



Revista Historia de la Educación Latinoamericana

ISSN 0122-7238 I E -ISSN 2256-5248

Vol. 27 no. 46 julio - diciembre 2025

Edición La música y su enseñanza en Hispanoamérica

(Siglos XIX y XX). Identidades en construcción

Edition Music and its Teaching in Latin America (19th

and 20th Centuries). Identities under Construction

<https://doi.org/10.9757/Rhela>



Uptc[®]
Universidad Pedagógica y
Tecnológica de Colombia



Institucionalización de la educación musical en Argentina. Alberto Williams y su red de conservatorios entre 1893 y 1952



Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.19053/uptc.01227238.18852>

Historia del artículo:

Recibido: 30/01/2025

Evaluado: 31/03/2025

Aprobado: 23/04/2025

Publicado: 12/05/2025

Cómo citar este artículo:

Paiva, Vanina Giselle. "Institucionalización de la educación musical en Argentina. Alberto Williams y su red de conservatorios entre 1893 y 1952". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* vol. 27 n.º 46 (2025).

Vanina Giselle Paiva¹ ✉

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Grupo de Estudio en Historia y Enseñanza de la Sociología

<https://orcid.org/0009-0006-6840-330X>

Resumen

Objetivo: comprender el papel de Alberto Williams y de su *Conservatorio de Música de Buenos Aires* (CMBA) en la institucionalización de la educación musical en Argentina entre 1893-1952.

Originalidad/Aporte: el artículo ofrece una reflexión sobre la institucionalización del arte musical académico argentino, tomando como punto de partida el proyecto fundacional de Alberto Williams.

1 Vanina Paiva es magíster en Sociología de la Cultura, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín. Cursó estudios de Máster en Música Hispana en la Universidad de Valladolid. Licenciada y profesora en Sociología y doctoranda en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora tesista del Grupo de Estudio en Historia y Enseñanza de la Sociología (GEHES) del Instituto de Investigaciones Gino Germani y docente de la UBA. Dicta seminarios y talleres de Sociología de la Música en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Es responsable del Centro de Documentación de la Dirección de Elencos Estables, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. vanygpaiva@gmail.com

✉ **Correspondencia/Correspondence:** Vanina Giselle Paiva, Pres. José Evaristo Uriburu 950 6.º piso, C1114 AAD, Cdad. Autónoma de Buenos Aires, vanygpaiva@gmail.com



Método: se emplearon técnicas cualitativas para analizar y recolectar datos de fuentes primarias (revistas *La Quena*, las *Obras Completas* de Williams, memorias del CMBA) y secundarias (biografías, publicaciones del Consejo Nacional de Educación, registros legales) y entrevistas en profundidad.

Estrategias/Recolección de información: reconstrucción a partir de las producciones de la Editorial La Quena: revistas *La Quena*; *Obras completas* de Alberto Williams y memorias del CMBA desde 1894 a 1910. Se analizaron publicaciones del Consejo Nacional de Educación, el trabajo de sus biógrafos, registros de leyes, decretos y resoluciones, y se realizaron entrevistas en profundidad.

Conclusiones: Alberto Williams impulsó su proyecto intelectual a través de sus publicaciones y discursos. El CMBA y su editorial La Quena fueron fundamentales para materializar sus propósitos musicales e ideológicos. Las redes de contacto fueron cruciales para la sostenibilidad del CMBA, que se constituyó inicialmente como una institución híbrida con apoyo privado y estatal. Si bien Williams no participó directamente en la educación musical estatal, se sugiere que el CMBA y otros establecimientos privados allanaron el camino para la creación de instituciones musicales a nivel provincial, municipal e incluso internacional.

Palabras clave: Alberto Williams; enseñanza musical; institucionalización; Revista *Historia de la Educación Latinoamericana*; sociología de la música.

The Institutionalization of Music Education in Argentina: Alberto Williams and His Network of Conservatories, 1893–1952

Abstract

Objective: To understand the role of Alberto Williams and his *Conservatory of Music of Buenos Aires* (CMBA) in the institutionalization of music education in Argentina from 1893 to 1952.

Originality/Contribution: This article reflects on the institutionalization of Argentine academic musical art, using the founding project of Alberto Williams as a starting point.

Method: Qualitative techniques were used to analyze and collect data from primary sources, such as *La Quena* magazines, the *Complete Works* of Williams, and CMBA memoirs, as well as secondary sources, including biographies, publications of the National Council of Education and legal records, and in-depth interviews.



Strategy/Information Collection: Reconstruction based on the productions of La Quena Publishing House: *La Quena magazines*; *Complete Works* of Alberto Williams; and CMBA memoirs from 1894 to 1910. The work of his biographers was analyzed; publications of the National Education Council; records of laws, decrees, and resolutions; and in-depth interviews were conducted.

Conclusions: Alberto Williams promoted his intellectual project through his publications and speeches. The CMBA and its publishing house, La Quena, were fundamental to the realization of his musical and ideological goals. Networks were crucial to the sustainability of the CMBA, which was initially established as a hybrid institution with private and state support. Although Williams was not directly involved in state music education, it is suggested that the CMBA and other private institutions paved the way for the creation of musical institutions at the provincial, municipal, and even international levels.

Keywords: *Alberto Williams; Music Education; Institutionalization; History of Latin American Education Journal; Sociology of Music.*

Institucionalização da educação musical na Argentina. Alberto Williams e sua rede de conservatórios entre 1893 e 1952.

147

Resumo

Objetivo: Compreender o papel de Alberto Williams e seu *Conservatório de Música de Buenos Aires* (CMBA) na institucionalização da educação musical na Argentina entre 1893 e 1952.

Originalidade/contribuição: O artigo oferece uma reflexão sobre a institucionalização da arte musical acadêmica argentina, tomando como ponto de partida o projeto de fundação de Alberto Williams.

Método: Foram utilizadas técnicas qualitativas para analisar e coletar dados de fontes primárias (revistas *La Quena*, Williams's *Collected Works*, memórias do CMBA) e secundárias (biografias, publicações do National Board of Education, registros legais) e entrevistas aprofundadas.

Estratégia/coleta de informações: Reconstrução baseada nas produções da Editorial La Quena: revistas *La Quena*; *Obras completas* de Alberto Williams e memórias do CMBA de 1894 a 1910. Analisamos o trabalho de seus biógrafos; publicações do Conselho Nacional de Educação; registros de leis, decretos e resoluções e realizamos entrevistas em profundidade.

Conclusões: Alberto Williams promoveu seu projeto intelectual por meio de suas publicações e discursos. O CMBA e sua editora La Quena foram fun-





damentais para materializar seus propósitos musicais e ideológicos. O trabalho em rede foi crucial para a sustentabilidade do CMBA, que foi inicialmente constituído como uma instituição híbrida com apoio privado e estatal. Embora Williams não estivesse diretamente envolvido na educação musical do estado, sugere-se que o CMBA e outros estabelecimentos privados abriram caminho para a criação de instituições musicais em nível provincial, municipal e até internacional.

Palavras-chave: *Alberto Williams; educação musical; institucionalização; Revista Historia de la Educación Latinoamericana; sociología da música*

Introducción²

Argentina experimentó desde el período de organización nacional, a fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, aceleradas transformaciones que la constituyeron como una excepción en Latinoamérica. Esta implicó una modernización y expansión económica y, desde la década del 40, una marcada ampliación de derechos y crecimiento de las clases medias. Con ello, la élite gobernante de principios de siglo comenzó a trazar los lineamientos para definir una identidad nacional que permitiera hacia adentro y hacia el exterior, delimitar las particularidades del ser nacional. En dicho marco, este trabajo se ocupa de comprender el proceso de institucionalización de la enseñanza musical en Argentina, vinculado a la identidad propuesta por las élites gobernantes que orientaron la trayectoria de la cultura oficial en el país.

Desde fines del siglo XIX, la necesidad de ampliar la fuerza de trabajo llevó a la sanción de la *Ley Nacional de Inmigración* en 1876. La población extranjera comprendió en los primeros años del siglo XX casi un tercio de la población total, proporción aún mayor en las ciudades más desarrolladas del país³. El principal objetivo político de este período fue la incorporación y adecuación de las condiciones materiales y legales del país al mundo capitalista. Por otro lado, el Estado argentino buscaba acercarse en el plano cultural a un modelo inspirado en las principales potencias mundiales. Buenos Aires llegó a ser la ciudad de mayor confluencia en América del Sur en términos de su oferta cultural, así como en

2 Este trabajo surge, principalmente, como reelaboración de Vanina Giselle Paiva, "Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952" (tesis de Maestría en Sociología de la Cultura de la Universidad de San Martín, 2019).

Vanina Giselle Paiva, "Un punto de partida para la materialización del proyecto del nacionalismo musical argentino", en *Las cuestiones de la sociología y la sociología en cuestión. Desafíos frente a los problemas contemporáneos y a los debates en torno a la formación en la disciplina*, XIII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

3 IDECBA, *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*, 2010, https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=479

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



cantidad de habitantes⁴. En este contexto, la oferta en el terreno de la formación musical vivió una expansión en términos de demanda educativa por parte de sectores de la alta sociedad bonaerense y la creciente réplica de las clases altas de la Argentina.

Al comienzo, la iniciativa privada fue la que cobró más fuerza. Si bien el Estado promovió sus propias instituciones de educación musical nacionales, provinciales y municipales en el primer cuarto de siglo encabezando los casos de Buenos Aires, Córdoba y Tucumán, fueron escasas las instituciones que lograron perdurar y la llegada a un público más amplio se generó mediante instituciones privadas. Fue recién comenzando la década del 50 que se expandió hacia los principales centros urbanos del país para aportar la educación musical pública a diferentes estratos sociales a partir de una expansión educativa estatal y gratuita en todos los niveles. Esta demanda educativa se vinculó a la expansión de nuevos públicos, ya que, mientras el país consolidaba el Estado nacional, en el plano cultural fueron cada vez más numerosos los teatros de ópera y las salas de conciertos. Como principal exponente se puede mencionar que en 1908 se inauguró el Teatro Colón, uno de los principales teatros de ópera del mundo.

Este artículo se propone comprender el papel de Alberto Williams y de su *Conservatorio de Música de Buenos Aires* (CMBA) en la institucionalización de la educación musical en Argentina. Se consideran las gestiones que permitieron poner en marcha este proceso, es decir, el trabajo sobre un tejido de redes vinculares entre Estado, músicos y la sociedad civil, y la institucionalización de la formación a través de los conservatorios e institutos de enseñanza musical. El Conservatorio de Música de Buenos Aires (CMBA) erigido por Williams y la expansión de su extensa red de “sucursales” (así denominadas por la propia institución) distribuidas a lo largo y ancho del país lograron desempeñar un papel preponderante en la escena nacional. Estos centros de estudio fueron un canal de formación y promoción de la música académica. En un principio con un plantel docente de músicos inmigrantes de Europa, pero que rápidamente logró retroalimentarse con sus propios alumnos graduados en el CMBA.

La metodología de investigación empleada es eminentemente cualitativa y contempla la triangulación de fuentes bibliográficas, documentales y hemerográficas. Se trabajó a partir de la colección de revistas de *La Quena*; las *Obras completas* de Alberto Williams publicadas por la misma editorial; las Memorias que comprenden el período que va desde 1894 a 1910 publicadas por esta misma editorial. También se tuvieron en cuenta los trabajos de sus biógrafos, principalmente los de Risolía⁵ y Pickenhayn⁶, y en revistas las publicaciones de El Monitor de la Educación Común (MEC), emitidas por el Consejo Nacional de Educación (CNE); se realizaron entrevistas en profundidad, y se llevó a cabo la revisión de bibliografía acerca de otras instituciones privadas que funcionaron de modo similar y en paralelo al CMBA, como el Conservatorio Beethoven o el Thibaud-Piazzini, los registros de leyes, decretos y resoluciones destacados en la Biblioteca del Congreso de la Nación.

4 Juan Carlos Torre, “Un gran laboratorio”, en *Transformaciones de la sociedad argentina*, editado por Roberto Russell, (Taurus, 2010).

5 Vicente Risolía, *Alberto Williams: curriculum vitae* (La Quena, 1944).

6 Jorge Oscar Pickenhayn, *Alberto Williams*, (Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1979).

Para el análisis se tomó una perspectiva orientada a la sociología de la música partiendo desde el aporte de Blaukopf⁷, quien pone en relación la teoría weberiana y la marxista, y plantea que dicha perspectiva considera que los condicionamientos sociales, políticos y económicos resultan determinantes a la hora de la producción musical. Cree que el uso que se hace de la música tiene que ver con una “necesidad histórica” que da lugar a su existencia. En tal sentido, la música nacionalista argentina que emerge desde fines del siglo XIX se encuentra en un contexto de institucionalización cultural a nivel nacional. Fue el propio Estado y las élites gobernantes quienes promovieron ideológica y económicamente la producción de símbolos nacionales tanto en las bellas artes como en la música y la literatura. Alberto Williams fue un fiel representante y construyó una institución ideológicamente afín a la élite dominante.

Se adopta la teoría iniciada por Mannheim⁸ para estudiar la figura de Williams en su rol intelectual considerando la rectificación realizada por Gramsci⁹ y Bourdieu¹⁰. En tal sentido, considerar al intelectual como mediador, traductor aparentemente “neutral” de la realidad, permite comprender el lugar ocupado por Williams como médium entre la élite, el Estado y los sectores medios. Para analizar la institucionalización de una actividad intelectual, en este caso dentro del campo de la música académica, se adopta la teoría desarrollada por Shils quien la comprende como “la interacción relativamente densa que se produce entre las personas que realizan esa actividad”¹¹. Esa interacción se produce dentro de una estructura que desarrollará una autoridad que tome decisiones vinculadas a la atribución, admisión, promoción, ubicación, etc. más regulada cuanto más intensa sea la interacción. Además, cuanto más desarrollado esté el proceso, más implica un estudio e investigación en una organización administrada sistemáticamente, regulada y programada; asignación de cargos, admisión regulada, promoción donde la difusión de resultados fuera de los límites de la organización resulta constitutiva.

Por último, se recoge el concepto de nación propuesto por Hobsbawm¹², quien parte de los argumentos de Renan¹³ –nación como producto de un olvido y una selección– y Gellner¹⁴ –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, y a su vez, resulta necesaria la existencia de un otro cultural.

7 Kurt Blaukopf, “Problemas de la sociología de la música”, en *Sociología de la música* (Real Musical, 1988).

8 Karl Mannheim, “El problema de la “intelligentsia””, en *Ensayos de Sociología de la Cultura* (Aguilar, 1957).

9 Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura* (Ediciones Nueva Visión, [1924] 1972).

10 Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (Eudeba, 1999).

11 Edward Shils, *Génesis de la sociología contemporánea* (Seminarios y Ediciones, 1971), 28.

12 Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1870* (Crítica, Grijalbo Mondadori, 1992).

13 Ernest Renan, “¿Qué es una nación?”, en *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, compilado por Álvaro Fernández Bravo (Manantial, [1882] 2001).

14 Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismos* (Alianza Universal, [1983] 2001).

En los siguientes apartados se presentan algunos factores centrales: antecedentes familiares y las redes vinculares tejidas por Williams para conseguir tanto un vertiginoso crecimiento como su sostenida presencia en el país. Entre los vínculos propuestos se considera la influencia del Estado nacional en dichos logros, lo cual pone de manifiesto la concordancia entre las decisiones tomadas por Williams en el ámbito formativo y la ideología de la élite gobernante. Se indagan posibles relaciones con la fundación de instituciones nacionales, provinciales y municipales. Por último, se presentan las palabras finales.

Antecedentes, redes vinculares y la consolidación del proyecto fundacional del CMBA

Alberto Williams nació en 1862, fue un músico e intelectual nacionalista¹⁵ que perteneció a una prestigiosa familia del patriciado argentino. Sus padres fueron Jorge Orlando Williams, argentino con familia de origen inglés y Eloísa Alcorta, hija de criollos de raíces españolas. Amancio Alcorta, su abuelo materno, fue una figura importante tanto en la política como en la música: nacido en Santiago del Estero, fue un abogado dedicado a la política que llegó a desempeñarse como ministro, y como senador por su provincia en el Congreso de la Nación, pero también fue prolífico como músico que llegó a considerarse un precursor de la música nacional por sus composiciones y por las redes que supo construir. Sus hijos ocuparon cargos en la justicia y en el Gobierno. Santiago Alcorta, hijo de Amancio Alcorta y tío de Williams, fue un abogado con fuerte interés musical, trabajó en diversos proyectos para promover la profesionalización de la música, siguiendo los pasos de su padre. Santiago y Esnaola fueron los propulsores de la creación de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires fundada en 1874. En ese momento, Buenos Aires era sede de las autoridades nacionales, pero se designó como capital de la República en el año 1880. Esta escuela abrió sus puertas al año siguiente, y Esnaola fue el encargado de pronunciar el discurso inaugural¹⁶. La dirección estuvo a cargo de Nicolas Bassi (compositor, violinista, director de orquesta), funcionó bajo supervisión de una comisión en la que Esnaola era presidente, y llegó a albergar a 65 profesores y 506 estudiantes¹⁷. Poco tiempo después, un conjunto de factores precipitó su caída: la muerte de Esnaola –quien había sido en buena medida su promotor– significó en un gran golpe. Por otra parte, ciertos sectores políticos y de la prensa contribuyeron a desestabilizar la institución; sobre este asunto, el periódico *El Porteño* reprochaba

*Costear una escuela de música en estos momentos es algo como una burla hecha por el gobierno a los que sufren y padecen de modo que, si el proyecto de supresión se presenta, y ya que la Cámara tuvo la debilidad de ceder ante las exigencias del ministro, hoy debe votar por unanimidad la supresión*¹⁸.

15 Se presenta la trayectoria de Williams enfocando en su relato acerca de la conformación de la música argentina en el artículo de Vanina Giselle Paiva "Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos", *Música e Investigación*, n.º 28 (2020): 49-80. Y como informe de investigación para la Subsecretaría de Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación.

16 Risolía, *Alberto Williams: curriculum vitae*.

17 Mario García Acevedo, *La música argentina durante el período de la organización nacional* (Ediciones culturales argentinas, 1961).

18 Vicente Risolía, *Alberto Williams: curriculum vitae*, 52-53.

Finalmente, en el año 1882 acabó cerrando por falta de subvención. Esta escuela, además de haber sido el primer antecedente relevante en el ámbito de la formación musical a nivel estatal, fue iniciadora de importantes profesionales del ámbito musical argentino, entre ellos Williams, quien estudió allí a sus catorce años y fue donde se formó antes de emprender su viaje a París. Sus primeras clases de piano fueron con el profesor Luis José Bernasconi y de armonía con Bassi¹⁹. Cómo se detallará más adelante, recién en 1924 el Conservatorio Nacional de Música y Declamación con sede en la ciudad de Buenos Aires fue fundado y logró sostenerse en el tiempo.

El mismo año del cierre de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires, el estado provincial otorgó una subvención al joven Williams para viajar a París a completar sus estudios. Para que esos fondos fueran adjudicados se libró una batalla parlamentaria hasta la sanción de la ley que promovió su manutención. Sin embargo, el Dr. Luis María Drago tuvo una intervención conclusiva en la que el argumento iba en busca de la estabilidad del país: consideraba que el cultivo del arte permitía sosegar y dar un orden a los pueblos. Entonces se pronunció afirmando que las masas cultivadas, tenían un “móvil más elevado que los intereses materiales”²⁰. El espiritualismo romántico frente al materialismo que se le oponía en la discusión. La argumentación de Drago orientó a una resolución favorable al otorgamiento de la subvención. Además, el texto de la ley incluyó un compromiso para que, a su regreso, Williams dictara una clase de música en Buenos Aires.

Williams terminó por extender su viaje de formación de unos siete años, consiguió un amplio reconocimiento en Europa, obtuvo el seguimiento de los medios de prensa locales, además del reconocimiento de sus maestros. Georges Mathias escribió: “(...) yo me sentiré muy feliz de contarle en el número de mis discípulos, considerándole como el primero”²¹, y Cesar Franck: “Williams– ha trabajado conmigo este año –1889–, no más, y ha sabido llegar a ser uno de mis alumnos predilectos”²². Ese mismo año de 1889 tuvo una intensa actividad artística, dio conciertos, dirigió, presentó algunas de sus obras y delineó el proyecto que respondería al apoyo recibido para realizar su viaje formativo y que sería su principal actividad desde el año 1893 en adelante: la creación del Conservatorio de Música de Buenos Aires.

En 1888, Juan María Gutiérrez fundó el primer Conservatorio Nacional. Esta institución de enseñanza oficial orientada a formar docentes de música para la escuela se vio debilitada por la situación sociopolítica que el país atravesó durante el gobierno de Juárez Celman²³ y particularmente a partir de la denominada Revolución del Parque²⁴. El CMBA, fundado por Williams, abrió sus puertas el 12 de marzo de 1893. Si bien fue siempre privado, recibió un fuerte apoyo del Estado y de personalidades de la élite que veían en esta institución un símbolo de progreso. El apoyo estatal se dio fundamentalmente en los primeros diez

19 Jorge Oscar Pickenhayn *Alberto Williams*.

20 Vicente Risolía, *Alberto Williams: curriculum vitae*, 58.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, 84.

23 Manuel Massone y Oscar Olmello, “La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina”, *Resonancias* 22, n.º 42 (2018): 33-52. <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.3>

24 Para profundizar acerca del ascenso del radicalismo: David Rock, *El radicalismo argentino, 1890-1930* (Amorrotu, [1977] 2001).

años, sin embargo, como se verá, para el momento en que el Estado comenzó a retirar su apoyo, la institución ya se valía de fuerza suficiente para crecer vertiginosamente con sus propios recursos.

Se puede afirmar que el nacimiento del CMBA resulta contradictorio: según la mención de Williams, en su alocución del 12 de marzo de 1918 con motivo del 25° aniversario de dicha institución, el CMBA consiguió formar buena parte de su primer plantel docente y sus primeros alumnos, gracias a la migración de aquellos provenientes del Conservatorio Nacional que, fundado en 1888, se hallaba bajo la dirección de Gutiérrez. El aún joven Conservatorio Nacional sufría un fuerte desfinanciamiento en medio de la crisis gubernamental atravesada por el país durante el gobierno de Juárez Celman y más aún con el estallido de la llamada Revolución del Parque y los acontecimientos sociopolíticos desencadenados desde aquel momento. Al regreso de su viaje de formación en París con 25 años, según relata, recibió el apoyo de su tío Amancio Alcorta quien le propuso hacerse cargo del Conservatorio Nacional dirigido por Gutiérrez. Sin embargo, decidió rechazar esa oferta y fundar su propia institución privada. Así explica aquella situación:

Funda una escuela de arte, el artista de verdad, que le da sus enseñanzas y sus obras de texto, el que modela sus discípulos, transmitiéndoles las inspiraciones de su genio, y no el don Juan de los Palotes que abre la matrícula, ni el conserje que el día inaugural, abre las puertas. Si hemos de dar al Conservatorio de Música de Buenos Aires, un fundador que me haya precedido, es justo declarar que ese ha sido Juan Gutiérrez, de cuya institución vinieron los primeros alumnos y maestros fundadores²⁵.

Massone y Olmello²⁶ ponen 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 cuanto intérpretes, pero colocaban a sus graduados como docentes escolares ante la falta de instituciones oficiales (la de Williams tuvo entre 1893 y 1895 título oficial), aun careciendo de formación pedagógica. A pesar de que dicho artículo pone énfasis en la influencia de Williams para la caída del primer Conservatorio Nacional, cuestión que consta en el discurso del propio Williams, se cree que el CMBA cumplió un rol central dentro del proceso institucionalizador a nivel estatal.

Los primeros diez años del Conservatorio de Música de Buenos Aires (1893-1903)

Desde los inicios del Conservatorio de Música de Buenos Aires, Williams llevó un registro de sus principales alocuciones y discursos a partir de este momento y hasta 1946 con intermitencias. Estos textos fueron reflexiones casi siempre dirigidas a estudiantes y profesores del CMBA. Trataron diversos temas, buscaron despertar sentimientos nacionalistas en los estudiantes, siempre señalados como sus herederos. Muchos de sus discursos estuvieron expresamente atravesados por la situación política de la época. Cuestión que cobra sentido

25 Alberto Williams, "Alocuciones, Discursos y Conferencias", en *Literatura y estética musicales. Obras completas*, tomo III (Editorial La Quena, [1918]1947), 208.

26 Manuel Massone y Oscar Olmello, "La crisis de 1890..."

tanto por su origen familiar como por el proyecto cultural que Williams promovía, parte constitutiva de un plan más amplio originado desde la élite gobernante.

El modelo propuesto desde los sectores gobernantes se hallaba ligado no solo al proyecto político conservador y económico agroexportador latifundista –que fue símbolo del progreso económico–, sino al modelo cultural europeo. Buscaba, al igual que otros nacionalismos²⁷ de la época, pasar de ser una mera imitación, a hallar un carácter propio. También exaltar, a partir de esas estructuras –europeas–, ciertos elementos propios de la tradición local. Entonces, el surgimiento de la música nacional en este período se vuelve una cuestión de Estado. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX el acelerado progreso económico se hizo evidente. A la par, crecieron los espacios culturales: teatros, salas de conciertos, universidades, institutos, periódicos, etc. El país, a fines de siglo XIX se encontraba en una pugna entre el proyecto de la oligarquía republicana y el surgimiento de grupos radicales que buscaban democratización y transparencia por parte del Estado.

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

Hay en nuestra patria influencias que es menester contrarrestar; siéntese surcado el aire por corrientes impuras que toman nacimiento en el antro de todos los egoísmos y van quemando las alas de las almas con el soplo de fuego del mercantilismo; vese en el hogar la vanidad del lujo entronizada; vese al pueblo recorrer las calles de nuestra Buenos Aires, alistado en partidos políticos, sin norte y sin ideal, espíritu, sino más bien extraña adulación al caudillo que lo manda²⁸.

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

(...) se nos presenta como líquido de cultura que favorece el desarrollo de los gérmenes de civilización, como estufa a cuyo calor nace el entusiasmo, se agudiza la sensibilidad, brota la hermosura en las ideas, en los sentimientos la nobleza, y se abre, cual capullo de la flor, el alma a aspirar el ambiente del ideal. Tal es el arte que en esta institución vais a cultivar²⁹.

El discurso de fin de año pronunciado por Williams en 1893 se posiciona en relación con la situación política nacional donde las revueltas radicales producidas entre 1891 y 1893 fueron controladas por el gobierno de Roca³⁰. Su rol de intelectual excede al de músico, se involucra en ambos mundos, 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 artístico³¹. El

27 Sobre tal cuestión desarrolla: Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia* (Siglo XXI [2002] 2006).

28 Alberto Williams, “Alocuciones, Discursos y Conferencias”, 9.

29 *Ibid.*, 12.

30 David Rock, *El radicalismo argentino*.

31 Alberto Williams, “Alocuciones, Discursos y Conferencias”, 16.

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 Monitor de la Educación Común (MEC), publicado por el Consejo Nacional de Educación (CNE), registra el 31 de enero de 1894 la creación del CMBA, el cual expedía para ese momento títulos de profesores de piano y solfeo, y había sido autorizado oficialmente y puesto bajo inspección de los doctores Salustiano Zavalía (fue gobernador por Tucumán, abogado, redactor de la Constitución Nacional), Calixto Oyuela (abogado, literato, fue presidente de El Ateneo entre otros cargos privados y de gobierno) y Fernando Pérez³². La resolución que oficializa los títulos del CMBA data del 29 de mayo de 1893³³ y fue firmada por Luis 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, su tío, fue durante los meses de marzo a junio de 1893 ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, justo cuando el CMBA consigue tan importante logro. Esta resolución considera la idoneidad de los profesores y dirección, así como de los programas para otorgar la posibilidad de que sus egresados se gradúen con título habilitante para la docencia Secundaria y Normal. Así mismo, destina una comisión, la antes mencionada –Zavalía, Oyuela y Pérez–, para que presencie los exámenes que otorgarían dichos diplomas.

Los concursos para optar por diploma oficial de Profesor Elemental, los premios del Conservatorio y el “Premio Amancio Alcorta” se promovieron desde casi el inicio de las actividades del conservatorio y contaron con importantes auspicios, entre estos la presencia de la comisión enviada por el Gobierno nacional –los doctores Oyuela y Pérez– que concurrió a estos primeros eventos a fin de elevar un informe al ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública acerca del desempeño de la institución. Como jurado participaron prestigiosas figuras del ámbito musical: director, Alberto Williams; presidente, Julián Aguirre; Pietro Melani; Vincenzo Cicognani; Clementino del Ponte; Edmundo Piazzini; Héctor Belluci. Su tío, el Dr. Amancio Alcorta, formó parte de la mesa examinadora y el Premio Amancio Alcorta (en honor a su abuelo) contó con el apoyo de la Fundación de las señoras Eloísa Alcorta de Williams (madre), Modesta Alcorta de Mattos (tía) y los señores Amancio Alcorta (tío), Santiago Alcorta (tío) y Sebastián Alcorta (tío). Además, se celebró un concurso de violín para optar al Premio Estímulo que fue apoyado por la Fundación de los señores Modesto Sánchez Viamonte y Fernando Pérez.

El Informe de la Comisión del Superior Gobierno tenía como destinatario al ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Antonio Bermejo. Firman el informe el Dr. Fernando Pérez y Calixto Oyuela. Pérez, como se ha mencionado, apoyaba al CMBA a través de la fundación que presidía junto al Sr. Modesto Sánchez Viamonte, otorgando un premio estímulo para el estudiante más destacado de violín.

32 Consejo Nacional de Educación. *El Monitor de la Educación Común* n.º 242 (1894): 586.

33 Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Depto. de Instrucción Pública, *Resolución ordenando sean legalizados los diplomas que obtengan los alumnos del Conservatorio de Música instituido por los Sres. Williams y Pallermaert, 29 de mayo de 1893.*

Algunos de los principales puntos del informe de la comisión del Gobierno acerca de la labor de Williams destacaron la transparencia en los concursos realizados por el CMBA y la idoneidad de los evaluadores tanto de la casa como invitados. Los comisionados resaltaron la labor de los “prestigiosos” docentes y agregaron: “Era tiempo ya que la enseñanza de la música recibiera los honores de la sanción oficial y que el Gobierno prestase un apoyo decidido a un establecimiento cuyos beneficios artísticos se pueden ya apreciar”³⁴.

La matrícula durante el segundo año de inaugurado el conservatorio ascendió a 930 alumnos, según deja constancia la Memoria del CMBA y el mismo informe de la comisión del 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, únicamente un docente auxiliar no hubiera sido alumno de la casa (según consta en la Memoria del Conservatorio). La institución consiguió entonces retroalimentarse a tal punto que, al cumplir 10 años, surgió la primera sucursal que inició una acelerada reproducción de sucursales dirigidas por profesores y profesoras egresadas de la propia institución tanto en el país como en países limítrofes.

Retomando lo propuesto por los comisionados, se sugirieron al Ministerio algunas indicaciones para estimular el desarrollo de la institución, entre ellas: otorgar un “Premio Ministerio de Instrucción Pública” para la alumna más sobresaliente del concurso de profesores; el designio con preferencia para ocupar los puestos de profesores en las escuelas públicas a las alumnas o alumnos graduados en el CMBA por parte del Ministerio de Instrucción Pública, además de una ayuda del doble de dinero de la que otorgaba en ese momento para asegurar el porvenir de la institución³⁵.

En 1895 se dictaban 132 clases semanales por 32 profesores. Para incentivar a los propios docentes, se instauró un premio al mérito al profesor que diera clases elementales con mejores resultados cada año. Ese mismo año, se registra la apertura de uno de los ciclos más importantes de su época: los conciertos sinfónicos de El Ateneo, realizados en el Teatro de la Ópera y dirigidos por Alberto Williams. El ciclo de conciertos de El Ateneo fue ideado para la élite bajo convocatoria de Miguel Cané, como un espacio formativo de públicos y transmisor de ciertos valores relacionados con el espiritualismo estético y por oposición al materialismo moral³⁶. Desde este momento, Williams se abocó a la realización en distintos ámbitos, de festivales y conciertos dirigidos al repertorio principalmente alemán y francés, y centrándose en la música sinfónica. Como se ha dicho, esta elección se vinculó a su adhesión al modelo cultural propuesto por los sectores gobernantes de la élite frente a la amenaza que implicaba, según la concepción de estos sectores, la propagación artístico-cultural e ideológica fundamentalmente de las costumbres y cultura italiana. Respecto al inicio del ciclo de conciertos de El Ateneo, los comisionados señalaron su capacidad como director y consideraron estos conciertos diseñados para educar a la élite como “complementarios” al trabajo realizado en el CMBA.

34 Consejo Nacional de Educación. *El Monitor de la Educación Común* n.º 242 (1894): 586.

35 *Ibid.*, 1494.

36 José Ignacio Weber, “La ‘cultura estética’ de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)” *Revista Argentina de Musicología*, n.º 12-13 (2012): 315-342.

En 1896, la Imprenta de “La Nación” publicó la memoria del conservatorio bajo el título “Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires” e indicó que era “Subvencionado por el Gobierno Nacional”. Este apoyo se sostuvo hasta el año 1903, cuando se imprimió la Memoria de 1902. A partir de ese momento, cuando la institución ya había ganado peso propio y podía autosustentarse, el Estado retiró los subsidios y la institución comenzó a expandirse presurosamente. Durante estos primeros diez años, en el CMBA se realizaron concursos principalmente de piano, canto, violín y composición, la mayor parte con apoyo privado. Los premios que se otorgaron consistían en instrumentos (un piano), dinero, mensualidades, y hasta becas de estudio para perfeccionamiento en Europa con apoyo estatal.

En 1897, Williams agradeció en una alocución al “Honorable Congreso de la Nación la protección que otorga al arte musical, subvencionando al Conservatorio. El conservatorio es considerado una institución nacional”³⁷. Así, la institución tenía un sustento híbrido, que le permitía apoyarse en la medida que resultase conveniente tanto en el Estado como en privados. Para ese momento, de los 40 profesores que tenía la institución, 30 eran argentinos, además los programas de estudio y conciertos incluían obras argentinas³⁸. Los conciertos y concursos vinculados a la institución fueron creciendo en número y en apoyo, no solo estatal sino privado.

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

*La mujer argentina se está dedicando con noble entusiasmo al estudio de la música. Demos un paso más, e incitemos a nuestros hijos varones, a seguir el mismo ejemplo, y conseguiremos entonces ascender de pronto a la cúspide de la intelectualidad (...) debemos propender a que en todos los hogares argentinos, se estimule a los varones al cultivo de la música; y que por tal modo, conseguiremos hacer de nuestro pueblo, un pueblo noble por su sentir, fuerte por la voluntad, grande y profundo por su pensar, heroico por su amor a lo ideal*³⁹.

Este es el mismo argumento que sostiene Pía Sebastiani (1 de diciembre, 2012), quien fuera la directora del Antiguo Conservatorio Beethoven que su padre, Augusto Sebastiani⁴⁰ había dirigido desde 1923. La música aparece nuevamente como parte central de la formación de las mujeres de la alta sociedad argentina. Si bien el conservatorio de Sebastiani nunca alcanzó el

37 Alberto Williams, “Alocuciones, Discursos y Conferencias”, 22.

38 *Ibid.*, 19.

39 *Ibid.*, 119.

40 Augusto Sebastiani fue profesor de arpa del Conservatorio Williams y miembro de sus tribunales examinadores.

volumen de alumnado que llegó a tener el CMBA, tuvo un sistema de funcionamiento similar siempre bajo el control del ámbito privado con sucursales dispersas en el interior del país.

Durante el período que va desde octubre de 1902 a mayo de 1905, Paul Groussac (director de la Biblioteca Nacional) convocó a Alberto Williams para organizar y dirigir el ciclo de conciertos sinfónicos de la Biblioteca, que se inauguró bajo el nombre de “Ciclo de Conciertos de La Biblioteca”. Fue un ciclo con grandes repercusiones debido a que fue organizado para convocar y educar a los sectores medios en la música sinfónica, emulando el ciclo que había realizado con anterioridad para la élite en El Ateneo a fin de formar el gusto⁴¹ musical de estos sectores en relación con los valores propuestos por los sectores gobernantes.

En 1903, durante la distribución de premios el 27 de diciembre en conmemoración de los primeros 10 años del CMBA, Williams pronunció una alocución en la que recopiló algunos de los principales hitos de la institución. Agradeció “la protección dispensada” por parte del Estado a partir del decreto de legalización de diplomas de profesor que el poder ejecutivo dictó un 29 de mayo de 1893, que sería derogado poco después, y las subvenciones otorgadas por el Estado desde 1894 a 1902. En ese mismo discurso dio algunas cifras de los logros del CMBA: para 1903 la institución contaba con 1300 alumnos, 48 profesores, y aclaró que “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 4800 pesos en premios en dinero, y se habían graduado en solfeo, piano, violín, violoncello, canto y flauta 720 profesores en los últimos 10 años⁴². Así, en los primeros 10 años del CMBA, Williams consiguió que su institución tuviera estabilidad y sustentabilidad propia, se ubicó en un lugar de centralidad y privilegio en la escena porteña, y promovió la generación de profesores argentinos egresados y compositores nacionalistas formados en el país.

Expansión de sucursales del CMBA

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

41 Tal como es propuesto por Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Taurus, 1979, 2012).

42 Alberto Williams, “Alocuciones, Discursos y Conferencias”, 40.

Figura 1. Mapa con la ubicación de las sucursales del CMBA fundadas entre 1903-1946



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

El mapa de sucursales permite observar los puntos del país donde había sucursales (algunas no coexistieron) al menos hasta 1930. Estas no tuvieron una existencia constante y de muchas no se ha podido hallar para esta investigación la fecha certera de inicio o extinción. Sin embargo, para poder apreciar la distribución geográfica, la llegada a pequeños poblados y la densidad de sucursales resulta una ayuda visual. El mapa de sucursales no incluye las “instituciones incorporadas”, que eran colegios e institutos y una amplia red de profesoras y profesores particulares que preparaban a sus alumnos para rendir exámenes en el CMBA y recibir sus titulaciones.

Casi todas las sucursales del CMBA estuvieron a cargo de exalumnos de la casa central: Williams mantenía la figura de *director*, y el docente local figuraba como *subdirector*. Los programas de estudio y los materiales didácticos eran los mismos de la casa central y se extendió su red de sucursales más allá de las fronteras nacionales. Para mantener la fluidez y reflejar la presencia del CMBA en sus sucursales, Williams o los profesores principales del conservatorio central viajaban a tomar exámenes y promover concursos, pronunciaban discursos en la apertura de sucursales o los cierres de año. Una vez surgida la revista *La Quena*⁴³, estos mismos músicos docentes del CMBA y subdirectores de las sucursales se dedicaron a escribir artículos para difusión y a brindar información para dar a conocer y promocionar los logros de sus sucursales, incluso algunas –como es el caso de la de Quilmes– publicaron sus propias memorias.

Las sucursales más pequeñas consistieron, en su amplia mayoría –según coinciden testimonios de docentes y alumnos y los registros publicados en *La Quena*– en personas que eran “portadoras de la institucionalidad”. Es decir, eran alumnos graduados del CMBA que colocaban 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 de las provincias, a principios de siglo, resultaban lentas y dificultosas. A modo de ejemplo,

*El profesor Manuel Callejón, subdirector de la Sucursal La Carlota, en la provincia de Córdoba, ha trasladado dicha sucursal con el mismo número 18, a la población cercana Canals, por haber sido nombrado organista de la iglesia de esta localidad*⁴⁴.

La migración de la sucursal n.º 18 del CMBA ocurrió unos diez años más tarde de su fecha de fundación. Luego, en 1923, Callejón volvió a trasladar la sucursal, tal como registra la revista *La Quena*, a la ciudad de Firmat, en la provincia de Santa Fe⁴⁵. Se presentó aquí un ejemplo, pero las razones particulares afectaron a menudo la continuidad de las sucursales, como en el caso de una subdirectora que se casó y decidió abandonar la tarea docente, o lo que ocurría cuando algunos docentes dejaban de dar clases, pues la sucursal se cerraba y volvía a abrirse más tarde con otro docente a cargo, etc. A continuación, se presentan algunos ejemplos acerca de las relaciones entre las sucursales y la casa central:

En la revista del 22 de marzo se relata cómo la sucursal n.º 27 de Mendoza sufrió un reemplazo en la subdirección cuando abrió mesas examinadoras sin autorización ni indicación de la dirección. Ante esta falta, la consecuencia fue drástica: se pidió la renuncia al subdirector y se estableció un reemplazante: Adrián Moreo, un discípulo de Williams⁴⁶.

43 Acerca de la Revista La Quena: Adriana Cerletti, “Tras las huellas del “Patriarca”: La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”, *Revista Argentina de Musicología*, n.º 15-16 (2015): 321-338; y “La imagen sonora de la nación: el logo de la revista La Quena como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams”, *Cuadernos de Iconografía musical*, n.º 2 (2015): 39-67.

44 *La Quena. Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 2 (1920): 44.

45 *La Quena. Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 14 (1923): 70.

46 *La Quena. Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 22 (1925): 21.

Figura 2. Noticia en *La Quena*: profesor designado como personal examinador



Fuente: Revista *La Quena* 22 (1925): 19.

En *La Quena* se da la noticia sobre la designación de Retamar Quiroga, discípulo del CMBA, como profesor examinador para las sucursales del interior del país. Esta tarea quedó asignada solo a los discípulos y colegas más cercanos a Williams.

El último ejemplo aquí propuesto es el de la sucursal 64 en Tucumán, que era subdirigida por Lila Gaos de Soler y quien en marzo de 1926 finalizó su relación con el CMBA por faltas a la reglamentación exigida desde la sede central, tal como en el caso de la sucursal de Mendoza. Por este motivo, la casa central decidió convocar nuevamente como subdirector para la sucursal a Heriberto Retamar Quiroga⁴⁷. Sin embargo, para 1927 se anunció la reapertura bajo la dirección de Asís Melin.

Más allá de los casos particulares, la disciplina y el control de las sucursales resultaba estricto. Más aún cuando se trataba de las que se hallaban en puntos estratégicos del país. Esta mecánica permitió al CMBA mantener cierta homogeneidad en la enseñanza brindada en sus sucursales. Por otra parte, el recambio docente con permanencia institucional en sedes estratégicas expone la relevancia de la institucionalidad sobre la figura de los subdirectores.

47 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 28 (1926): 14.

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

La difusión de las artes y la ciencia, se está operando en la América Latina, pero algo lentamente. Es menester precipitarla. Para conseguirlo hay que recurrir a la buena voluntad de todos. La música es un instrumento civilizador de gran poder, es la mejor disciplina intelectual, puesto que es la que desarrolla más eficazmente la memoria. Digna de aplauso es la actitud de los gobiernos de Bolivia y del Paraguay, que han enviado jóvenes de talento a estudiar al Conservatorio de Buenos Aires⁴⁸.

Jovina González llegó a Buenos Aires procedente de Asunción del Paraguay y se incorporó a las clases de Williams para volver a su país a enseñar y tocar. En 1919 se graduó y dio un recital de piano, el primero dado por una paraguaya en su país. *La Quena* da cuenta de ello y explica que esta estudiante se dedicará a su carrera de concertista y a la enseñanza en su país⁴⁹. En 1921, *La Quena* registra la aparición de dos sucursales del CMBA en Paraguay, producto de una decisión, como se ha informado, del gobierno paraguayo, al igual que el boliviano (que también instaló sucursales del CMBA en La Paz) de enviar estudiantes a formarse en el CMBA⁵⁰.

La Revista *La Quena* solía publicar el listado de sucursales actualizado en cada número. A partir del número 59 deja de publicarse este listado, posiblemente debido a la variabilidad constante en la cantidad de sucursales. Surge entonces la pregunta acerca de una posible vinculación entre estos antecedentes de institucionalización masiva en el sector privado y la fundación sistemática de instituciones estatales de formación musical que emergieron con posterioridad. Sobre esta cuestión tratará la próxima sección.

La fundación de instituciones estatales de formación musical

En las provincias existieron dos casos tempranos de fundación de instituciones estatales: el primero es el de Tucumán, que registra el surgimiento de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1909 que incluía carreras de música, hoy bajo el nombre de “Conservatorio de Música de la Provincia de Tucumán”. El segundo es el del Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón”, fundado en 1911 en Córdoba. Si bien tanto en Córdoba como en Buenos Aires existieron antecedentes de instituciones estatales que no lograron continuidad, no fue hasta el período que se inicia con los gobiernos radicales⁵¹ cuando comenzó a apreciarse un plan sistemático de institucionalización por parte del Estado. Durante el período de los gobiernos radicales se fundaron algunas de las instituciones más importantes de formación musical en la ciudad y la provincia de Buenos Aires. El primer caso lo constituye el actual Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” fundado en 1919, bajo el nombre de Escuela Municipal Nocturna de Música. Para 1920 inició sus actividades, pero recién en

48 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 3 (1920): 42.

49 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 4 (1920): 21.

50 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 8 (1921): 53.

51 Consultar: Waldo Ansaldi, “La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático” en *Nueva Historia Argentina*, vol. 6 (Sudamericana, 2000): 15-57.

1927 comenzó a otorgar títulos oficiales de profesor y de capacitación profesional en diversas especialidades musicales⁵².

En 1924 surgieron dos de las instituciones del nivel nacional que fueron centrales en el proceso de institucionalización: una, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) que durante la gestión de Nazar Anchorena crea la Escuela Superior de Bellas Artes⁵³ que incluía la enseñanza musical entre sus carreras. La revista *La Quena* informó del surgimiento de la enseñanza de música y la oferta de conciertos promovida por la gestión Nazar Anchorena a través de un artículo en el que se refirió al concierto de apertura, a las obras ejecutadas, entre otros asuntos, y expresó: “Felicitamos al presidente de la Universidad de La Plata, por tan feliz iniciativa, y saludamos a los nuevos profesores con nuestra mayor simpatía”⁵⁴. Puede considerarse entonces, que Williams no estaba en contra de las instituciones estatales de formación musical. En el caso de La Plata hay un claro apoyo brindado tanto a la dirección de la universidad como a sus docentes. Entre ellos, Carlos López Buchardo, quien creó el himno de la universidad y fue el director de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata.

La segunda institución fue fundada en 1924: el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (CNMD), que fue modificando su denominación hasta que, en 1996, al pasar a ser universidad, se integró al Instituto Universitario Nacional de las Artes, actual Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” fue su nominación definitiva. Esta institución abrió sus puertas dentro del espacio del Teatro Colón 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 1924⁵⁵.

El Conservatorio Nacional quedó bajo inspección de la Comisión Nacional de Bellas Artes y la dirección de López Buchardo. En su plan se preveía la convocatoria a las instituciones privadas para conservatorios y academias a incorporarse al régimen de estudios oficiales por medio de examen a su alumnado. *La Quena* se pronunció acerca del nacimiento de esta institución, pero esta vez bajo la firma de Gastón Talamón quien hizo, además, una fuerte crítica al financiamiento de la Banda Municipal y las escuelas populares:

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

Sin pecar de exigente, es posible creer que los trescientos cincuenta mil pesos insumidos anualmente por la Banda Municipal y por otras escuelas populares de música no estimulan mayormente nuestra producción musical y no favorecen a los artistas nativos, desde que el repertorio de la primera, cada vez más ramplonamente operístico, no da mucha cabida a las

52 Para más información acerca de esta institución ver <https://cmfalla-caba.infod.edu.ar/sitio/historia/>

53 Para más información acerca de esta institución ver http://www.fba.unlp.edu.ar/institucional/historia_fba.html

54 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*, n.º 19 (1924): 17.

55 Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección de Instrucción Pública Buenos Aires, “Conservatorio Nacional de Música y Declamación-Creación”, *Boletín Oficial de la República Argentina* 32, n.º 9115 (1924): 225.

*obras de nuestros compositores y que el personal docente de los segundos es en su mayoría extranjero (...)*⁵⁶

Es importante aclarar que las palabras de Talamón, crítico nacionalista acérrimo, tal vez no hubieran sido las pronunciadas por Williams. Sin embargo, encuentran un espacio de expresión en *La Quena* y, tal vez con mayor moderación, responden a los ideales también de la dirección de la revista. Ahora bien, al analizar el primer párrafo de este extracto del artículo de Talamón, se observa que no existe una posición *a priori* contra la intervención del Estado en la formación musical. Atendiendo tanto este caso como la decisión de Williams de no hacerse cargo de la institución comandada por Gutiérrez al regreso de su viaje de estudios puede interpretarse como una crítica hacia estas instituciones estatales.

Sabiendo que el conservatorio de Gutiérrez terminó por sucumbir ante la falta de sustento estatal, así como había sucedido en la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires, Williams posiblemente comprendía que la posibilidad de conseguir el sustento regular por parte del Estado era remota en aquel momento, incluso aunque había sido discípulo de la Escuela fundada en 1874 y que en diversas oportunidades su paso por esta institución fue reconocido con elogiosas referencias. Sumado a ello, vale recordar que esta primera institución había surgido bajo la firma de Mariano Acosta y su tío Santiago Alcorta. De este modo, y teniendo en cuenta que los antecedentes para la creación de una institución nacional no eran favorables, es posible que Williams haya preferido tomar una senda a través de la cual pudiera financiarse de un modo más estratégico. Así, el CMBA consiguió en una primera instancia titulación oficial y una fuerte subvención tomando tanto los fondos del Estado (nutriéndose de subsidios, becas para sus estudiantes, y diversos apoyos) como de los privados. Fue fundamental el apoyo de su amplia red familiar y de contactos personales que construyó.

Cuando se fundó el Conservatorio Nacional en 1924, el CMBA contaba con miles de discípulos distribuidos entre la casa central y alrededor de 107 sucursales dirigidas por sus propios egresados. Según relata el texto de Talamón, los inicios de este último Conservatorio Nacional no fueron fáciles, la falta de un espacio adecuado, el íntimo contacto con la cultura italianista de la que tanto renegaban los músicos nacionalistas⁵⁷ y la carencia de instrumentos propios, resultan un fundamento probable de su distanciamiento de esta institución. Expresa una posición similar respecto de la Banda Municipal y la entonces Escuela Municipal Nocturna de Música asociada a ella, cuyo repertorio operístico no resultaba representativo de las ideas promovidas por los nacionalistas. El desprecio por la ópera que marca el artículo, así como por la incorporación de músicos extranjeros en detrimento de los nacionales resulta el argumento para repudiar el financiamiento a estas dependencias estatales.

En la década del 40 se advierte un impulso en la creación de centros de enseñanza musical de carácter público federal. Se crearon entre 1947 y 1952 siete instituciones de formación estatal en diferentes puntos del país: en 1947, la Universidad Nacional del Litoral autorizó la creación de la Escuela Superior de Música y Canto; en 1948, en Santa Rosa, La Pampa,

56 *La Quena, Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires*. n.º 21 (1924), 11.

57 José Ignacio Weber, "Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)", en *Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, 2012.

el Instituto Provincial de Bellas Artes; en San Miguel de Tucumán, Tucumán, el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán; en Buenos Aires, La Plata, el Conservatorio de Música y Arte Escénico dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de dicha ciudad. En 1949, en Buenos Aires, Morón, la Escuela Municipal de Arte Nativo, y en Avellaneda el Instituto Municipal de Música de Avellaneda; en 1951 surge la filial n.º 1 del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires, en la localidad de Banfield, Lomas de Zamora. A partir de allí, la incorporación de instituciones públicas fue creciendo sostenidamente hasta sumar al menos 84 en la actualidad⁵⁸. Aún hoy perduran algunas sucursales en el país, como es el caso de la sucursal de Curuzú Cuatiá, Corrientes, que formó parte del CMBA, pero cuando este último cerró sus puertas, pasó a manos del Conservatorio Beethoven, hoy Fundación Beethoven. Según indica la docente a cargo de dicha sucursal⁵⁹, el sistema se sostuvo en el tiempo, debido a que allí aún no había llegado la institucionalización pública.

Conclusiones

Williams puso en marcha su proyecto intelectual a través de la difusión de sus discursos y múltiples publicaciones de la prensa y sus libros. Materializó musical e ideológicamente su propósito a través de dos órganos fundamentales: el Conservatorio de Música de Buenos Aires (CMBA) y su editorial y revista *La Quena*. Estos espacios permitieron difundir ampliamente su proyecto y conseguir una expansión de enormes dimensiones tanto en cantidad y calidad de alumnado, graduados y sucursales como en el ámbito ideológico.

Hacia 1924 surgieron dos de las más importantes instituciones que marcaron un hito en la institucionalización de la formación musical: la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (CNMD). Williams no formó parte del plantel docente ni los proyectos de formación musical propuestos por el Estado. Rechazó incluso la oferta de tomar su dirección y tampoco se incorporó al proyecto del Conservatorio Nacional de 1924. Sin embargo, se sugiere que fue a través del CMBA (la institución de mayor volumen de alumnos y sucursales a nivel nacional), junto con otros establecimientos privados (como el Conservatorio Beethoven y el Thibaud-Piazzini cuyos directores, como se ha mencionado, incluso habían sido docentes del CMBA), que se allanó el camino para la creación de instituciones provinciales y municipales a lo largo y ancho del país e incluso más allá de sus fronteras. En ese entonces, el CMBA contaba con alrededor de 110 sucursales, se hallaba en franca expansión y se sustentaba por sus propios medios desde hacía décadas. Cuando surgieron el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, Williams no se

58 Como parte de la información anexa a la tesis: Vanina Giselle Paiva, "Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952" (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019), <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1228> se reconstruye un listado de instituciones públicas en distintos puntos del país.

59 Datos recogidos por la autora a partir de la entrevista realizada a la subdirectora de sucursal de Curuzú Cuatiá del CMBA, luego pasado a manos del Antiguo Conservatorio Beethoven cuando el CMBA cerró sus puertas (entrevista realizada por la autora. CABA, 26 de mayo de 2017).

incorporó a estas instituciones, pero tampoco demostró un rechazo hacia las instituciones estatales e incluso consta su apoyo a la formación musical a través de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP.

Los proyectos de fundación del CNMD y la entonces Escuela Municipal Nocturna de Música no recibieron apoyo por parte de Williams, por el contrario, Talamón, como se ha dicho, acérrimo nacionalista, se encargó de mostrar su descontento, a través de *La Quena*, por la creación de un conservatorio nacional ubicado en un espacio cedido por el Teatro Colón, con falta de instrumentos adecuados y en constante contacto con la cultura italiana. Williams se opuso al financiamiento de la Escuela Municipal Nocturna de Música surgida a partir de la Banda Municipal, debido a que sus músicos y repertorio se hallaban fuertemente ligados a la cultura italianista. Como pudo comprobarse, el contacto de Williams con músicos italianos, Augusto Sebastiani o Edmundo Piazzini –docentes de la casa y luego directores de sus propios conservatorios– entre otros, e instituciones italianas –como las salas donde se realizaban los conciertos de alumnos, por ejemplo, el Salón Operai Italiani– era fluido. Así, la disputa entre italianistas y nacionalistas quedó circunscrita a espacios de alcance estatal.

Como ya se mencionó, las redes vinculares tuvieron un papel central tanto para la perduración del CMBA por el apoyo económico de privados como por las redes políticas que habilitaron recursos estatales para constituir su CMBA como una institución híbrida en sus inicios. Finalmente, fue recién durante el gobierno de Juan Domingo Perón, con la ayuda de la expansión de la educación técnica y la ley que estableció la educación universitaria pública, laica y gratuita, cuando comenzó a desarrollarse un plan de institucionalización de la formación en distintos niveles. Así, las instituciones públicas de educación musical llegaron a contar al menos 7 nuevas incorporaciones entre 1947 y 1952. Hasta que los centros de educación musical se expandieron a nivel nacional, los centros privados fueron los principales formadores de músicos del circuito tanto de docentes como de intérpretes solistas y de orquesta.

Declaraciones Finales

Financiamiento

Sin financiación.

Conflictos de intereses

La autora declara no tener conflicto de intereses.

Implicaciones éticas

La autora declara que este artículo no tiene implicaciones éticas en el desarrollo, escritura o publicación.

Datos abiertos

El presente artículo no tiene datos publicados en otras bases de acceso abierto.

Referencias Bibliográficas

- Ansaldi, Waldo. La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático. *Nueva Historia Argentina*, n.º 6 (2000): 15-57.
- Blaukopf, Kurt. "Problemas de la sociología de la música". En *Sociología de la música*. Real Musical, 1988.
- Botana, Natalio. *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. Editorial Sudamericana, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Eudeba, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, 1979.
- Cerletti, Adriana. "Tras las huellas del "Patriarca": La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams". *Revista Argentina de Musicología*, n.º 15-16 (2015): 321-338.
- Cerletti, Adriana. "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista La Quena como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams". *Cuadernos de Iconografía Musical*, 2, n.º 1 (2015): 39-67.
- Consejo Nacional de Educación. *El Monitor de la Educación Común*, n.º 242. CNE, 1894.
- Consejo Nacional de Educación. *El Monitor de la Educación Común*, n.º 260. CNE, 1895.
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Siglo XXI, 2006.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismos*. Alianza Universal, 2001.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Ediciones Nueva Visión, 1972.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1870*. Crítica. Grijalbo Mondadorí, 1992.
- IDECBA. *Censo Nacional de Población Hogares y Viviendas*. 2010. https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=479
- La Quena*. *Revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires* n.º 1-67 (1919-1936).
- Mannheim, Karl. "El problema de la "intelligentsia"". En *Ensayos de sociología de la cultura*. Aguilar, 1957.
- Massone, Manuel y Oscar Olmello. "La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina". *Resonancias* 22, n.º 42 (2018): 33-52. <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.3>
- "Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires, 1894 a 1910". *La Quena*, (1894-1910).
- "Memoria del conservatorio de música de Buenos Aires, clasificaciones, concursos, conciertos". *La Quena*, (1894-1910).

- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección de Instrucción Pública Buenos Aires. "Conservatorio Nacional de Música y Declamación-Creación". *Boletín Oficial de la República Argentina* 32 n.º 9115 (1924): 225.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Depto. de Instrucción Pública. *Resolución ordenando sean legalizados los diplomas que obtengan los alumnos del Conservatorio de Música instituido por los Sres. Williams y Pallermaertz*, 29 de mayo de 1893.
- Paiva, Vanina Giselle. "Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1228>
- Paiva, Vanina Giselle. "Un punto de partida para la materialización del proyecto del nacionalismo musical argentino". En *XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.
- Paiva, Vanina Giselle. "Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos". *Música e Investigación* 28 (2020): 49-80.
- Pickenhhayn, Jorge Oscar. *Alberto Williams*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1979.
- Renan, Ernest, "¿Qué es una nación?". En *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, compilado por Álvaro Fernández Bravo. Manantial, 1882, 2001.
- Risolia, Vicente. *Alberto Williams: curriculum vitae*. La Quena, 1944.
- Rock, David. *El radicalismo argentino, 1890-1930*. Amorrortu, 1977, 2001.
- Shils, Edward. *Génesis de la sociología contemporánea*. Seminarios y Ediciones, 1971.
- Torre, Juan Carlos. "Transformaciones de la sociedad argentina". En *Argentina 1910-2010*, editado por Roberto Russell, Taurus, 2010.
- Weber, José Ignacio. "La 'cultura estética' de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)". *Revista Argentina de Musicología*, n.º 12-13 (2012): 315-342.
- Weber, José Ignacio. "Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)". En *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. 1. ed. Asociación Argentina de Musicología, 2012.
- Williams, Alberto. Alocuciones, discursos y conferencias. En *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo III. Editorial La Quena, 1947.