y así se sujetan como corderos, dejando arcos y fechas».

No nos consta que Barzana penetrara en las selvas a los acordes de un violín, pero la tradición asegura que Francisco Solano, el gran apóstol de Cristo y compañero de Barzana, «internóse en las selváticas espesuras, al oriente del Tucumán antiguo, a los sones del instrumento de Salinas. Cuando en los primeros lustros del siglo XVII el entonces Virrey del Perú, Don Juan de Mendoza y Luna, encomendó al artista limeño F. de Luque la tarea de consignar en el lienzo los rasgos fisonómicos y características de Solano, fallecido pocos meses antes, pintóle tocando el violín, el maravilloso instrumento que a tantos indígenas sacó de las selvas y congregó en pacíficas poblaciones».

Tal fue el desarrollo de la música, del canto y del baile en las Reducciones Jesuíticas que el año de 1609 se presentaron en la Asunción unos indios de aquella zona solicitando del Obispo Fray Reginaldo de Lizarraga el envío de misioneros jesuítas.

Ocho años más tarde, en 1617 el Padre Pedro e Oñate, gobernador general de los jesuítas rioplatenses, ponderaba los coros que ya existían en las Reducciones de Guaraníes, «cuyos componentes tienen lindas voces, como los más son paranás criados con tan lindas aguas, y así cantan muy bien, con mil tonadas y cantares devotos y de noche en acabando de rezar en sus casas suelen cantar que no parece sino un paraíso.»

La música, el canto y aun el baile no han sido, como vemos, ajenos a las actividades de los Jesuítas, a pesar de la disciplina casi militar que San Ignacio estableció en la Orden que él fundara. «No se tengan en casa armas —prescribía a sus religiosos en las Constituciones—, ni instrumentos de cosas vanas», «como son para jugar, y para músicas, y libros profanos y cosas semejantes».

Sus seguidores en esta región, ateniéndose a la necesidad de los tiempos y a la domesticación de los indígenas, obraron, como vemos, de diferente y hasta de contrario modo, haciendo uso de aquella ductilidad que, puede decirse, es hoy una de las normas capitales de su conducta, aquí como en el resto del mundo.

Como hemos recordado más arriba, poco después de su fundación, existían músicos en Asunción del Paraguay. Los había también en Buenos Aires, Tucumán y Mendoza, si bien «la tal música era en conformidad con la pobreza de la tierra».

Esta pobreza debía de ser grave, en lo referente a la música, en la Buenos Aires de principios del siglo XVII, ya que Monseñor Pedro Carranza, fundador de la primera Iglesia Catedral de Buenos Aires, promulgó, el 12 de mayo de 1622, un auto por el que «se instituyen varios oficios de organista, Maestre de Capilla y cantores para el servicio del culto».

Yapeyú que, por haber sido la cuna del Libertador, había de ocupar más tarde un puesto preeminente en los anales de los pueblos sudamericanos, llegó a ser durante casi todo el siglo XVII el gran emporio musical del Río de la Plata. Y aun después de la expulsión de los Jesuítas, en 1769, seguía siendo Yapeyú una eximia escuela de música. Así parece deducirse del documento hallado y publicado por el Padre Grenón en su originalísima obra *Nuestra primera música instrumental*: «Para proveer esta superioridad a la instancia adjunta del Pbro. Don Juan Goyburu, Maes-

tro de Canturia del Seminario Conciliar, sobre la licencia que solicita para venir del pueblo de Yapeyú el indio, músico de profesión, Ignacio Azurica con destino a él, y también para concurrir a las funciones de esa santa Iglesia en la forma y por los indios que se expresan, hallo conducente y necesario que V.S. me informe lo que se le ofreciere».

En los pueblos fundados por los jesuitas, y en los que la música y el canto habían adquirido su mayor esplendor, la guitarra llegó a ser, a fines del siglo XVII, el instrumento más popular. Antonio Amuchastegui, vecino de Punilla, poseía una guitarra grande del Brasil, del valor de 16 pesos, con la que ejecutaba verdaderas maravillas. Quirós, «el célebre vizcaino flautero», no le iba en zaga al anterior como maestría y reputación.

En Córdoba, el Obispo Monseñor Juan de Sarricolea y Olea, gran protector de las artes, incluyó en los programas de la Universidad y del Colegio de Monserrat obras del gusto de la época y en consonancia con la pedagogía jesuítica.

A mediados del siglo XVIII, según refiere el investigador Escalada Yriondo, fueron frecuentes en Buenos Aires las representaciones teatrales, siendo uno de los principales protectores don Francisco P. de Saravia. Antonio Aranaz, experto director de orquesta, tuvo una descollante actuación así en Buenos Aires como en Montevideo y Santiago de Chile, según narra el historiador José Torre Revello. Desde 1787 dirigió la orquesta del teatro de la Ranchería, en la que intervenían sus «esclavos músicos». En su calidad de director, Aranaz tenía la obligación de enseñar a cantar a los actores. En 1790 su orquesta, o sea la del mencionado teatro, se componía de cuatro violines, un bajón, dos óboes y dos trompetas; una de éstas la tocaba el virtuoso José Joaquín de Alzaga.

Con motivo de recibirse en Buenos Aires la lámina de oro y plata remitida por la Villa de Oruro, a raíz de los éxitos de 1806 y 1807, se celebraron conciertos en las galerías del Cabildo y en la Plaza Mayor por las bandas musicales de Patricios y Vizcaínos. Entre los componentes figuraban nombres que, en la época, tenían cierta resonancia artística, como Eusebio Inanue, José Zacarías Chorroarain, Domingo Elohuc, Ignacio Chora, Juan Arocha y otros.

Ya cerca de la caída del dominio español, el gran flautista y

clarinetista Víctor de la Prada, que después de los sucesos de 1810 fundara una Academia de Música patrocinada por el Gobierno, fue protegido por Francisco Letamendi, uno de los Mecenas más inteligentes y liberales del arte musical en el Plata.

Estudiando detenidamente la documentación que antecede —y otras que hemos omitido por no hacer excesivamente prolija esta reseña— sacamos en consecuencia que si bien la música argentina, tanto en el Norte como en el Plata, tuvo origen en elementos musicales europeos, más tarde, a medida que recibían el influjo psicológico de los nativos de sus distintas regiones, fue evolucionando hasta adquirir características propias e inconfundibles. Estas características —fuerza es reconocerlo— no son tan manifiestas en algunos compositores, cuyas producciones de cámara y teatrales denotan un claro influjo de las varias escuelas europeas que se han sucedido en estos noventa últimos años.

Hecha esta advertencia, pasemos, sin más comentarios, a trazar la reseña de los compositores argentinos de estirpe vasca que integran el segundo período señalado; es decir desde principios del pasado siglo hasta nuestros días.

Siguiendo el orden cronológico, fue Amancio Alcorta el primer argentino que escribió composiciones argentinas. Nació el 16 de agosto de 1805 en la ciudad de Santiago del Estero y murió en Buenos Aires el 3 de mayo de 1862. Sus padres eran oriundos de Guipúzcoa. Sus producciones deben considerarse como las de un aficionado que dedicó a la música los ratos de ocio que le dejaban sus múltiples ocupaciones de estadista, economista y comerciante. Fue ministro de las provincias de Santiago del Estero y Salta, senador, miembro de la junta del Crédito público, cónsul del tribunal de comercio y director de banco.

La época más fecunda de la producción de Alcorta puede situarse entre los años de 1822 y 1830. Desgraciadamente —comenta su nieto Alberto Williams Alcorta, compositor contemporáneo y musicólogo de gran valía, cuyos escritos nos han valido para pergeñar estos apuntes—, la producción de entonces que constituía las dos terceras partes de sus obras, se ha perdido totalmente. Las demás composiciones, que su familia ha recogido y publicado, fueron es-

critas en los años que median entre 1832 y 1862, fecha ésta de su muerte.

Tres años después de Alcorta, el 17 de agosto de 1808, nació en Buenos Aires Juan Pedro Esnaola, que murió en la misma ciudad el 8 de julio de 1878. Pianista, compositor y comerciante acaudalado, fue presidente de la escuela de música de la provincia de Buenos Aires.

Hizo sus primeros estudios bajo la dirección de su tío don José Antonio Picazarri perfeccionándose, niño aún, en los conservatorios de Madrid y París, regresando a Buenos Aires en el año de 1823. Aquel mismo año fundó la academia de música, que don Bernardino Rivadavia alentó y protegió eficazmente, y de la cual fue director Picazarri.

Esnaola que a la tierna edad de cuatro años ya componía, «es algo que raya en lo milagroso, y que indujo a sus contemporáneos a llamarlo «el niño divino».

A los catorce años de edad escribió en Madrid una colección de obras cortas. Más tarde produjo tres oberturas para orquesta, un Requiem, tres misas a tres y cuatro voces, un Miserere, un cántico para Semana Santa, una Salve, una cavatina y varias colecciones de canciones y composiciones para piano, varios himnos, marchas fúnebres... y pasodobles.

La mayor parte de sus obras permanece inédita aún, con excepción del «Minué federal o montonero». Puede afirmarse que todas ellas tienen menos carácter nacional que, por ejemplo, las de sus contemporáneos Alcorta y Alberdi; pero en cambio denotan mayor dominio de la forma; son menos originales, pero revelan más esmero y cultura del arte.

Hizo un arreglo, mejorando notablemente el original del Himno Nacional Argentino, que compuso el español Blas Parera. Este arreglo, que provocó no pocas discusiones, ha sido sin disputa el mejor que se ha hecho y goza de gran popularidad.

Otro compositor argentino —que con los dos anteriores forma la triada de los precursores— fue Juan Bautista Alberdi, más conocido como escritor, polemista, político y sociólogo. Nació el 29

de agosto de 1810 en la ciudad de Tucumán, y murió en París el 18 de junio de 1884. Estudió música con el maestro Cambeses y la cultivó por vía de adorno y entretenimiento, como él mismo nos lo dice en sus «Cartas sobre la música». Improvisaba con gran facilidad y tenía privilegiada memoria musical. Las composiciones que han llegado a nuestras manos son las que se publicaron en 1838, en el boletín musical del periódico «La Moda».

Los minués y los valsos de Alberdi se distinguen por la naturalidad y el donaire de los giros, por la sencillez de la armonía, por el tinte de melancolía criolla y por lo delicado del sentimiento.

En 1832 publicó Alberdi dos folletos acerca de la música, titulados «El espíritu de la música» y «Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano», que encierran observaciones curiosas y lúcidos pensamientos sobre la materia que tratan. Sus escritos completos fueron publicados por el Gobierno argentino en 1886-87, en ocho tomos.

Ricardo Rojas, maestro de maestros, en un perspicaz estudio sobre la materia, se expresa del siguiente modo con respecto a estos «adelantados» del arte musical en la Argentina: «En la generación de Alcorta, contemporáneo de Rivadavia y Rosas, hubo otros músicos a la par de Esnaola y Alberdi... De estos primeros maestros argentinos queda un vago recuerdo en sus provincias, o en Chile, adonde emigraron los citados cuyanos durante la tiranía. Según mis noticias, su obra es de escaso valor, aunque meritoria, como lo es siempre la hazaña de los precursores».

Con Julián Aguirre entramos en la época de los compositores contemporáneos. Nació Aguirre en 1869, en la ciudad de Buenos Aires y, niño aun, se trasladó a Madrid donde cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Real. Tuvo a Tausing y Mathias como maestro de piano, y a Emilio Arrieta, el fecundo zarzuelista navarro, por maestro de armonía y composición. Regresó a su patria en 1889 y fue profesor y secretario, desde su fundación, del Conservatorio de Música de Buenos Aires.

Su producción, que adolece de una marcada influencia española en los comienzos de su carrera, sigue más tarde dos rumbos paralelos: el uno netamente argentino, con sus lindas colecciones tituladas «Aires criollos», «Aires populares», «Tristes argentinos»

y «Aires nacionales»; y el otro de tendencia francesa con «Loin», «Soubrette», «Danse de Belkiss», «Leyenda», «Romanza», y «Las intimas» que deben colocarse entre sus mejores composiciones para piano, amén de una serie de sonatas, baladas, nocturnos, etc... Estas obras revelan abundancia de ideas, elevación de conceptos y alto vuelo en la inspiración.

Esta vasta y meritoria labor, fue interrumpida prematuramente por la muerte del artista, que acaeció en 1924, a sólo 55 años.

Alberto Williams Alcorta, nieto, como ya dijimos, del precursor Amancio Alcorta, nació en Buenos Aires el 23 de noviembre de 1863. Después de cortos estudios en el Conservatorio de la provincia de Buenos Aires, fue pensionado por el Gobierno y se trasladó a París. Tuvo por maestro de composición a César Frank, quien le consideraba como a uno de sus discípulos predilectos. De vuelta en Buenos Aires, en 1899, dio audiciones de piano y fundó y dirigió los conciertos sinfónicos del Ateneo, los del Conservatorio y los de la Biblioteca Nacional.

En 1893 fundó el conservatorio de Buenos Aires y sucesivamente más de quince sucursales en diferentes ciudades de provincias, y fue nombrado presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Su producción es vasta y variada: oberturas de concierto, suites, sinfonías, sonatas para violín y piano, coros a capella para diferentes voces, canciones cultas y canciones inspiradas en el folklore, más de 146 obras para piano y una gavilla de obras didácticas.

Floro M. Ugarte vio la luz en la ciudad de Buenos Aires el 15 de septiembre de 1884. Pécassard y Lavignac —autor éste de la célebre «Peregrinación a Bayreuth»— fueron sus maestros en el Conservatorio de París. Además, con Félix Fourdrain estudió instrumentación, composición y contrapunto. De regreso en la capital argentina ocupó diversos cargos, entre ellos el de director artístico del Teatro Colón durante los años de 1925 al 27. Sucesivamente fue nombrado presidente de la Sociedad Nacional de Música, profesor de armonía en el Conservatorio Nacional, etc...

Entre las numerosas obras figuran varias colecciones de roman-

zas inspiradas en los poetas simbolistas y decadentes franceses; una serie de composiciones para niños, delicadamente instrumentada para pequeña orquesta; un cuento de hadas, con texto literario del mismo que se presentó en el Colón en 1920 y cuyo título es «Sai-ka»; sus dos series «De mi tierra»; el poema para orquesta y una voz; «La barca», con versos de su hermano, el inspirado poeta Manuel Ugarte; su bien conocido «Cuarteto» para dos violines, viola y violoncelo, y mil otras más.

Cerramos esta nómina de compositores con el nombre de una mujer —*dulcis in fundo*— que ha aportado una nota de exquisita sensibilidad a la obra ya considerable de la producción musical argentina: Ana Carrique.

Nacida en Buenos Aires, inició sus estudios en la escuela del maestro Williams Alcorta, pasando más tarde al Conservatorio Nacional donde, bajo la dirección de Athos Palma, completó su educación con los cursos de armonía, contrapunto, fuga y composición. Sus obras han sido juzgadas por el público y la alta crítica de su país y del exterior. Organizó conciertos en Montevideo, Río Janeiro, Barcelona y, en febrero de 1939, en París, donde la «Société Générale de Musique» ejecutó las deliciosas «Coplas Puntanas», serie primera de diez líricas para canto y piano. Su obra musical, ya numerosa, se orienta hacia el folklore vernáculo, «no copiando supinamente los temas del cancionero —como observa un crítico contemporáneo— sino inspirándose en temas originales que estiliza, creando para ellos el clima anímico que requieren...». La Asociación Wagneriana le otorgó el premio «Julián Aguirre», en concurso de canciones para niñas. La Sociedad Nacional de Música —hoy Asociación Argentina de Compositores— le cuenta entre sus miembros más activos.

A este elenco de compositores, podría agregarse una lista de ejecutantes, alguno de los cuales puede considerársele en la categoría de los virtuosos, como el pianista Alejandro Inzaurraga y la señorita Joaquina Iruirtia. Como libretistas podrían citarse los nombres de Irigorri Allende y el poeta Mújica Láinez. En el campo de la crítica musical, descuella el nombre de Gastón O. Talamón, cronista musical de música representativa y sinfónica del gran rotativo «La Prensa», así como el de Mariano Antonio Barrenechea, autor de enjundiosos libros sobre psicología artística —«Winkelmann y la Estética», «Historia Estética de la Música», «Excelencia

y *Miseria de la Inteligencia*, etc...— obras que lo acreditan como la más alta autoridad en materia de crítica y estética musical.

Señalaremos, para terminar, una fecha memorable en los anales del arte musical vasco en la Argentina: las triunfales representaciones de «Amaya», la hermosa ópera de Guridi que —interpretada en todas sus partes por artistas de la «Scala» de Milán y entre ellos el que estas líneas escribe— constituyeron no sólo un acontecimiento de orden artístico, sino también mundano y social, pues a ellas asistió todo lo más granado que cuenta la Capital en el campo de las letras, las artes y las varias actividades comerciales y financieras.

Esta síntesis sobre los músicos argentinos de estirpe vasca, síntesis que adolecerá —somos los primeros en reconocerlo— de las inevitables omisiones de nombres y fechas, deberá ser completada con ulteriores trabajos, no sólo en el campo del arte musical, sino también en todas aquellas disciplinas del espíritu a las que los vascos han aportado su concurso, tanto en la Argentina como en las demás repúblicas hispanoamericanas. Ello será la mejor demostración de que la actividad de nuestros compatriotas y la de sus hijos en el Nuevo Mundo no se ha reducido, como afirman algunos pretensos sociólogos, a la cría del ganado vacuno y a la venta de la leche más o menos aguada...