



Ibero-Online.de

---

Heft 13

September 2019

---

**Trayectorias  
Music between Latin America and Europe 1945–1970  
Música entre América Latina y Europa 1945–1970**

**Daniela Fugellie, Ulrike Mühschlegel,  
Matthias Pasdzierny, Christina Richter-Ibáñez (eds.)**



**Ibero-Amerikanisches  
Institut  
Preußischer Kulturbesitz**



## **IBERO-ONLINE.DE**

El Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, Instituto Ibero-American) en Berlín es una institución de orientación interdisciplinaria que se ocupa del intercambio científico y cultural con América Latina, el Caribe, España y Portugal. Alberga un archivo de conocimiento del que forma parte la biblioteca especializada en el ámbito cultural iberoamericano más grande de Europa. Es, además, un lugar de producción científica, transmisión de conocimiento y desarrollo cultural. En la serie IBERO-ONLINE.DE se publican textos provenientes de conferencias y simposios llevados a cabo en el Instituto Ibero-American. Las publicaciones de la serie IBERO-ONLINE.DE se pueden bajar en formato PDF de la página web del Instituto: <<http://www.ibero-online.de>>. A pedido especial, los textos de la serie también pueden ser publicados en versión impresa.

Das Ibero-Amerikanische Institut (IAI) ist eine interdisziplinär orientierte Einrichtung des wissenschaftlichen und kulturellen Austausches mit Lateinamerika, der Karibik, Spanien und Portugal. Es beherbergt ein Wissensarchiv mit der größten europäischen Spezialbibliothek für den ibero-amerikanischen Kulturrbaum. Darüber hinaus ist es ein Ort der Wissensproduktion, der Wissensvermittlung und der kulturellen Übersetzungen. In der Reihe IBERO-ONLINE.DE werden in loser Folge Texte auf der Grundlage von Vorträgen und Symposien veröffentlicht, die am IAI stattgefunden haben. Die Publikationen der Reihe IBERO-ONLINE.DE können über die Homepage des IAI im PDF-Format heruntergeladen werden: <<http://www.ibero-online.de>>. Sie werden bei Bedarf auch als Druckversion aufgelegt.

1<sup>a</sup> edición/1. Auflage 2019

ISBN: 978-3-935656-75-7

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37,  
10785 Berlin

This work is licensed under the Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland License. To view a copy of this license, visit <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>>.

The online version of this work can be found at:  
<<http://www.iai.spk-berlin.de/publikationen/ibero-online.html>>



## **Contents / Contenido**

Preface / Prefacio .....	5
--------------------------	---

### **Cultural Politics—Cultural Exchange—Musical Institutions and Programs 1945–1970**

Dörte Schmidt Artistic Exchange between Europe and Latin America after World War II as Mirrored by Sources from the Archive of the German Federal Foreign Office.....	9
Daniela Fugellie Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura y su rol en la vida musical chilena (1945–1973). Una aproximación.....	17
Victoria Eli Rodríguez República Democrática Alemana (RDA): escena académica para los músicos cubanos (1960–1980).....	29

### **Music Festivals and Concert Trips during the Cold War**

Friedemann Pestel Global Trajectories and National Representation: German and Austrian Orchestras Touring Latin America in the 1960s .....	43
Carol A. Hess “Avant-garde Music Sounds Very Much the Same”: Spain at the Fourth Inter-American Music Festival in Washington, D.C. (1968) .....	59
Tobias Rupprecht Moscow Mambo. Latin American Popular Music in the Cold War Soviet Union ..	69
Belen Vega Pichaco América Latina canta y baila en la escena francesa: aspectos de política e identidad en el Théâtre des Nations (1958–1965) .....	77
Dean Vuletic Latin America and the Eurovision Song Contest .....	85

### **Agents and Processes of Exchange: From Europe to Latin America and vice versa**

Consuelo Carredano La revista <i>Nuestra Música</i> (1946–1953): Un espacio de élite para la interacción de músicos mexicanos y españoles .....	95
--	----

Ilza Nogueira Intercultural Dialogues in Brazilian Concert Music: the Case of the Composers Group of Bahia.....	105
Christina Richter-Ibáñez Performing and Teaching in the New World: The Repertoire of German-speaking Musicians in Argentina and Brazil after 1945 .....	121
Omar Corrado Las óperas de Arnold Schoenberg y Alban Berg en Buenos Aires (1952–1970). Apuntes de recepción.....	137
Diego Alonso Tomás El pensamiento estético y político de Otto Mayer-Serra y su relación con el ideario de Hanns Eisler .....	149
María Fouz Moreno Compositores europeos en el cine argentino: la música cinematográfica de los Estudios San Miguel.....	155
Julio Ogas Julián Bautista en Argentina. Música de concierto y poética audiovisual .....	163
Osvaldo Budón The Liberation of Sound in the Río de la Plata: Edgard Varèse's Influence on New Music in Argentina .....	177
<b>Poster Abstracts</b>	
Pablo Cuevas Early Electroacoustic Music und Cultural Identity in Latin America .....	187
Marcela González Barroso 'Transterrado' Imaginary Sound. The Vocal Work of Eduardo Grau (Barcelona, 1919 – Buenos Aires, 2006) .....	187
Daniel Moro Vallina Cultural Exchanges between Chile and Spain in the Reception of Twelve-tone Technique (1955–1965) .....	188

## Preface

This volume of *Ibero-Online* contains presentations from the international conference *Trayectorias / Cultural Exchanges: Music between Latin America and Europe 1945–1970* hosted by the Ibero-American Institute (Ibero-Amerikanisches Institut, IAI) in Berlin, 5 to 7 April 2017. The event was the fruit of a cooperation between the IAI, the Center for the Study of the Musical Culture of the Postwar Period at the University of the Arts Berlin (Universität der Künste, UdK) and the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). It was supported and funded by the German Research Foundation (DFG), to which we would like to express our sincere thanks.

The articles focus on developments in art music between 1945 and 1970 including research in music historiography and individual biographies as well as transfer and circulation of musicians, music and concepts. The topic was initially discussed during the first IAI / UdK International Colloquium hosted by the VI UFRJ International Symposium of Musicology *Cultural Exchanges: Music Between Latin America and Europe*, held in Rio de Janeiro, August 2015. The initiated academic exchange was broadened in Berlin and culminated in the establishment of the network *Trayectorias*, which in the meantime continued its activities by holding the international conference *Trayectorias / Cultural Exchanges: Music between Latin America and Europe, 1970–2000* (14 to 16 March 2019) in Santiago de Chile.<sup>1</sup>

In the opening part, *Cultural Politics—Cultural Exchange—Musical Institutions and Programs*, Dörte Schmidt, Daniela Fugellie and Victoria Eli Rodríguez focus on the historical significance of cultural institutions in both German states, Chile and Cuba. The papers explore the crucial role that institutions such as embassies, the Goethe Institute or the universities in the German Democratic Republic played as agents of exchange in the realm of postwar cultural politics.

The articles in the second part, *Music Festivals and Concert Trips during the Cold War*, deal with festivals, guest performances and broadcasting on both sides of the Atlantic: in North and South America, France and the Soviet Union. Friedemann Pestel, Carol Hess, Tobias Rupprecht, Belén Vega Pichaco, and Dean Vuletic show that the mobility of ensembles, musicians and repertoires was shaped by the development of media and transport, but also by the political and ideological tensions of the period.

For the last part, *Agents and Processes of Exchange: From Europe to Latin America and vice versa*, Consuelo Carredano, Ilza Nogueira, Christina Richter-Ibáñez, Omar Corrado, Diego Alonso Tomás, María Fouz Moreno, Julio Ogas, and Osvaldo Budón focus on individual trajectories, exploring case studies of migrant repertoires, composers, interpreters and musicologists. The articles present original perspectives on stage and film music, musical analysis, biographical perspectives and the establishment of networks.

Finally, this volume includes the poster abstracts by Pablo Cuevas, Marcela González Barroso and Daniel Moro Vallina, dedicated to electronic music, the composer Eduardo Grau and the transfer of the twelve-tone technique from Chile to Spain.

The editors wish to thank all institutions and researchers that made this event and the following publication possible, thus enabling the transatlantic dialogue.

Daniela Fugellie, Ulrike Mühschlegel, Matthias Pasdzierny, Christina Richter-Ibáñez  
Berlin, April 2019

1 <<http://www.trayectorias.org>>

## Prefacio

Este volumen de Ibero-Online reúne trabajos presentados en la conferencia internacional *Trayectorias: Música entre América Latina y Europa 1945–1970*, organizada por el Instituto Ibero-American de Berlín del 5 al 7 de abril de 2017 (Ibero-Amerikanisches Institut, IAI). El evento fue el fruto de la cooperación entre el IAI, el Centro para el Estudio de la Cultura Musical de la Posguerra en la Universidad de las Artes de Berlín (Universität der Künste, UdK) y la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Cabe expresar nuestro sincero agradecimiento a la Sociedad Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft, DFG) por auspiciar este evento.

Los artículos estudian desarrollos de la música académica entre 1945 y 1970, abarcando tanto aspectos de la historiografía musical y biografías individuales como también procesos de transferencia y circulación de músicos, músicas y conceptos. Estas temáticas fueron discutidas inicialmente durante el Primer Coloquio Internacional IAI / UdK, organizado en el marco del VI Simposio Internacional de Musicología de la UFRJ *Tránsitos Culturales: Música entre América Latina y Europa*, en agosto de 2015 en la ciudad de Rio de Janeiro. El intercambio académico desarrollado en este evento fue continuado en Berlín, culminando en el establecimiento de la red Trayectorias. La red ha continuado con sus actividades, las que se materializaron recientemente en la conferencia internacional *Trayectorias: Música entre América Latina y Europa, 1970–2000* (14 al 16 de marzo) realizada en Santiago de Chile.<sup>2</sup>

En la primera parte, *Políticas culturales – intercambio cultural – instituciones y programas musicales*, Dörte Schmidt, Daniela Fugellie y Victoria Eli Rodríguez profundizan en la importancia de instituciones culturales de los dos estados alemanes, Chile y Cuba como agentes históricos, explorando el rol ejercido por instituciones tales como las embajadas, el Instituto Goethe o las universidades de la República Democrática Alemana, en el marco del intercambio fomentado por las políticas culturales de la posguerra.

Los artículos de la segunda parte, *Festivales y giras musicales durante la Guerra Fría*, se enfocan en festivales, conciertos de artistas invitados y radiodifusión en ambos extremos del Atlántico: en América del Norte y del Sur, Francia y la Unión Soviética. Friedemann Pestel, Carol Hess, Tobias Rupprecht, Belén Vega Pichaco y Dean Vuletic estudian las maneras en las que la movilidad de ensambles, músicos y repertorios fue moldeada no sólo por el desarrollo de los medios de transporte y comunicación, sino también por las tensiones políticas e ideológicas del período.

En la sección final, *Agentes y procesos de intercambio: Desde Europa a América Latina y viceversa*, Consuelo Carredano, Ilza Nogueira, Christina Richter-Ibáñez, Omar Corrado, Diego Alonso Tomás, María Fouz Moreno, Julio Ogas y Osvaldo Budón estudian trayectorias individuales, presentando estudios de caso de repertorios, compositores, intérpretes y musicólogos migrantes. Los artículos ofrecen miradas originales en torno a la música para la escena y el cine, el análisis musical, perspectivas biográficas y el establecimiento de redes.

Este volumen incluye resúmenes de posters presentados por Pablo Cuevas, Marcela González Barroso y Daniel Moro Vallina, dedicados a la música electrónica, al compositor Eduardo Grau y a la transferencia de la técnica dodecafónica desde Chile hacia España.

Los editores agradecemos a todas las instituciones e investigadores que contribuyeron a la realización de esta conferencia y su consiguiente publicación, fortaleciendo así el diálogo transatlántico.

Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny, Christina Richter-Ibáñez  
Berlín, abril de 2019

2 <<http://www.trayectorias.org>>

---

**Cultural Politics—Cultural Exchange—Musical Institutions  
and Programs 1945–1970**

---



# **Artistic Exchange between Europe and Latin America after World War II as Mirrored by Sources from the Archive of the German Federal Foreign Office<sup>1</sup>**

Dörte Schmidt  
University of the Arts Berlin

Cultural politics have been an important branch of the German foreign affairs policy after World War II, trying to reintegrate the Federal Republic of Germany into the international community of states. In this context, the Federal Republic has driven several programs for artistic and scholarly exchange and participated in such. The cultural institutions abroad were not only an important platform for such a reintegration, participation and international exchange, but also allowed to renew the relationship between Post-war Germany and the exiled Germans living in the respective countries. The paper tries to follow the sources in the Political Archive of the Federal Foreign Office, so as to gain insight into the cultural relationship between Germany and Latin America.

**Keywords:** Cultural Politics; Cultural Diplomacy; Brazil

If we understand music history as a means of understanding cultural communication and interchange, especially in the 20th century, diplomatic documents increasingly come into the focus of attention. By directing the readers' attention to sources from the Political Archive of the German Federal Foreign Office, I would like to introduce the pragmatism of diplomacy into a discussion, which, in musicology, is actually mainly driven by theoretical concepts (to name but a few of the average buzzwords are histoire croisée, global history etc.). In doing so, I am hoping to find a way of discussing some of the conditions that determine the relationship between historical constructions and archival documents, as established in music history—the situation demands interdisciplinary interaction with contemporary political history. The relevance of political frameworks for the construction of historiographical concepts, emphasized by this approach, has stepped out of the dead corner of art historiography in the last ten years. The period after World War II and the focus on Latin America seems to me a topic of special interest for this purpose, particularly from the perspective of our research project on exile and the music cultures in postwar Germany.<sup>2</sup> It has set up the conditions of cultural politics, as well as art historiography, that we must deal with now. As the early postwar period is at first a period of constitution of institutional structure, it would be misleading to focus on specific programs before understanding the landscape in which they operate. A brief look at some facts concerning the institutional situation of that time will build a framework for two glances at some documents, which will show the historiographic capabilities of these sources.

---

1 As always, this paper would not have been possible without the help of several people. Particular thanks go to David Hagen and Yorick Lohse (University of the Arts Berlin) for their substantial help with the archival research, Knud Piening (Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin), Elizabeth Hepach for her help with the English version of the text, the editors of this volume for their admirable patience, and last but not least Christiane Sibille for countless discussions on international music affairs and Martina Nibbeling-Wriessnig for the most enjoyable coffee break conversations during my expedition to the Archives of the Federal Foreign Office.

2 See <<https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/forschungsstelle-exil-und-nachkriegskultur/forschung/>> (9 April 2019).

## 1. Background

From the beginning, the discussions in the West-German Federal Foreign Office about rebuilding cultural diplomacy started to push toward the model of the British Council: the idea of an independent but government-financed institution. The independence would avoid the impression of a governmental takeover of culture, but in contrast to Great Britain, the West-German cultural diplomacy needed, on the one hand, to emphasize a democratic effect linked back to its own citizenry, while on the other hand, to seek integration into the international community of democratic states. This was simply not possible by adopting the model of the British Council. Despite the clash of civilization caused by the national socialists, the defeated had more opportunities for continuity after World War II than after World War I. The basis for these continuities was built by the establishment of a framework of national and international, non-governmental cultural organizations between the two world wars, which for the field of music are described in detail in the very valuable doctoral dissertation of Christiane Sibille (2016a, see also 2016b). This network was employed by the German government, therein placing itself as a central nexus—the impression that cultural diplomacy was not in the focus of the Federal Foreign Office in the early years of the Federal Republic, seems to me in a way, a calculated consequence of this strategy. But as Jessica Gienow-Hecht (2009), Danielle Fosler-Lussier (2015) and others repeatedly emphasized with good reason, we should not underestimate the “soft power” of culture, and accordingly music, in foreign policy. This comes to light as much as we understand its modes of operation and its strategies of camouflage concerning governmental influence:

	<b>Governmental</b>	<b>Non-governmental</b>
<b>1949</b>		Reestablishment of the Institute for Foreign Relations (Institut für Auslandsbeziehungen)
<b>1950</b>		Reestablishment of the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst / German Academic Exchange Council)
		Establishment of a cultural division of the rebuilt Federal Foreign Office Member of the UNESCO
		Goethe Institute (former German Academy)
<b>1951</b>		InterNationes (former Terramare Office)
<b>1953</b>		Foundation of the German Branch of the International Music Council
<b>1956</b>		Rebranding German Music Council—German Branch of the International Music Council
<b>1957</b>		Liaison Agency for Intergovernmental Relationships in Musical Life
<b>1963</b>		Berlin Artists Program of the DAAD (Berliner Künstlerprogramm)

The first steps in the field of foreign relations were already made before the Federal Foreign Office officially was established (as it is recently discussed in detail by Eckart Conze and others (eds.) 2010, Part II “Das Amt und die Vergangenheit”: 319–693). As early as 1949, the former German Foreign Institute (Deutsches Auslandsinstitut) in Stuttgart was reestablished as Institute for Foreign Relations (Institut für Auslandsbeziehungen). Even one year before the cultural division of the Federal Foreign Office was set into operation, following the impulse of the occupying powers, the reestablished German Academic Exchange Council (DAAD)

began its work. Immediately after its establishment, the new cultural division of the Federal Foreign Office became a member of the UNESCO, which means it integrated itself in this international, non-governmental cultural network, and in the same year the Goethe-Institute was founded as a successor for the Nazi-absorbed German Academy. In 1952, InterNaciones followed in replacing the Terramare Office, which had immediately been taken over by the NS-Regime in 1933 (see Jäger 2005, Schmidt 2014: 83f.). Its roots in the late Weimar Period were reinforced by the appointment of Richard Mönning as its director: Mönning operated the Terramare Office from its foundation in 1924 until 1933. With Hans Mersmann, the 1953-founded German division of the International Music Council in the UNESCO also had a director who strengthened the relationship to the Weimar tradition.<sup>3</sup> Some years later, the German Music Council established a division explicitly devoted to cultural exchange in music, called: “Liaison agency for intergovernmental relationships in musical life”<sup>4</sup>. In doing so, it laid claim to this field. The Music Council is of specific interest because of its competing responsibilities with InterNaciones (in the field of book and record transfers) and the Goethe-Institute (in the field of musical events). Limited to the exchange of academic scholars, in 1963, the DAAD also staked its claim for the exchange of artists by launching a special exchange program to bring artists to Germany: the Berlin Arts Program (not by chance under the major Willy Brandt, who in the same year also established the non-academic Berlin Institute for Comparative Music Studies, which was linked to the International Council of Traditional Music of the UNESCO).<sup>5</sup>

In rebuilding a foreign policy for the new Federal Republic of Germany, cultural diplomacy was obviously handled with specific circumspection. Adenauer employed an institutional structure, established after World War I, and designed a network out of private, semi-private and government-financed institutions, in which the political navigation of cultural action by the Federal Foreign Office is legitimated by the involvement of this network. Dieter Sattler, who directed the cultural department of the Federal Foreign Office from 1959 to 1966, explicitly emphasized this in his resumé at the end of this period by referring to these institutions and their roots in the Weimar period.<sup>6</sup> And these institutions took part in the field of cultural exchange. If we want to understand governmental cultural diplomacy, we should know the players in this field. The documents in the Political Archive of the Federal Foreign Office mirror the complex and sometimes arbitrarily processes of communication within this setting. Notably, Sattler was the first who tried to regulate the competences—but despite the regulative power of the financing, the relationship

<sup>3</sup> For Mersmann's esthetical thinking in the postwar era see Niemöller 2000.

<sup>4</sup> “Verbindungsstelle für zwischenstaatliche Beziehungen des Musiklebens”, see: Eckhardt / Sass 1993: 24, 188–196 and 196ff. A chart shows the responsibilities of institutions in the field of international musical affairs funded by the Federal Foreign Office, underlining the role of the German Music Council resp. its “Liaison agency for intergovernmental relationships in musical life” in this context.

<sup>5</sup> See Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PP AA AV Neues Amt, vol. 1335. Obviously, there was a diplomatic competition in the background which goes back to the late 1950s, when the GDR asked for admission to the International Folk Music Council. I discussed the context of the Berlin artist exchange program and the Founding of the Institute for Comparative Music Studies 1963 in detail in two papers: “Neue Musik und Außereuropäische Musik in Deutschland nach 1945”, International Conference on Isang Yun in Berlin 2.-4.11.2017; “Musik und Internationalisierung – in Berlin”, Panel on “International Music Affairs”, organized by Christiane Sibille, Annual meeting of the German Musicological Society 2018. The block competition and its importance for the cultural interchange with Latin America is discussed in further detail in my paper for the Third Trayectorias Conference, Santiago de Chile 2019, publication in progress.

<sup>6</sup> Sattler, “Sieben Jahre Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes. Bilanz 1959–1966”, reprint in Stoll 2005: 430–537.

between these institutions remained an instructive field of negotiation and this was part of the strategy.

As diverse as the involved institutions were, the media of cultural diplomacy could be equally various. In a specific way, this field applies (and is involved in the process of coming to terms with the past) what the historian Mitchell Ash stated about the transfer and transformation of knowledge in general: Neither knowledge itself, nor the societies or cultures producing knowledge are closed systems, but they are generally open and dynamic, influenced by migration or fluctuation of people, by transfers of objects such as books, records, musical instruments etc., as well as by practices (Ash 2006: 183).<sup>7</sup> So, in investigating artistic exchange from the perspective of cultural diplomacy we should not restrict our interests to the exchange of people, but also take all of the other possible media of exchange into account. The variety of institutions involved and their activities represent a vast spectrum of such interactions.

The dissemination of an exiled German culture cut the ribbon between culture and nation as well as geographical area. It set a universal complement to the hegemonic impact of German culture adopted and overreached by the Nazis and enabled the idea of the non-governmental driven cultural framework of national as well as international organizations, which shifted the emphasis from a national to a cultural topography. “The music program of UNESCO should be intercultural rather than international”, wrote the Mexican-born, American composer and musicologist Charles Seeger as early as 1947 in a “Brief History of the Music Division of the Pan American Union”, in which he tried to sketch the steps into this institutional framework for a post-war culture and that is now held in the Archives of the Organization of American States.<sup>8</sup>

## **2. From Community to Society. Culture as a Step out of Nationalism**

“German culture”—if handled with certain modesty—in such a multi-institutional landscape could provide double-sided mirrors for different expectations. This could provide a great advantage regarding coming to terms with the past, because at a certain point, it suspended explicit debates. In a document that compiles some more general papers on “Cultural Relationships to Foreign Countries 1949–1953”, one can find an interesting statement concerning cultural maintenance abroad. The author, Walter Louis Peiser, was a public official (a member of the Social Democrats), Jewish, was first exiled to Italy shortly after Hitler’s takeover and then to the US via Nice in 1939, and rehabilitated after the war. In 1951, Peiser was reemployed in the diplomatic service and sent to the German Embassy in Brazil as head of the division of culture and public relations. In departing from this post—not without serious troubles –<sup>9</sup> he wrote this paper as a fundamental resumé of his work. It may not be by chance that this need for fundamental reflection was written by a Jewish re-emigrant, now representing the new Federal Republic in Latin America.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Because of this dynamic and to avoid the suggestion of discrete entities, Ash proposes to flank the concept of knowledge and scientific *transfer* with that of knowledge and scientific *change*. See also: Ash 2003, and Ash, “Remigration, Wissenschaftswandlungen, Wissenstransfer – Grundsätzliche Überlegungen”, Paper for the panel “Chancen und Grenzen von Remigration und Fach-Transfer in deutschen Geistes- und Sozialwissenschaften nach 1945”, 47. Historikertag Dresden 2008; I owe Mitchell Ash special thanks for providing the manuscript version of this paper.

<sup>8</sup> As cited in Palomino 2015.

<sup>9</sup> See in detail for the relationship of Peiser to the Federal Foreign Office, Conze et. al. 2010: 539–542.

<sup>10</sup> See Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: B 90/31: Chile 1950–51: Concerning the

His report reflects the specific challenges for the cultural diplomacy of the Federal Republic that this part of the world offered, as Nikolaus Barbian (2014) discussed in detail in his doctoral dissertation. The impulses for rethinking, which moved the society of the young Federal Republic even in its reactionary parts, encountered German-speaking populations in Latin America. As the latter, they did not have the explicit experience of the catastrophe of the war: the collapse, the occupation and reeducation, even beyond the factual Nazi-Émigrés, they cultivated continuities more explicitly and persistently than in Europe.

Peiser commented on the function of cultural diplomacy from this background, using his remarkable education to build an argument based on concepts of the pre-Nazi period so as to open a perspective for a post-national cultural policy, which could be accepted from various standpoints. This is not possible without some sleight of hand. Peiser took advantage of the (meanwhile quite questionable) idea of the “Kulturreis” (the concept of cultural areas) to build a communicational setting: on the one hand, that concept allows him to emphasize the differences between the US and Latin America concerning the challenges of cultural diplomacy, and on the other, suspends him—just as Seeger had recommended for the UNESCO—from a national concept of culture. The double impact for the cultural diplomat, as he understands this function, demands the conveyance of the culture of his homeland not only to his host country, but also to involve those German-speaking groups living in these countries who are not willing to assimilate to their host. Peiser warns against any cultural arrogance or sense of mission and recommends respect to the unknown.

Wer im Auslande auftritt, muss damit rechnen, und das gilt insbesondere für den Deutschen nach den fürchterlichen Erlebnissen, die das nationalsozialistische Regime über die Welt gebracht hat, dass man ihm mit Misstrauen begegnet. Keine Haltung wäre falscher als die des ständigen Vergewisserns, man sei ein ‘guter Deutscher’, man sei immer gegen.... usw. gewesen und noch manches andere, was der natürlichen Würde des Menschen zuwider ist. All dieser Versicherungen bedarf es nicht, wenn wir mit Takt im Auslande auftreten.<sup>11</sup>

With this thought pattern, Peiser obviously affiliates his argument to Helmut Plessner’s “Grenzen der Gemeinschaft/Limits of community”, published in 1924, in which Plessner emphasized the contrast between “Gemeinschaft/community” (as a construct of naturalized relationships) and society (as a relationship based on negotiation and agreement, possibly open to every individual). Diplomacy (as a relationship between institutionalized counterparts) and tact (as a relationship between individuals) identify societies, according to Plessner.<sup>12</sup> If the procurement of culture could provide such a possibility of communication, it could help to convert the communicational settings from communities to societies.

That this in fact worked can be observed by the role of the emigrants in this framework: their cultural undertakings provided partners for collaboration that fre-

---

debates on the deployment of the Jewish art historian Albert Theile to Chile, Rudolf Salat, head of the Cultural Department of the Federal Foreign Office, rejected any anti-Semitic arguments but did not send Theile in the end anyway.

11 “Anyone appearing in foreign countries must consider that he might be faced with mistrust. This is especially true if he is German after the cruelties of the national-socialist regime. In this situation, no attitude could be more wrong as the permanent affirmation of being a “good German”, one that is always against... etc. and against some other impositions, which are contrary to the natural human dignity. There is no need for any affirmation, if we appear with a certain sense of tact abroad.” Werner Louis Peyser, Kulturpflege im Ausland, typescript, Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PA AA, B 90 (Abt. 6), vol. 17. Translations here and in the following by the author.

12 See Plessner 2002; even if Helmuth Lethen and others observe a new discussion on Plessner later in the century, it would be worth a look at the resonances of his mental figures in the early post war culture, see also Lethen / Eßbach / Fischer 2002.

quently appear in the documents of the embassies from the very beginning: these included Hans-Joachim Koellreuter's summer courses in Terésopolis and his development of academic institutions as well as Francisco Curt Lange in Brazil, the Mozarteum Argentino or the Collegium Musicum in Buenos Aires, etc. And it is not by chance that the supposed neutral argument of quality in respect to representative cultural activities is frequently repeated in the documents, yet Peiser emphasized the mutual equality of aesthetic critique as an indicator for a successful cultural exchange. Despite the presence of these—mostly Jewish—undertakings, Rudolf Müller-Horn, head of the cultural division of the embassy in Buenos Aires, reported the following in 1967 after four years at this post: On the one hand, he emphasized the vivid collaboration e.g. with Mozarteum Argentino, while on the other hand, he restated at the end of his report that before 1963 there had been no contacts to the German-speaking Jewish colony in Buenos Aires and that he had fostered such contacts. Obviously, the exiled musicians, present in the field of art music, were not addressed in a differentiating way as Jewish emigrants or part of German-speaking Jewish communities, but rather in an integrating way as civil representatives of somehow universal cultural values (here, the difference between community and society that Peiser took from Plessner seems to appear in the diplomatic everyday life).

### **3. Cultural Competition with the Eastern Bloc and the Expansion of the Concept of Culture**

Such a transnational concept of culture, if it is not explicitly linked to political or even cultural topographies, opened the field: it was not limited to the Western democratic framework. In the countries of Latin America, which were not clearly related to one of the blocs, music became not only a field of competition with other European and US-American representatives, but also between the political blocs of the cold war. The detailed observation of the cultural activities of the Eastern Bloc, and particularly of the GDR, became a big issue in the correspondences between the embassies and the Federal Foreign Office. One aspect of this was the exclusion of the eastern bloc from the network of international cultural organizations and the notification of the exclusive representation of Germany in these organizations by the Federal Republic (this was effective e.g. when an organization from the GDR tried to become a member of the International Folk Music Council).<sup>13</sup> But the other dimension was the ideological competition on the presumed non-political field of art music. In 1957, the Consul General of São Paulo, Siegfried von Nostitz, reported about concerts directed by the Soviet composer Aram Chatsaturjan with the Austrian Pianist Alexander Jenner and spoke of the aesthetic success of these events in terms of cultural propaganda. The splendid guest performances of the Bolshoi Ballet were also frequently discussed. In 1961, the consulate in Rio concluded such a report with the continuation:

Wir Deutsche wenden uns mit unseren Darbietungen – Pianisten, Quartette, Oktette, und im vergangenen Jahr mit einem Kammer-Orchester als dem bisherigen Gipfel der deutschen Darbietungen auf dem Gebiet der Musik – an ein bestimmtes, festgelegtes Publikum von einigen Hundert an Musik und insbesondere klassischer Musik interessierten Personen. Den Russen aber ist es gelungen an fünf Abenden sogar vor 20 000 begeisterten Menschen, die fast ausnahmslos mit dem Eindruck nach Hause gegangen sind, dass ein Staat, der eine so wenig revolutionäre

<sup>13</sup> See a sketch of a verbal note to the Foreign Ministry of Brazil concerning the claim to sole representation of the Federal Republic of Germany and the following correspondence of the West German Embassy in Rio de Janeiro in the late 1950s in: Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PA AA, AV Neues Amt (Rio), vol. 1136.

und so disziplinierte vollendete kuenstlerische Leistung darzubieten vermag, nicht aggressiv und gefaehrlich sein kann.<sup>14</sup>

Increasingly, this was discussed openly in terms of promotion and publicity.<sup>15</sup> In the 1960s, the reticence of the cultural diplomacy of the early Federal Republic lost ground in support of such broad effects. And this led to an extended concept of culture, which defined itself no longer as high culture (even in contrast to civilization). And the rejection of the gap between high and low as a sociological critique of an elitist art concept also opened a perspective on the popular, which seemed to suspend the old nationalist strategies of argumentation. In introducing national and aesthetic differences again from this new perspective, the universal cultural platform that integrated the different groups with the “sense of tact” disappeared. Thereby, the emigrants stepped out of the image and later reentered as a special group.

In 1962, the embassy reported again about Soviet cultural propaganda in Brazil and stated:

Wir haben den Massen nichts Entsprechendes zu bieten, es sei denn, wir haetten auch einmal den Mut zu einer anderen Form der kulturellen Politik, indem wir einige Stufen niedriger steigen und auch den Massen etwas bieten und damit heute eine politische Aufgabe erfüllen. Ich denke an das Hohner-Ensemble mit seiner wirkungsvollen Uebersetzung und Umsetzung von Klassischem, Modernem, Folkloristischem und damit auch Nationalem – brasiliante Melodien und Rhythmen! – in der Sprache der modernen Hohner-Instrumente oder der in Indien mit solchem Erfolg aufgetretenen Bayerischen Gruppe.<sup>16</sup>

During this process, in 1966, the undersecretary of state for tourism in Rio created a festival for popular song and wrote to the German ambassador in Brazil concerning German participation. The ambassador asked the German Music Council for advice and an interesting cultural misunderstanding caused by issues of translation took place: the Germans translated popular song as “Volkslied”—and for several reasons, this in Germany, and particularly for the President of the German Music Council, Hans Mersmann, was not linked in the same way to the field of popular music as it was in Latin America. So, the German Music Council proposed Fritz Jöde and the music educator Heinz Lau as participants. In further discussions, the proposal was revised among other things and prompted by a proposal on the part of the organizer, which named Udo Jürgens and Bert Kaempfert—even the name of Marlene Dietrich was brought up. Kaempfert refused, it is unknown if Dietrich was seriously discussed, and Jürgens was not eligible because he was an Austrian citizen, but in the end, Germany sent Horst Jankowsky for the jury and Helmut

14 “We Germans will only reach a certain, fixed audience of some hundred people interested in music and particularly in classical music with our performances of pianists, string quartets, octets and in the previous year a chamber orchestra. But the Russians succeeded in only five performances of reaching 20.000 enthusiastic people, who almost without exception went home with the idea that a state capable of attaining this aesthetic perfection could not be aggressive or dangerous.” Report to the German Federal Foreign Office about the guest performance of the Moscow Stanislavskij. Ballet in Rio, 29 June 1961, Embassy of the Federal Republic in Rio de Janeiro, Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PA AA, AV Neues Amt (Rio), vol. 1136.

15 The discussion about guest performances of symphony orchestras mirrors this particularly as we see from Friedemann Pestel’s paper in this volume.

16 “We do not have anything to offer the masses unless we have the courage to change our cultural policy, open up for low culture and offer something to the masses, and thus fulfill a political task. I am thinking on the Hohner Ensemble with its effective transformation of classical music, modern music, folklore and thereby also national idioms—Brazilian melodies and rhythms!—in the language of the modern Hohner instruments or the Bavarian Group, which performed very successfully in India.” Report to the German Federal Foreign Office “Sowjet Propaganda Campaign in Brasil” (concerning the folkloristic Ballet Berizioka), 17 May 1962 Embassy of the Federal Republic in Rio de Janeiro, Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PA AA, AV Neues Amt (Rio) vol. 1136. This proposal also appears in the annual report of the embassy 1964 (see Embassy of the Federal Republic in Rio de Janeiro, Political Archive, Federal Foreign Office, Berlin: PA AA, AV Neues Amt (Rio), vol. 1081).

Zacharias as a participating composer, who then chose the singer Inge Brück. That the Germans felt somewhat insecure on this international stage of popular music might be concluded from the fact that Jankowski saw the need to comment on the special situation of German “Schlager” in an official letter to the audience and the jury—but the embassy decided not to publish it, and in the end, they were right. The first participation in this festival had been the most successful cultural event the embassy ever had: with the song “Frag den Wind/Ask the wind”, unmistakably influenced by advanced contemporary film music, Zacharias won the competition.<sup>17</sup>

## Bibliography

- Ash, Mitchell G. (2006): “Wissens- und Wissenschaftstransfer – Einführende Bemerkungen”. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 29, 181–189.
- Ash, Mitchell G. (2003): “Forced Migration and Scientific Change: Steps towards a New Overview”. In: Timms, Edward / Hughes, Jon (eds.) (2003): *Intellectual Migration and Cultural Transformation: Refugees from National Socialism in the English Speaking World*. Wien: Springer, 241–263.
- Barbian, Nikolaus (2014): *Auswärtige Kulturpolitik und “Auslandsdeutsche” in Lateinamerika 1949–1973*. Wiesbaden: Springer.
- Conze, Eckart / Frei, Norbert / Hayes, Peter / Zimmermann, Moshe (eds.) (2010): *Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik*. 3rd edition. München: Blessing.
- Eckhardt, Andreas / Sass, Herbert (eds.) (1993): *40 Jahre Deutscher Musikrat: Auftrag und Verwirklichung*. Regensburg: ConBrio.
- Fosler-Lussier, Danielle (2015): *Music in America's Cold War Diplomacy*. Oakland: University of California Press.
- Gienow-Hecht, Jessica (2009): *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jäger, Roland (2005): “Das ‘Terramare Office’. Deutsche Kulturwerbung und nationalsozialistische Auslandspropaganda”. In: *Aus dem Antiquariat*, 1, 27–35.
- Lethen, Helmuth / Eßbach, Wolfgang / Fischer, Joachim (eds.) (2002): *Plessners “Grenzen der Gemeinschaft”. Eine Debatte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (2000): “Zwischen Moderne und Avantgarde: Hans Mersmann und die musikästhetische Auseinandersetzung an der Musikhochschule Köln (1945–1955)”. In: Breuer, Dieter / Cepel-Kaufmann, Gertrude (eds.) (2000): Öffentlichkeit der Moderne. Die Moderne in der Öffentlichkeit. Das Rheinland 1945–1955. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland. Essen: Klartext, 251–267.
- Palomino, Pablo (2015): “Nationalist, Hemispheric, and Global: ‘Latin American Music’ and the Music Division of the Pan American Union, 1939–1947”. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online] (11 June 2015). <<http://nuevomundo.revues.org/68062>>, DOI: <10.4000/nuevomundo.68062> (3 April 2019).
- Plessner, Helmut (2002): *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schmidt, Dörte (2014): “‘The most American city in Europe’. Americans and Images of America in Berlin between the Wars”. In: Meyer, Felix / Oja, Carol J. / Rathert, Wolfgang / Shreffler, Anne C. (eds.) (2014): *crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000*. Basel: Paul Sacher Foundation, 72–88.
- Sibille, Christiane (2016a): “Harmony must dominate the world”. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bern. <<https://www.dodis.ch/q6>> (2 April 2019).
- Sibille, Christiane (2016b): “The Politics of Music in International Organizations in the First Half of the Twentieth Century”. In: *New Global Studies*, 10, 3, 253–281, <<https://doi.org/10.1515/ngs-2016-0019>> (8 April 2019).
- Stoll, Ulrike (2005): *Kulturpolitik als Beruf. Dieter Sattler (1905–1968) in München, Bonn und Rom*. Paderborn: Schöningh.

<sup>17</sup> A recording regarding this festival win is available on YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=KYOVoBHuo7o>> (10 April 2019).

# **Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura y su rol en la vida musical chilena (1945–1973). Una aproximación<sup>1</sup>**

Daniela Fugellie

Universidad Alberto Hurtado Santiago de Chile

## **Chileno-Alemán, Chileno-Británico and Chileno-Francés de Cultura: European Cultural Institutes and their Role in the Chilean Music Scene after 1945**

In 1930, the Chilean Commission on Intellectual Cooperation was founded at the Universidad de Chile, constituting the Chilean wing of the International Commission on Intellectual Cooperation, which was replaced 1946 by the UNESCO. One of the main initiatives of the Commission was the establishment of cultural exchange institutes. The early Instituto Chileno-Argentino de Cultura (1934) was followed by the Instituto Chileno-Francés (1937), the institutes Chileno-Norteamericano and Chileno-Británico (both 1938), among others. The establishment of the Italian (1946), West-German (1952), and Japanese (1953) institutes contributed to reestablish the cultural exchange between Chile and those countries during the Postwar Period. Beside of language courses, the institutes offered a diverse cultural program consisting in conferences, exhibitions, theater and concerts. The role of this institutions in Chilean musical life offers a complementary vision of a music historiography centered in the study of national state institutions. Especially the German, British and French institutes offered a complete music program, not only including visits by foreign musicians and composers—such as Benjamin Britten in 1967—but also supporting the work of local ensembles of New and Early Music, such as Tonus, the Cuarteto Santiago, and others. By this, they contributed to the development of alternative musical projects outside the official musical scene based at the Universidad de Chile.

**Keywords:** Cultural Exchange; New Music; Early Music; Festivals; Cultural Politics.

En la memoria de los compositores chilenos de vanguardia de la generación de 1930, aquellos que fueron estudiantes y jóvenes profesionales durante las décadas del cincuenta y del sesenta, los institutos culturales europeos constituyeron un lugar clave de sus experiencias musicales.<sup>2</sup> En sus recuerdos, la distinción entre los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico, Chileno-Francés, incluso Austríaco o Italiano, no es primordial. Mucho más importante es su calidad de “espacio alternativo”, un lugar donde podrían tomar contacto con repertorios y ensambles que no estaban representados en la vida musical oficial, concentrada durante esas décadas en la Universidad de Chile. Sin embargo, hasta ahora no existen estudios que den cuenta del rol de estos institutos en la vida musical chilena de posguerra. Este vacío se vincula a la construcción de una historia de la música centrada en la “nación”, gestada justamente al interior de la Universidad de Chile (Salas Viu 1951; Escobar 1971; Claro / Urrutia 1973). Si bien este rasgo de la historiografía chilena ha sido abordado críticamente en publicaciones recientes (por ejemplo Rondón 2016; Vera 2015), todavía no han surgido investigaciones que profundicen en la vida musical chilena de la segunda mitad del siglo XX desde nuevos ángulos, contemplando el rol que cumplieron instituciones y actores de un perfil alternativo o internacional en el desarrollo de la música docta chilena, con sus consiguientes vínculos con la diplomacia cultural de este período.

El propósito de este artículo es ofrecer una primera aproximación al rol de los institutos culturales de intercambio con Europa en la vida musical chilena. Se elige-

1 Los resultados presentados en Berlín en abril de 2017 y formulados en este texto pertenecen a la primera etapa de un proyecto de investigación, el cual desde noviembre de 2017 está siendo financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (“Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945–1995, Proyecto Fondecyt 11170844, 2017–2020”, investigadora responsable: Daniela Fugellie).

2 Entrevistas de la autora con Fernando García (Santiago de Chile, 21 de febrero de 2013), León Schidlowsky (Berlín, 7 de septiembre de 2011 y 9 de diciembre de 2014), Juan Allende-Blin (11 de septiembre de 2017). Véase Fugellie 2018: 431 en adelante.

ron para ello los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura, por ser los que mayor incidencia tuvieron como promotores de la música de arte, de acuerdo con la crónica musical de la época. El período de estudio se delimitó entre 1945 y 1973, año que marca el comienzo de la dictadura militar en Chile y consecuentemente un cambio en las relaciones diplomáticas del país. A fin de abrir un panorama general de la percepción de dichos institutos en el medio chileno, se tomó como referencia, junto a programas de conciertos y boletines, la crónica musical de la *Revista Musical Chilena* (1945–1973).

### **1. Marco histórico e institucional**

Paradójicamente, los orígenes de los institutos de intercambio cultural están vinculados a la Universidad de Chile, el epicentro de la música docta chilena durante el período estudiado. En 1930 se creó la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual al interior de la universidad, constituyendo la sede chilena de la comisión internacional del mismo nombre, órgano dependiente de la Liga de las Naciones en París. Una segunda Comisión Internacional de Cooperación Intelectual se constituyó al interior de la Unión Pan-Americana en Washington D. C. Tras la creación de la UNESCO, que pasó a reemplazar a la Liga de las Naciones en 1946, la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual se convirtió en la sede chilena de la UNESCO. Mientras que instituciones análogas en Argentina y Brasil dependían de sus respectivos gobiernos, la comisión chilena constituía una institución autónoma, cuyos miembros eran representantes de algunas de las más importantes instituciones educacionales y culturales del país, tales como universidades, bibliotecas y museos. El objetivo concreto de promover el intercambio intelectual estaba coordinado por un comité ejecutivo, conformado por representantes de la Universidad de Chile, los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Educación, y del Rotary Club (Comisión Chilena de Cooperación Intelectual 1953).

Una de las principales iniciativas que surgió del trabajo de las Comisiones de Cooperación Intelectual fue el establecimiento de institutos culturales para el fomento del intercambio entre dos países determinados, el que se manifestaría en la realización de diversas actividades, tales como conferencias y el envío de publicaciones. La importancia de esta iniciativa fue proclamada en diferentes encuentros, como por ejemplo durante la Conferencia Internacional de Consolidación de la Paz en Buenos Aires (1936), en la Exposición Universal de París, que dedicó un mes a la cooperación intelectual en 1937, y en la Primera Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual en Santiago de Chile (1939). Siguiendo esta recomendación, numerosos institutos culturales latinoamericanos se establecieron en Chile, comenzando con el Instituto Cultural Chileno-Argentino en 1934, que creó su contraparte en Buenos Aires. En 1939, ya existían en Chile otros doce institutos latinoamericanos.<sup>3</sup> Los institutos operaron desde sus comienzos como instituciones autónomas, que tenían la facultad de organizar su oferta cultural individualmente. Cada instituto contaba con un comité directivo que reunía a académicos y artistas chilenos y extranjeros. La relación de los miembros del directorio con el país de intercambio podía fluctuar entre el interés intelectual y los vínculos personales o profesionales cercanos (Walker 1939; Comisión Chilena de Cooperación Intelectual 1953).

Los primeros institutos culturales de intercambio con Europa se crearon en este

<sup>3</sup> Instituto Cultural Chileno-Boliviano; Instituto Cultural Chileno-Brasilero; Instituto Cultural Chileno-Venezolano; Instituto Cultural Chileno-Mexicano; Instituto Cultural Chileno-Cubano; Instituto Cultural Chileno-Colombiano; Instituto Cultural Chileno-Ecuatoriano; Instituto Cultural Chileno-Uruguayo; Instituto Cultural Chileno-Panameño; Instituto Cultural Chileno-Costarricense; Instituto Cultural Chileno-Peruano. Ver Walker 1939.

primer período. El Instituto Chileno-Francés de Cultura, creado en 1937, estaba ligado a la Comisión Internacional en París, mientras que el Instituto Chileno-Británico, establecido en 1938, se relacionaba con el British Council. Ese mismo año se creó el Instituto Chileno-Norteamericano, vinculado a la sede de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual en la Unión Pan-Americana. Mientras que durante la Segunda Guerra Mundial este instituto continuó apoyando actividades culturales en el marco de la política del buen vecino, los institutos europeos sólo intensificarían su oferta cultural durante la posguerra. De las antiguas potencias del eje, Italia fue el primer país en re establecer su instituto cultural en Chile en 1946, seguido por Alemania Occidental en 1952 y Japón en 1953. Para 1953, Chile ya contaba con 30 institutos culturales de intercambio, incluyendo en este número a las sedes regionales, por ejemplo en Valparaíso y Concepción (Comisión Chilena de Cooperación Intelectual 1953).

En concordancia con la compleja historia política alemana del siglo XX, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura tuvo un camino institucional azaroso. Un primer Instituto Cultural Germano-Chileno fue creado en 1926 y reorganizado en 1937, en una ceremonia que contó con la presencia de miembros del ala chilena del partido nacional-socialista. Dentro de sus objetivos centrales se encontraba el intercambio académico con Alemania y diversas colecciones de literatura chilena fueron enviadas al Instituto Ibero-American de Berlín.<sup>4</sup> Durante la planificación de una exposición de arte chileno, que sería realizada en Berlín en 1938, los artistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile – cuyo decano era el influyente compositor Domingo Santa Cruz<sup>5</sup> – rechazaron formalmente la invitación a participar en dicho evento (Schidlowsky 2008: 362–365). El Instituto Chileno-Alemán de Cultura se estableció como nueva institución vinculada a Alemania Occidental en 1952, a lo que se sumó la creación del Goethe-Institut Santiago en 1961. Ambas instituciones colaboraron en proyectos culturales y desde 1963 compartieron la nueva sede en la calle Esmeralda 650, una privilegiada ubicación en el centro de Santiago.<sup>6</sup> Paralelo a la creación del Goethe-Institut surgió el Instituto Chileno-Alemán Democrático de Cultura, vinculado a las actividades de la Freundschaftsgesellschaft Chile-DDR y constituido oficialmente en 1960. Este último instituto cesaría sus actividades como consecuencia del golpe militar de 1973 (Emmelung 2013) y, de acuerdo a resultados preliminares de mi investigación, no tuvo un rol central en la difusión de la música docta en el país.

Sin duda, al grupo de los institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés podría agregarse el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Todos ellos se alojaron en locaciones centrales de la capital,<sup>7</sup> ofreciendo junto a sus cursos de idiomas conferencias, exposiciones y otros eventos artísticos. Los institutos Chileno-Francés y Chileno-Británico donaron amplias colecciones de literatura

<sup>4</sup> Folletos: Instituto Cultural Germano-Chileno (ed.), *Proyecto de estatutos*, Santiago de Chile 1938; *Memoria anual*, Santiago de Chile 1939 y *Memoria anual*, Santiago de Chile 1941, Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>5</sup> Domingo Santa Cruz (1899–1987) es el principal responsable de la integración del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a la nueva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929. Entre 1932 y 1953, fue decano de la facultad y como tal el gestor de la creación del Instituto de Extensión Musical, del que se hablará más adelante. Véase Santa Cruz 2008.

<sup>6</sup> Folleto: Instituto Chileno-Alemán de Cultura – Goethe-Institut / Santiago de Chile: *En su nueva sede: Calle Esmeralda 650*, Santiago de Chile [1963], Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>7</sup> Junto a la ya mencionada sede del Goethe-Institut se puede mencionar la antigua sede del Chileno-Alemán en Londres 81; las locaciones del Instituto Chileno-Británico en Miraflores 495 y desde 1955 en Teatinos 307; y la sede del Instituto Chileno-Francés en Agustinas 719. Informaciones tomadas de programas de conciertos de la agrupación Tonus. Véase una recopilación de dichos programas en el apéndice online de mi publicación (Fugellie 2018): <<https://musikerunserzeit.wordpress.com/tabellen/>> (consultada el 26 de marzo de 2018).

de sus respectivos países a la Biblioteca Nacional de Chile, mientras que el Chileno-Norteamericano ofrecía una completa librería que contaba con partituras y grabaciones y era visitada por estudiantes de música y compositores (Comisión Chilena de Cooperación Intelectual 1953; Aguilar 1997).

## 2. Panorama de actividades musicales

La década del cuarenta se inicia en Chile con un hito de la institucionalidad musical: la creación en 1940 del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (IEM), que pasaría a dirigir las actividades de la Orquesta Sinfónica de Chile (activa desde 1941), el Ballet Nacional Chileno y el Coro de la Universidad (desde 1945), así como ensambles de música de cámara que se irían sumando en años posteriores. Otros espacios de conciertos los constituían el Teatro Municipal de Santiago, enfocado principalmente en el repertorio operístico europeo, y el Salón Sur del Hotel Carrera. Ambos escenarios albergaban también conciertos organizados por el IEM. Durante la década del sesenta se suman a este panorama los conciertos de música de cámara realizados en la Biblioteca Nacional de Chile y en la Pontificia Universidad Católica, a los que se agregó en 1969 el Mozarteum Chileno, que ofrecía conciertos gratuitos de mediodía en el Teatro Municipal. A rasgos generales, el repertorio concentrado en la Universidad de Chile y su Orquesta Sinfónica, así como en las otras salas activas, correspondía al canon europeo de los siglos XVIII y XIX, complementado por la interpretación de música chilena actual – una tarea impulsada activamente por Domingo Santa Cruz y el IEM. Junto con repertorio chileno, la música del siglo XX estaba representada mayormente por obras de compositores españoles, italianos y franceses de corte neoclásico, mientras que la vanguardia en la tradición de la Escuela de Viena, la atonalidad libre y la dodecafonía, rara vez estaba presente en los programas.<sup>8</sup> En este sentido, se puede observar que los institutos culturales binacionales vinieron a diversificar la oferta musical chilena con su apoyo a agrupaciones musicales independientes y conciertos de artistas visitantes, aportando con nuevas tendencias.

El primer instituto que parece haber tenido una actividad musical intensa en la posguerra es el Chileno-Británico. Ya en el primer año de existencia de la *Revista Musical Chilena* (1945), la crónica musical menciona la presencia de dos invitados del British Council: el liederista inglés Frederick Fuller (en 1944) y Pamela Henn-Collins (en 1945), encargada de fomentar el intercambio de la BBC con América Latina. Fuller regresaría a Chile en 1965, auspiciado conjuntamente por los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Francés y Chileno-Británico, en un concierto que combinó lieder alemanes, franceses e ingleses de los siglos XVIII al XX, siendo acompañado por Federico Heinlein.<sup>9</sup> Entre los músicos locales destaca la participación de Alfredo Wang (1918–2004), violinista nacido en Viena, quien emigró en 1938 a Bolivia para radicarse en 1941 en Chile, donde integró la recién formada Orquesta Sinfónica de Chile como concertino (Douer / Seeber 1995: 140). Tras ofrecer conciertos con repertorio para violín y piano, en 1946 establece el Cuarteto Wang junto a Nachman Gorodecki, Raúl Martínez y Hans Loewe. Auspiciado por

<sup>8</sup> Informaciones obtenidas de la revisión de programas de conciertos del IEM y de la crónica musical de la *Revista Musical Chilena*, a continuación abreviada como *RMCh* y disponible online en <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl>> (26 de marzo de 2018).

<sup>9</sup> *RMCh* 5 (1945): 74–76; *RMCh* 91 (1965): 67. El *New York Times* consigna en su obituario que Fuller trabajó durante la Segunda Guerra Mundial como “assistant music officer” del British Council en América del Sur y en 1947 se incorporó a las Naciones Unidas como traductor. *New York Times*, 15 de febrero de 1995: D00022, consultado en: <<https://www.nytimes.com/1995/02/15/obituaries/frederick-fuller-baritone-86.html>> (consultado el 28 de marzo de 2018).

el Chileno-Británico en el auditorio de la Radio Minería, el cuarteto ofreció seis conciertos de abono en 1946, contando con la participación de cantantes y músicos invitados. Junto con obras del canon europeo clásico-romántico, los conciertos incluyeron repertorio chileno y británico.<sup>10</sup> Sin embargo, el cuarteto interrumpiría sus actividades poco tiempo después, con la emigración de Wang a Gran Bretaña. Posiblemente sus actividades en el Chileno-Británico hayan favorecido el establecimiento de lazos con ese país.

Junto con el énfasis en el repertorio inglés, destaca en los conciertos del Chileno-Británico la participación de emigrantes europeos. Al igual que Wang, el cellista y oboísta Hans Loewe (1921–1966), originario de Breslavia y formado en Berlín, había emigrado en 1939 a Chile a causa de su origen judío (Fugellie 2018: 449). Por su parte Federico Heinlein (1912–1999), que figura como pianista acompañante en numerosos conciertos del Chileno-Británico, Chileno-Francés y Chileno-Alemán, había nacido en Alemania, estudió en Berlín y en Buenos Aires, para radicarse en Chile en la década del cuarenta (García 2000).

Probablemente el más famoso compositor invitado por el British Council haya sido Benjamin Britten, quien en octubre de 1967 ofreció dos conciertos junto a Peter Pears, uno en el Teatro Municipal de Santiago y otro en la ciudad de Concepción, interpretando lieder de Purcell, Schumann y sus propios ciclos.<sup>11</sup> Los conciertos chilenos formaron parte de una gira americana que culminó en el Teatro Colón de Buenos Aires (Powell 2013: 413). Hacia 1967, Britten era sin duda un compositor conocido en Chile y los estrenos europeos de sus obras se comentaban en la *Revista Musical Chilena*. Por lo mismo, resulta curioso constatar que la *Revista* sólo haya publicado una breve reseña de sus conciertos chilenos, tomada de un artículo de prensa de Heinlein.<sup>12</sup> Es posible que la escasa resonancia de la visita de Britten en la *Revista*, la que se condice con que su paso por Chile haya caído en el olvido, refleje tensiones interinstitucionales. Mientras que la visita de Stravinsky en 1960, invitado por el IEM, fue extensamente comentada (Urrutia Blondel 1960) e incluso la visita de Luigi Nono a la Universidad de Chile, también en 1967, fue objeto de una reseña más detallada,<sup>13</sup> todo parece indicar que Britten, invitado por el British Council y no por el IEM, no realizó ninguna actividad en la Universidad de Chile durante su visita. Esto nos remite a un cuestionamiento crítico de la imagen de la vida musical chilena proporcionada por la *Revista Musical Chilena*, en cuanto órgano oficial de la Universidad de Chile, con sus consiguientes acentos y omisiones.

La ausencia de reseñas de conciertos anteriores a la década del cincuenta, permite suponer que las actividades musicales del Instituto Chileno-Francés comenzaron o al menos se intensificaron en dicha década. Un foco de los programas lo constituyó el lied francés, representado en conciertos de los cantantes Clara Oyuela, Hernán Würth, Sylvia Soublette y Carmen Luisa Letelier; y los pianistas Heinlein, Elvira Savi y Jacqueline Ibels, comentados en la *Revista Musical Chilena* entre 1958 y 1972. Los programas abarcan diversos períodos, desde Jean Baptiste Lully hasta Claude Debussy, Darius Milhaud y Francis Poulenc.<sup>14</sup> La música actual está pre-

10 RMCh 6 (1945): 28–29; RMCh 9 (1946): 40; RMCh 12 (1946): 36; RMCh 13 (1946): 39, RMCh 14 (1946): 36–37; RMCh 15 (1946): 35; RMCh 16 (1946): 34.

11 Teatro Municipal de Santiago, 9 de octubre de 1967: *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22; *Winter Words* op. 52; *Six Hölderlin-Fragmente* op. 61, además de cinco canciones de Purcell arregladas por Britten. Teatro Municipal de Concepción [fecha no figura en el programa]: cinco canciones de Purcell; Robert Schumann: *Dichterliebe* op. 48; Britten: *The Poets Echo* op. 76; *Folk Songs*. Archivo, Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.

12 RMCh 102 (1967): 123–124.

13 En la misma RMCh 102 (1967): 139–140.

14 RMCh 62 (1958): 70; RMCh 74 (1960): 128; RMCh 77 (1961): 113; RMCh 117 (1972): 89. Mientras que en general se trata de músicos chilenos o radicados en Chile, la pianista francesa Jacqueline Ibels (1904–1968) estaba radicada en Buenos Aires (Zonana 2010: 19).

sente en una charla sobre “La música concreta” ofrecida por la compositora Leni Alexander (1924–2005) e ilustrada con grabaciones de la radiodifusión francesa en 1955. Alexander se encontraba regresando de una estadía de estudios en París e Italia, durante la cual conoció a Pierre Boulez y a Pierre Schaeffer, entre otros. Resulta interesante que el Chileno-Francés haya ofrecido un espacio a la música concreta en un estadio temprano de su desarrollo. Por otra parte, cabe destacar que también esta compositora había emigrado a causa de la persecución judía en 1939 desde Hamburgo.<sup>15</sup>

Por su parte, el Chileno-Alemán ofreció su primera temporada musical en 1954. La agenda musical de este instituto fue intensa desde un comienzo, lo que se corresponde con la presencia del compositor chileno Alfonso Letelier (1912–1994) como presidente de su directorio.<sup>16</sup> Ya en 1957 la crónica de la *Revista Musical Chilena* consignaba una sección especial a la “Actividad Musical en los Institutos Culturales”, destacando al Chileno-Alemán como el instituto más activo en la promoción de la música de cámara.<sup>17</sup> Uno de los focos de los conciertos lo constituyó el lied alemán de los siglos XIX y XX, interpretado por cantantes tales como los mencionados Oyuella y Würth, además de Margarita Valdés, mujer de Letelier, y los pianistas Heinlein y Elvira Savi.<sup>18</sup> En los programas del Chileno-Alemán se aprecia además una marcada participación de emigrantes de habla alemana, entre ellos el cantante Hanns Stein (\*1926), quien emigró en su infancia desde Praga con su familia; Rudy Lehmann (1913–1975), emigrado a Chile en 1939 y conocido como un influyente profesor de piano (Varios autores 2001); el ya mencionado Hans Loewe, quien ofreció ciclos temáticos de música de cámara, entre ellos la obra integral para cello y piano de Beethoven junto a Savi y las obras para violín y cello solo de J. S. Bach junto a Pedro D’Andurain (1962).<sup>19</sup> A ellos se suman la contralto holandesa Ria Focke (1908–1957) y su marido, el pianista y compositor de vanguardia Fré Focke (1910–1989), quienes vivieron en Chile entre 1947 y 1957, luego de haber trabajado en Alemania y Austria, y cultivaban lazos estrechos con la comunidad de habla alemana chilena (Fugellie 2018).

Junto al lied, otro foco del Chileno-Alemán fue el repertorio para cuarteto de cuerdas. Durante la década del sesenta, el Cuarteto Santiago (Stefan Terz, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez, Hans Loewe) realizó un ciclo anual de seis conciertos, además de presentarse en otros institutos culturales y en el extranjero.<sup>20</sup> De sus integrantes, Martínez y Loewe habían formado parte del Cuarteto Wang, manifestando una continuidad en el cultivo de los cuartetos de cuerdas al interior de los institutos europeos. El Cuarteto Santiago complementó sus conciertos con las invitaciones a cantantes y músicos locales, con los que interpretaron un variado repertorio que abarcó hasta el siglo XX. El cuarteto ofreció también ciclos temáticos, tales como la interpretación integral de los cuartetos de cuerdas de Beethoven en 1962.<sup>21</sup> Como Wang y Loewe, Terz había emigrado desde Polonia durante el auge

15 RMCh 51 (1955): 64. Véase también Schumacher 2005: 14–15.

16 Boletín del Instituto Chileno Alemán de Cultura, 1–2 (1954): 56.

17 RMCh 53 (1957): 53 en adelante; RMCh 55 (1957): 87.

18 Entre otros: RMCh 44 (1954): 92; RMCh 48 (1955): 72–73; RMCh 58 (1958): 95–96; RMCh 61 (1958): 90–91; RMCh 62 (1958): 69–70; RMCh 65 (1959): 129.

19 RMCh 71 (1960): 147; RMCh 81–82 (1962): 215–217.

20 Véase por ejemplo: RMCh 53 (1957): 53–54; RMCh 54 (1957): 99 (en el Instituto Chileno-Norteamericano); RMCh 58 (1958): 95–96; RMCh 59 (1958): 93–94; RMCh 60 (1958): 140–141; RMCh 61 (1958): 90 (en el Chileno-Francés); RMCh 66 (1959): 134–136 (en Argentina y Bolivia); RMCh 68 (1959): 105; RMCh 71 (1960): 149; RMCh 76 (1961): 89; RMCh 87–88 (1964): 99; RMCh 89 (1964): 146–147; RMCh 92 (1965): 94; RMCh 93 (1965): 109–110; RMCh 97 (1966): 86; RMCh 99 (1967): 104 (en Brasil); RMCh 100 (1967): 86 (en la Universidad Católica); RMCh 101 (1967): 95; RMCh 106 (1969): 60–61; RMCh 107 (1969): 62.

21 RMCh 81–82 (1962): 215–217.

del nacionalsocialismo. Por su parte, otra emigrante europea, la violinista húngara Magdalena Ötvös, formó un cuarteto de cuerdas femenino junto a Mirka Silva, Sofía González e Inés Lobo, el que se presentó también en el Instituto Chileno-Alemán.<sup>22</sup> Esto encuentra una correlación en la invitación de cuartetos de cuerdas extranjeros por parte de los institutos extranjeros. Entre otros, se puede mencionar al Cuarteto Drolc, conformado por miembros de la Filarmónica de Berlín, que fue invitado por el Chileno-Alemán en 1954 y 1960;<sup>23</sup> el Cuarteto Lasalle, invitado de manera conjunta por los institutos Chileno-Alemán y Chileno-Norteamericano en 1968;<sup>24</sup> el Cuarteto de la Gewandhaus Leipzig, que dio tres conciertos invitado por el IEM en 1967;<sup>25</sup> y el Cuarteto Melos, invitado por el Chileno-Alemán en 1971.<sup>26</sup>

En 1961, la *Revista Musical Chilena* se refería a las “ya famosas temporadas de música de cámara del Chileno-Alemán, que ha logrado colocarse a la cabeza de la actividad musical de cámara de Santiago por sus inteligentes programas magníficamente ejecutados por artistas de primera categoría, como también por el sinnúmero de obras ejecutadas en primera audición.”<sup>27</sup> Si bien a esto habría que acotar que entre 1957 y 1962 el director de la *Revista* era Alfonso Letelier, quien fuera a su vez presidente del directorio del Chileno-Alemán, sin duda hacia 1961 este instituto ya era percibido como un espacio importante en el cultivo de la música de cámara de la capital chilena.

Por último, el Goethe-Institut Santiago inició su propio calendario cultural en 1963, contando evidentemente con un financiamiento importante para invitar a ensambles extranjeros. Junto al cultivo de la música de cámara y del lied, en la tradición ya iniciada por el Chileno-Alemán, desde 1965 se ofrecieron conciertos de jazz por parte de ensambles visitantes, entre ellos el Cuarteto Doldinger (1965), la gira “Jazz Alemán 68”, que fue presentada como un proyecto que reunía a los mejores jazzistas alemanes del momento, el cuarteto Pike-Kriegel, que combinaba jazz y pop y actuó en el Teatro Municipal con el auspicio del Goethe (1971), y el quinteto de Albert Mangelsdorff, que ofreció tres conciertos en 1973.<sup>28</sup> Por otra parte, destaca el fomento de la música de vanguardia, reflejado en 1966 con el estreno chileno del *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg por parte del Conjunto Gerhard Seitz de Munich e introducido por una conferencia de Heinlein.<sup>29</sup> En 1967 se registra la visita del ensamble Musica Nova, dirigido por Ernst Huber-Contwig, que presentó *L'histoire du soldat* de Stravinsky, también como estreno chileno, junto a obras de compositores de la posguerra alemana (Dieter Schönbach, Aribert Reimann, Diether de la Motte, Klaus Hashagen y Werner Heider). El ensamble volvería a Chile en 1973, invitado por la Universidad Católica. En 1968, el pionero chileno de la música electroacústica Juan Amenábar ofreció una conferencia sobre el desarrollo de este género en América del Sur, estrenando obras suyas, de su colega José Vicente Asuar y del argentino Francisco Kröpfl.<sup>30</sup>

En 1970 y 1971 el Goethe-Institut organizó una Semana de la Música Moderna. En 1970, el evento contó con una exposición sobre “La nueva música, investigación y experimentos”, además de audiciones de discos y proyecciones de películas. Nuevamente se presentó Amenábar con un concierto electrónico que incluyó dos

<sup>22</sup> RMCh 73 (1960): 127; RMCh 76 (1961): 88–89; RMCh 77 (1961): 112.

<sup>23</sup> RMCh 46 (1954): 70; RMCh 71 (1960): 149–150.

<sup>24</sup> RMCh 104–105 (1968): 96.

<sup>25</sup> RMCh 101 (1967): 94–95.

<sup>26</sup> RMCh 115–116 (1971): 84.

<sup>27</sup> RMCh 76 (1961): 88–89.

<sup>28</sup> RMCh 92 (1965): 94; RMCh 104–105 (1968): 97; RMCh 113–114 (1971): 67; RMCh 121–122 (1973): 119.

<sup>29</sup> RMCh 97 (1966): 87–88.

<sup>30</sup> RMCh 101 (1967): 98; RMCh 121–122 (1973): 120; RMCh 104–105 (1968): 96.

películas suyas con música y la decoración escenográfica de la sala. En el mismo evento, el Quinteto de Vientos de Bamberg ofreció un concierto de música dodecafónica con obras de Ernst Krenek, Boris Blacher, Mátyás Seiber, Hans Ulrich Engelmann y Hans Werner Henze. En 1971, la semana incluyó, entre otras actividades, una conferencia de Huber-Contwig sobre “El público y la música contemporánea”, ilustrada con grabaciones de obras estrenadas en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt y complementada por un film sobre los primeros 25 años de los Cursos. A esto se sumó la proyección de dos filmes de Mauricio Kagel, el cortometraje *Antithese* y el largometraje *Ludwig van*. Para concluir, se puede mencionar el estreno chileno de *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen por el Collegium Vocale de Colonia, en 1973.<sup>31</sup>

### 3. Música antigua y música contemporánea

Además del apoyo general brindado por los tres institutos aquí abordados al repertorio de cámara, destaca el espacio que ofrecieron a la música antigua y la música de vanguardia, dos tendencias que se encontraban en un desarrollo aún incipiente en Chile. En 1954, el Chileno-Alemán albergó el concierto inaugural del Grupo de Música Antigua, fundado por Rolf Alexander, antiguo bailarín de la compañía de Kurt Jooss y desde 1954, miembro del Ballet Nacional Chileno. Alexander constituyó un ensamble que contaba con una familia completa de flautas dulces, viola da gamba, tiorba, espineta y clavicordio junto a músicos europeos y chilenos, entre ellos Kurt Rottmann, Mirka Stratigopoulou, Juana Subercaseaux, Claudio Naranjo y Noelle de Mosa (Rondón 2004). Desde entonces, el grupo ofrecería conciertos de música del renacimiento y el barroco en el Chileno-Alemán y en el Chileno-Británico, en este último especialmente dedicados a compositores ingleses, tales como John Dowland y Henry Purcell.<sup>32</sup> En 1962, el Chileno-Alemán ofreció un festival de música barroca que convocó a especialistas en la interpretación histórica, entre ellos Elsa van der Ven (clavecín) y Josef Ulsamer (viola da gamba) de Núremberg, y Kurt Hausmann (oboe) de Wurzburgo. Una fotografía publicada conjuntamente por el Chileno-Alemán y el Goethe-Institut muestra a estos músicos en concierto junto a los emigrantes Loewe (al cello) y Klara Fries (flauta), demostrando que el festival sirvió asimismo como espacio de encuentro entre alemanes residentes en Chile y alemanes visitantes.<sup>33</sup> Continuando con las visitas internacionales, el Studio der Frühen Musik de Munich dedicó tres conciertos a la música medieval y renacentista, auspiciado por los institutos Goethe, Chileno-Británico y Chileno-Norteamericano en 1965, para retornar a Chile en 1968 y 1971, mientras que un concierto de música renacentista de Capella Monacensis realizado en 1968 fue descrito por la *Revista Musical Chilena* como uno de los conciertos más sobresalientes de música antigua realizados en Santiago.<sup>34</sup>

Dentro de los ensambles locales, destaca la participación de un grupo que cultivó tanto la música antigua como la música contemporánea, esta última en la línea de la Escuela de Viena y sus sucesores. El grupo Tonus (1953–1959) fue creado por el ya mencionado pianista y compositor Focke, quien fuera alumno de Anton Webern en Viena; el flautista y compositor originario de Austria Esteban Eitler (1913–1960), emigrado a Buenos Aires en 1936 y radicado en Chile entre 1952 y 1957; y el compositor y violista chileno Eduardo Maturana (1920–2003). En la década del cin-

31 RMCh 112 (1970): 106–108; RMCh 115–116 (1971): 83; RMCh 121–122 (1973): 119.

32 RMCh 46 (1954): 56–57; RMCh 47 (1954): 60; RMCh 77 (1961): 111.

33 RMCh 81–82 (1962): 216. Instituto Chileno-Alemán de Cultura – Goethe-Institut / Santiago de Chile: *En su nueva sede*: 5.

34 RMCh 93 (1965): 111; RMCh 104–105 (1968): 96; RMCh 113–114 (1971): 67–68; RMCh 104–105 (1968): 97.

cuenta, todos ellos se dedicaban a la composición de música dodecafónica, si bien sus aproximaciones a este método eran individuales y diversas entre sí. En los conciertos, ellos mismos tocaban junto a un grupo de intérpretes en el que nuevamente figuran emigrantes europeos, entre ellos los ya mencionados Loewe, Ötvös y Terz, el fagotista Hans Karpisek y el clarinetista español Rodrigo Martínez. En sus conciertos un repertorio vanguardista de un perfil marcadamente internacional, caracterizado por obras atonales libres y dodecafónicas compuestas en las Américas y en Europa, se combinó con música de los siglos XVII al XIX.

Repertorio/Instituto	Chileno-Británico	Chileno-Alemán	Chileno-Francés
Siglo XX	23	3	8
Siglo XVII y XVIII	4	2	-
Siglo XVIII tardío y XIX	1	3	-
Mixto (siglo XVIII al XX)	6	1	-

Tabla 1: Conciertos de Tonus en los institutos culturales europeos (1953–1959)

Como lo demuestra la Tabla 1, los programas de Tonus no tuvieron el mismo enfoque en todos los institutos: Mientras que en el Chileno-Británico se privilegiaron obras contemporáneas, dentro de las que destacan compositores británicos tales como Gustav Holst y Elisabeth Lutyens, los conciertos realizados en el Chileno-Alemán tuvieron un énfasis en la música anterior al siglo XX de compositores alemanes (Georg Philip Telemann, J. S. Bach y sus hijos, Johann Mattheson y otros), posiblemente enfocados en la idea de “recuperar” un pasado musical previo a los traumáticos sucesos del pasado reciente. En 1954, Tonus ofreció en el Chileno-Francés un ciclo de conciertos dedicados a países específicos, entre los que figuran, junto a Francia y Chile, Yugoslavia, Holanda, Brasil y Estados Unidos. El concierto, organizado por el instituto en colaboración con la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, refleja a rasgos generales una orientación hacia el Occidente.<sup>35</sup> Tonus (aquí representado por Eitler, Loewe, Focke, Karpisek, Heriberto Bustamante, Raúl Martínez y Ubaldo Grazioli) llegó a grabar un disco con obras de Telemann, Federico El Grande, Arcangelo Corelli, Reinhard Keiser y Alessandro Scarlatti, interpretadas en instrumentos modernos (Imagen 1). Este disco producido por el sello Odeón constituye un raro ejemplo de música europea barroca grabada en la década del cincuenta en Chile.<sup>36</sup>

Por último, en 1959, los institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés, junto al IEM, Tonus y el Cuarteto Santiago, ofrecieron un último “Concierto a beneficio del compositor Esteban Eitler”, el cual se encontraba radicado en Brasil y gravemente enfermo. El concierto, durante el que se interpretaron obras de Mozart, Beethoven, Eitler y Hans Helfritz, alemán por entonces residente en el país, funcionó como un homenaje a la labor musical de Eitler en Chile.<sup>37</sup>

35 Los programas se encuentran recopilados en el apéndice online de mi publicación, la que incluye un capítulo sobre esta agrupación. Véase Fugellie 2018 y <<https://musikerunsererzeit.wordpress.com/tabellen/>>.

36 El disco se encuentra digitalizado en <<http://www.estebaneitler.com.br/vinil/musica-barroca-agrupacion-tonus-de-santiago/>> (consultado el 3 de abril de 2018).

37 *RMCh* 67 (1959): 98.



Imagen 1: Carátula del disco Agrupación Tonus de Santiago, *Música barroca. Siglos XVII y XVIII*, Odeón LDC-36046, Archivo personal Familia Eitler.

#### 4. Conclusiones

Si bien esta aproximación al rol de los institutos culturales extranjeros deberá ser complementada por otras fuentes, ya es posible reconocer algunos focos centrales de su aporte a la vida musical chilena. En general, los institutos ofrecieron un espacio para la interpretación de diversos repertorios y para la participación de músicos organizados de manera independiente. Así, destaca el apoyo prestado a ensambles locales, entre ellos los Cuartetos Wang y Santiago, el Grupo de Música Antigua y el ensamble Tonus. Dentro de los músicos participantes de estos y otros ensambles, destaca la presencia de muchos emigrantes y exiliados por el nacionalsocialismo, los que fueron acogidos en los Institutos Chileno-Británico, Chileno-Francés y Chileno-Alemán. Durante la década del sesenta se observa un aumento de la presencia de músicos visitantes, fomentada especialmente por el Goethe-Institut, lo que abrió espacios de encuentro entre exiliados europeos y músicos residentes en Europa. Si bien las crónicas musicales consultadas no tematizan una connotación política de la programación musical de los institutos, sin duda el apoyo brindado a los exiliados del nacionalsocialismo y la reactivación de los nexos con la Europa de la posguerra pueden ser entendidos como estrategias político-culturales.

Entre los repertorios mayormente promovidos por los institutos encontramos diferencias nacionales: así, en el Instituto Chileno-Alemán son frecuentes los conciertos de cuartetos de cuerdas y lied – los géneros musicales más importantes del exilio alemán (Pasdzierny / Schmidt 2013) – mientras que los Institutos Chileno-Británico y Chileno-Francés ofrecieron programas al menos parcialmente centrados en los compositores de sus respectivos países. Un énfasis en el repertorio nacional – y específicamente de décadas recientes – sin duda hubiera sido delicado de tratar por parte de las instituciones alemanas de posguerra, abocadas en la difusión de una renovada imagen de Alemania Occidental. En este sentido, destaca el rol del Goethe-Institut como promotor de nuevas tendencias musicales, tales como la música antigua, la música contemporánea y el jazz.

Queda pendiente para futuras investigaciones profundizar en las intenciones e intereses de los propios comités directivos de los institutos y sus negociaciones con la política cultural de sus países respectivos. Desde la perspectiva local chilena, será

también interesante explorar en las audiencias presentes en los conciertos, a fin de dilucidar si los conciertos fueron también un espacio de encuentro entre los exiliados del nazismo, las antiguas colonias alemanas e inglesas, los músicos y compositores agrupados en torno al IEM, entre otros.

## Bibliografía

- Varios autores (2001): “Rudy Lehmann (1913–1975). Una verdadera escuela de piano para Chile”. En: *Resonancias*, 9, 47–54.
- Aguilar, Miguel (1997): “Recuerdos de cincuenta años”. En: *Revista Musical Chilena*, 187, 49–50.
- Claro Valdés, Samuel / Urrutia Blondel, Jorge (1973): *Historia de la Música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe.
- Comisión Chilena de Cooperación Intelectual (ed.) (1953): *22 Años de labor. 1930–1952*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Douer, Alisa / Seeber, Ursula (eds.) (1995): *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler*. Wien: Picus.
- Dufner, Georg (2014): *Partner im Kalten Krieg. Die politischen Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland und Chile*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Emmelung, Inga (2013): *Die DDR und Chile (1960–1989). Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*. Berlin: Links.
- Escobar, Roberto (1971): *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pomaire.
- Fugellie, Daniela (2018): “Musiker unserer Zeit”. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. München: text+kritik.
- García, Fernando (2000): “Heinlein, Federico”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, 221–223.
- Instituto Chileno Británico de Cultura (2009): *Instituto Chileno Británico de Cultura. Lengua y Cultura desde 1938. The British Institute, Santiago. Language and Culture since 1938*. Santiago de Chile: Universia.
- Pasdzierny, Matthias / Schmidt, Dörte (2013): “‘Interprets the best of Germany in song’. Aufführungskulturen des Lieds und das Exil”. En: Hottmann, Katharina (ed.) (2013): *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*. Hildesheim et al: Olms, 127–143.
- Powell, Neil (2013): *Benjamin Britten. A Life For Music*. New York: Henry Holt.
- Rondón, Víctor (2004): “Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile”. En: *Resonancias*, 15, 2004, 7–45.
- Rondón, Víctor (2016): “Historiografía musical chilena, una aproximación”. En: *Resonancias*, 20, 117–138.
- Salas Viu, Vicente (1951): *La Creación Musical en Chile 1900–1951*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.
- Santa Cruz, Domingo (2008): *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, ed. Raquel Bustos Valderrama. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Schidlowsky, David (2018): *Pablo Neruda y su tiempo. Las furias y las penas*, vol. 1. Santiago: RIL Editores.
- Schumacher, Federico (2005): *Historia de la Música Electroacústica en Chile*. Santiago de Chile: s/e.
- Urrutia Blondel, Jorge (1960): “Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y conversaciones con el gran músico ruso durante su estada en Santiago”. En: *Revista Musical Chilena*, 73, 39–60.
- Vera, Fernanda (2015): *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*. Tesis de Magíster, Universidad de Chile.
- Walker Linares, Francisco (1939): “La Cooperación Intelectual Internacional y Americana: La Comisión Chilena de Cooperación Internacional”. En: *Anales de la Universidad de Chile*, 35–36, 246–266.
- Wojak, Irmtrud (1995): “Chile”. En: Douer, Alisa / Seeber, Ursula (eds.) (1995): *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler*. Wien: Picus, 121–125.
- Zonana, Víctor Gustavo (2001): *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Córdoba: Ediciones del Copista.



# **República Democrática Alemana (RDA): escena académica para los músicos cubanos (1960–1980)**

Victoria Eli Rodríguez  
Universidad Complutense de Madrid

## **German Democratic Republic (GDR): Academic Scene for Cuban Musicians (1960–1980)**

Cuba and the GDR established and increased institutional exchanges between the 1960s and 1980s. Different protocols related to the cultural policy of both countries, belonging to the so-called socialist camp, brought to GDR choral directors (Collado Pérez, Fragoso, Méndez, De la Osa etc.), clarinetists, flautists, harpists, and many others (Armas Pizzani, Valdés-Brito, Pérez, Lojos, Batista, for example) and musicologists (Alén, Orozco, Eli). Professors such as G. Fredrich and H. Müller (choral direction), W. Tast (flute), E. Koch (clarinet), G. Knepler, J. Elsner, R. Kluge, Ch. Kaden, A. Hesse, A. Brockhauss, E. Stockmann and G. Bimberg (musicology) received in their classrooms in the Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin; Franz Liszt, Weimar; Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg and Humboldt-Universität, Berlin a group of Cubans with previous music training. The trajectory followed by these musicians after their subsequent insertion in the professional practice in Cuba or in countries that welcome the Cuban diaspora, has resulted in a confluence of theoretical-philosophical reflections and diverse practical experiences. This cultural exchange went beyond the borders of one country or another and is today at the service of European and Latin American musical cultures.

**Keywords:** Cuba; GDR; Cultural Exchange; Academic Training; Choir Directors; Instrumentalists; Musicologists.

## **1. Introducción**

Las relaciones bilaterales entre la República Democrática Alemana (RDA) y América Latina comienzan a incrementarse a partir de la década del cincuenta del pasado siglo, en fechas próximas al triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959. El proceso histórico-social acaecido en Cuba en la citada fecha y la proclamación de un régimen socialista en el país expresada por Fidel Castro Ruz en 1961 constituyeron un estímulo para las relaciones diplomáticas con la antigua RDA y con el espacio geopolítico del llamado campo socialista bajo la égida de la ex Unión Soviética.

En particular destacan las labores emprendidas por la RDA para el establecimiento de relaciones no sólo diplomáticas, sino también comerciales y por supuesto culturales con algunos países subdesarrollados y del Tercer Mundo, entre ellos Cuba. Todo en medio de la labor política realizada desde los años cincuenta y comienzos de los setenta para lograr la representación internacional de la RDA junto a la República Federal de Alemania (Krämer 1995: 174). Sin el objetivo de penetrar con mayor profundidad en el tema de las relaciones políticas internacionales, es imprescindible señalar algunos aspectos que pueden contribuir a contextualizar la aludida escena académica para los músicos cubanos a la que se refiere el título de este artículo.

Cuba y la RDA establecieron relaciones diplomáticas en 1963 y años más tarde, en 1977, Fidel Castro fue recibido en Berlín por Erich Honecker, Secretario General del Partido Socialista Unificado y, entre 1976 y 1989, jefe de Estado de la RDA. Varias fuentes consideran que a partir de la década del setenta la antigua RDA recibió más de 30.000 cubanos como estudiantes y trabajadores (Krämer 1995). Esto enmarcado en la incorporación de Cuba en 1972 al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME, en inglés COMECON). El CAME fue una organización de cooperación económica que rigió las relaciones comerciales entre los países socialistas

y que también tuvo países observadores de América Latina (Méjico y Nicaragua), Medio Oriente (Irak y Yemen del Sur), Asia (Afganistán y Laos), África (Etiopía y Mozambique) y en Europa incluyó a Finlandia.

De estos miles de ciudadanos cubanos que viajaron a la RDA con diferentes grados académicos y perfiles profesionales, un grupo muy pequeño en comparación con las cifras totales cursaron estudios de música en instituciones de nivel superior en la Alemania del Este.

## **2. Una historia compartida**

Tras la solicitud e interés de los organizadores de la conferencia internacional “Trayectorias: Música entre América Latina y Europa, 1945–1970”, por conocer cómo se produjo la materialización de las relaciones entre Cuba y la RDA en el ámbito de la música, comencé una investigación con un diseño preliminar prospectivo que sería muy valioso poder continuar en un futuro próximo. Los nombres de los músicos, profesores y amigos que cobran protagonismo en este relato forman parte de mi propia experiencia vital. Sin embargo, al iniciar este proyecto era evidente que quedaban muchos hilos sueltos, espacios desconocidos que fueron una motivación para dar respuestas a algunas interrogantes e incluso con la certeza que aún quedan otras que merecen nuevas indagaciones para resolverlas.

¿Qué método y herramientas de investigación permitieron alcanzar los resultados que a continuación se presentan? Fue decisivo un trabajo de campo con entrevistas personales, telefónicas, intercambios de correos electrónicos, así como la consulta de documentos que me fueron facilitados y otros de mi archivo personal, a los que he sumado la experiencia vivida. El contraste de datos, preguntas y respuestas con los que compartimos esa escena docente, me llevaron a establecer tres campos como los fundamentales en los protocolos relacionados con la formación musical de los profesionales cubanos: instrumentistas, directores de coro y musicólogos.

A continuación se relacionan por especialidades los músicos que cursaron el nivel superior de estudios en la RDA. Se incluyen las instituciones en los que alcanzaron las diferentes titulaciones, el periodo en que se llevaron a cabo los cursos y las fechas en que obtuvieron sus doctorados Méndez, Alén, Orozco y Eli.

### *Instrumentistas*

#### *Flauta*

Luis Bayard, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, 1973–1975  
Justo Gabriel Pérez, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1978–1983

#### *Oboe*

Jesús Avilés, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, ca. 1973–1975

#### *Clarinete*

Aldo Salvent, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1978–1983

Juan Armas Pizzani, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín 1977–1985

Alfredo Valdés-Britto, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1976–1980

Jesús Rencurrell, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, Postgrado, 1985–1987

#### *Trombón*

Miguel O’Farrill, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, ca. 1978–1980

#### *Arpa*

Mirta Batista, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1976–1981

Yanel Lojos, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, 1973–1975

*Directores de coro*

Carmen Collado, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar; Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1969–1970  
Digna Guerra, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1972–1974  
María Felicia Pérez, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, 1976–1980  
José Antonio Méndez, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, 1976–1980;  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Dr. Phil. 1990  
Argelia Fragoso, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, 1975–1980  
Electra de la Osa, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1978–1980; Curso de especialización, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín, 1986–1987

*Musicólogos*

Olavo Alén, Humboldt-Universität zu Berlin, 1974–1977, Premio Humboldt 1978;  
Dr. Phil. 1979  
Danilo Orozco, Humboldt-Universität zu Berlin, Dr. Phil. 1987  
Victoria Eli, Humboldt-Universität zu Berlin, Dr. Phil. 1987

No ha sido posible hasta el momento reunir los nombres de todos los docentes alemanes que participaron en la formación de los músicos cubanos. Este proceso de investigación arroja a día de hoy los siguientes resultados.

*Profesores de instrumentos*

Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín:  
Werner Tast, Flauta  
Diethelm Kühn y Ewald Koch, Clarinete

*Profesores de Dirección Coral*

Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín:  
Eberhardt Rebling, Piano  
Horst Müller, Dirección Coral  
Willy Feldmann, Canto  
Fritz Höft y Helmut Koch, Dirección Coral

Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar:  
Gert Frischmuth, Coro de Cámara  
Günter Friederich, Dirección Coral  
Roland Fuhrmann y Rolf-Dieter Arens, Piano  
Reinhardt Geilert, Repertorio

*Profesores de Musicología*

Humboldt-Universität zu Berlin:  
Georg Knepler, Prof. Emérito  
Axel Hesse, Etnomusicología  
Jürgen Elsner, Etnomusicología  
Rainer Kluge, Musicología Sistemática  
Alfred Brockhaus, Historiografía  
Christian Kaden, Sociología de la Música  
Peter Wicke, Centro de Investigación de la Música Popular

### **3. Trayectorias culturales en el ámbito de la música**

Las instituciones y ciudades que cobraron mayor protagonismo en los intercambios fueron las Hochschulen für Musik Hanns Eisler y Franz Liszt, sitas en Berlín y Weimar, respectivamente. Estos centros de estudios recibieron a los instrumentistas y los directores de coros, en tanto la Universidad Humboldt de Berlín acogió los estudios de los musicólogos y sus doctorados. A los anteriores centros se suma la Universidad de Halle–Wittenberg donde se doctoró el director de coro José Antonio Méndez.

En un primer nivel de análisis, al igual que se observan coincidencias en los centros de estudios superiores, también es evidente que fue en la década del setenta cuando se inician, mantienen e incrementan estos estudios en las tres esferas mencionadas, aunque en algunos casos se extienden hasta la década siguiente. El fortalecimiento de las relaciones diplomáticas y la incorporación de Cuba al CAME fueron los factores que propiciaron este intercambio en la esfera cultural y en particular en la música. En lo económico, la exportación por parte de Cuba de materias primas y las importaciones en maquinarias, tecnologías e incluso la edificación de una fábrica de cemento en Cuba en 1980, la mayor del área del Caribe, reflejan un ascenso en todos los niveles tal como corroboran las fuentes consultadas (Krämer 1995; Ojeda Revah 2012).

Al indagar en los antecedentes de las trayectorias culturales entre ambos países ha sido posible comprobar que en los años iniciales de la década del sesenta ya habían comenzado a establecerse los vínculos de colaboración en la música, antes de que los lazos oficiales en la economía fueran en ascenso. Tras el triunfo de la Revolución, el Estado cubano incrementó la fundación de instituciones culturales que se extendieron a los espacios de lo profesional y lo amateur. La reorganización, el fortalecimiento y la fundación de instituciones vinculadas con el arte y la literatura acontecieron con rapidez desde 1959 y con mayor énfasis en la década del sesenta. Destacan como ejemplos significativos la reorganización del Conservatorio Municipal de Música de La Habana, hoy llamado Amadeo Roldán; la fundación de la Escuela Nacional de Instructores de Arte (1961) y la Escuela Nacional de Arte (1962), también en La Habana. A lo anterior se suman la revitalización del principal organismo sinfónico del país, la Orquesta Sinfónica Nacional (1959) y la Banda de Conciertos de La Habana (1960), más tarde conocida como Banda Nacional de Conciertos (1965). También recibió apoyo institucional la investigación antropológica y musicológica relacionada con las culturas populares con la fundación del Departamento de Folclor del Teatro Nacional (1960) y más adelante el Instituto Nacional de Etnología y Folclore, adscripto a la Academia de Ciencias de Cuba (1961), dirigidos ambos por el compositor, etnólogo y musicólogo Argeliers León.

Los músicos que a partir de la década del setenta obtuvieron becas para alcanzar una formación de nivel superior en la RDA llegaron a ese país tras haber concluido el nivel medio profesional en sus respectivas especialidades en los diferentes conservatorios y escuelas cubanas. En Cuba fue en 1976 cuando se fundó el Instituto Superior de Arte – hoy Universidad de las Artes – con sus diferentes Facultades: Artes Plásticas, Teatro, Danza, Cine, Radio y Televisión y Música, por lo tanto el objetivo principal de este temprano intercambio en la esfera de la música era dotar a Cuba de titulados superiores que contribuyesen al desarrollo de la enseñanza, la interpretación y la investigación.

### 3.1 De la Dirección Coral

En lo que concierne a la Dirección Coral, que agrupó a uno de los colectivos más numerosos de estudiantes en la RDA, las puertas al intercambio se abren en la década del sesenta con la realización en La Habana de dos seminarios corales. Estos seminarios consolidaban en el país la creación de la Escuela de Canto Coral en el Conservatorio Municipal de La Habana, que tenían en esa institución como maestro y director a Manuel Ochoa – músico que después emigró a Estados Unidos. Los primeros discípulos de esta Escuela de Canto Coral fueron un grupo aún pequeño, formado por las hoy reconocidas directoras Carmen Collado y Digna Guerra y el pianista Frank Fernández. Estos cursos de entrenamiento para directores de coros fueron llevados a cabo en 1962 y 1963 por el director alemán Heinrich Moser, director del coro de la Ópera del Estado de Berlín y el director cubano Manuel Ochoa (Collado, entrevista en La Habana, 2016).

A partir del archivo personal y la documentación conservada por la profesora y directora de coro Carmen Collado ha sido posible conocer la organización de estos seminarios que fueron divididos en tres niveles según la experiencia de los asistentes: uno, para aquellos con mayor experiencia en la dirección coral a cargo de Moser y Ochoa; otro, para directores menos experimentados, y un tercero, para directores de coros infantiles. Los objetivos eran evidentes: la consolidación de la dirección coral con nuevos y jóvenes profesionales, el conocimiento e incremento del repertorio europeo y cubano y el aumento de directores que llevaran adelante la formación de grupos corales no sólo para las instituciones profesionales – Coro Nacional, el Coro de la Radio y la Televisión –, sino para servir al recién organizado y masivo Movimiento de Aficionados y Casas de Cultura. Este Movimiento tenía como propósitos la creación de agrupaciones corales en los centros de educación general, los centros de trabajo, las Fuerzas Armadas y otras organizaciones en sectores populares y así extender la cultura al mayor número de estratos de la sociedad cubana tanto en áreas rurales como urbanas.

De los seminarios realizados en el Conservatorio Municipal de La Habana se derivaron posteriormente los viajes de estudios a la RDA de Carmen Collado y Digna Guerra. En el primer caso, no sólo para recibir adiestramiento en lo concerniente a la dirección coral, sino para conocer los planes y programas de estudio de esta especialidad en las Hochschulen Franz Liszt de Weimar y Hanns Eisler de Berlín. Experiencias pedagógicas y metodológicas que fueran aplicadas al Sistema General de la Enseñanza Artística en Cuba (Collado, entrevista en La Habana, 2016).

Carmen Collado creó en 1966 el departamento de Dirección Coral de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística y fue nombrada Asesora Nacional para la Enseñanza de la Dirección y Canto Coral. A ella se deben los planes de estudio de esta especialidad en los diferentes niveles de enseñanza de la música del país. Además de asistir a clases y seminarios en las Hochschulen de Weimar y Berlín, Collado fue invitada a participar en varios seminarios para coros de aficionados en Berlín, festivales de coros de trabajadores en Leipzig y otras actividades de intercambios entre Cuba y la RDA que formaban parte de la política cultural que desarrollaban ambos países socialistas.

Digna Guerra antes de realizar estudios en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín había formado parte del coro del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) y un año más tarde fue su directora hasta 1972. En el curso 1968/69 aceptó la cátedra de Dirección Coral en la Escuela Nacional de Arte; en 1970 también impartió clases en el Conservatorio Amadeo Roldán, donde fundó el coro infantil. En esa misma época asumió la dirección del coro de la Ópera Nacional de Cuba y fundó el

Coro de Cámara de esta institución. Por lo tanto, en 1972, cuando viajó a Berlín, ya poseía una experiencia de varios años en la Dirección Coral. A su regreso a Cuba en 1974 se responsabilizó con la preparación técnica de los estudiantes cubanos que fueron propuestos posteriormente para realizar estudios superiores en la RDA y participó en la organización y fundación del Instituto Superior de Arte. En 1975 fue nombrada directora titular del Coro Nacional de Cuba.

Esta década del setenta trajo consigo el incremento de becas para estudiantes de dirección coral en la RDA, pero esta línea de intercambios también tenía una escena en Cuba. En 1975 se celebraron en La Habana varios cursos en esta especialidad, lo que atrajo el interés tanto de directores profesionales como de los alumnos que pocos años atrás formaban parte de los departamentos de Dirección Coral de los conservatorios y escuelas de arte. Los cursos fueron impartidos por Gert Frischmuth, integrante del cuerpo de profesores de la Hochschule Franz Liszt de Weimar. Tras esta experiencia en Cuba fueron seleccionados por sus altos rendimientos y condiciones profesionales María Felicia Pérez, José Antonio Méndez y Argelia Fragoso para realizar estudios en Weimar y años más tarde Electra de la Osa, para cursos en Berlín (entrevistas con Collado 2016; De la Osa 2016; Pérez 2016). En el presente estos músicos directores de coro tienen a su cargo responsabilidades diversas tanto en Cuba como fuera del país. Asimismo han sido merecedores de reconocimientos y distinciones, contribuyendo ininterrumpidamente a la formación docente de nuevos profesionales en esta esfera de la música.

### 3.2 De la Musicología

Esta antesala en la década del sesenta también se hizo evidente en los estudios de Musicología. El nexo entre Cuba y la RDA se produjo a nivel institucional, pero una figura resultó imprescindible para llevar a cabo tales vínculos. Se trata del ya citado profesor Argeliers León. La labor de León fue muy diversa y trascendente para Cuba y para Latinoamérica. Comprometido ideológicamente con los presupuestos de la Revolución Cubana, ocupó varios puestos de relevancia desde el año 1959, en el Teatro Nacional, Biblioteca Nacional, Academia de Ciencias de Cuba, Dirección de Música de la Casa de las Américas y Departamento de Musicología del Instituto Superior de Arte, entre otros. En todos llevó adelante destacados proyectos de investigación y gestión cultural.

León, con una abultada trayectoria en el terreno de la investigación y la composición – ya que fue discípulo de Fernando Ortiz, José Ardévol y Nadia Boulanger – asumió en 1959 la dirección del Departamento de Folclore del Teatro Nacional de Cuba y del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional “José Martí”, ambos en La Habana, funciones que desempeñó hasta 1961 y 1967, respectivamente. Desde el Teatro Nacional comenzó la movilización de grupos folclóricos en todo el país que integraron el Conjunto Folclórico Nacional, presentándose en forma de espectáculos teatrales en La Habana y otras provincias. Asimismo logró formar una red de informantes con los cuales trabajó intensamente en la recopilación de referencias sobre la música folclórica cubana. Entre sus resultados se encuentran la fundación de archivos y la realización de varios seminarios sobre folclore en el que participaron los profesores cubanos Manuel Moreno Fraginals e Isaac Barreal, el norteamericano John Dumoulin y el antropólogo alemán, procedente de Dresden, Peter Neumann. En 1961, Argeliers León comenzó a dirigir el Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de Ciencias de Cuba, trabajo que simultaneó durante un tiempo con el de la Biblioteca Nacional y su actividad profesional alcanzó mayor énfasis en los campos de la Antropología y la Musicología.

Olavo Alén fue el primer estudiante de Musicología, discípulo de León, que viajó en 1974 a la Universidad Humboldt de Berlín. Alén estuvo bajo la tutoría del etnomusicólogo Axel Hesse, por entonces docente de esa Universidad. He aquí otro precedente. Axel Hesse estudió y realizó trabajos de campo en Cuba durante 1964/65 bajo la dirección de Argeliers León en los cursos que este ofrecía en el Instituto de Etnología y Folclor de la Academia de Ciencias de Cuba. Los trabajos de investigación de Hesse se llevaron a cabo en las regiones de Santiago de Cuba y Baracoa en el oriente de la Isla y tenían como objetivo reunir información para su tesis doctoral “La música en el espiritismo de cordón en Cuba”, defendida en 1970 en la Universidad Humboldt de Berlín. El vínculo entre León, Hesse y la Universidad Humboldt fue determinante no sólo para Alén, sino para aquellos que como Danilo Orozco y la autora de este artículo, continuamos estudios en la Universidad Humboldt, pues hallamos en Hesse además del profesor, un colaborador cercano.

Los estudios de Musicología de Alén concluyeron en 1977 con un trabajo final dirigido por Hesse sobre la música de las sociedades de tumba francesa en Cuba. En el transcurso de su investigación su objeto de estudio despertó el interés de los profesores Jürgen Elsner y más tarde Rainer Kluge, debido a la creciente presencia de métodos y enfoques matemáticos que Alén incorporaría a su posterior tesis doctoral. Alén recibió el Premio Humboldt que reconocía su trabajo como el mejor entre los trabajos de diploma de la Universidad de Berlín y de otras universidades de la RDA. De este reconocimiento se derivó el curso posterior de la investigación que le llevó a recibir el doctorado en la propia universidad en 1979. En el periódico de la Universidad Humboldt apareció un artículo (No. 28–29, Berlín 1978) bajo el título “Unsere Besten” donde el rector Prof. Dr. Helmut Klein, en presencia del Primer Secretario del Partido de la Unión Socialista de Alemania (SED), Dr. Jürgen Schuchardt, daba a conocer el premio a Alén en la sección de Estética y Ciencias del Arte (Casanova Oliva 2006: 7). La estructura de la tesis doctoral estuvo dividida en cuatro capítulos: introducción histórica, los instrumentos, el *composé* y su canto y la música,

lo novedoso de esta última sección fueron los experimentos realizados en los Laboratorios de Acústica de la Sección de Foniatría de la Universidad de Berlín, que permitió la medición en milisegundos de los intervalos rítmicos que aparecen en las transcripciones de los instrumentos de música participante en las agrupaciones de tumba francesa a partir de las grabaciones *in situ* realizadas en la ciudad de Guantánamo. Los diferentes cálculos matemáticos realizados permitieron demostrar la forma en que eran procesados estos intervalos y su tolerancia rítmica en valores numéricos. Se delimitaba el llamado swing o intención musical en los toques de tumba francesa y la tolerancia rítmica que no puede reflejar la notación normalizada (Alén Rodríguez 1987, citado en Casanova Oliva 2006: 7–8).

Tras el doctorado, Alén presentó su libro al Premio de Musicología Casa de las Américas de 1979. Recibió el premio por *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba* (Alén Rodríguez 1987). El jurado que tendría a su cargo deliberar sobre la adjudicación del Premio trajo de nuevo a Cuba a Axel Hesse, quien se unió a Manuel Marino Meriño (República Dominicana), Fernando García (Chile), José Alcaraz (México), César Arróspide de la Flor (Perú) y a los cubanos María Teresa Linares, Danilo Orozco y Argeliers León.

Las experiencias alcanzadas en esos estudios, así como la formación previa recibida por intermedio de León, permitió a Alén trasmitir a los estudiantes del Instituto Superior de Arte una información científica actualizada y métodos de observación y análisis incrementados durante su estancia en Berlín. La fundación en 1978 del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), del que fue nombrado director, resultó un espacio para el desarrollo de la investigación musicológica en el territorio nacional donde se abordaron varios asuntos de interés para

la cultura cubana y latinoamericana. Entre ellos destaca *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (CIDMUC 1995–1997), tema que contó para su realización con un equipo interdisciplinar de musicólogos, antropólogos, cartógrafos e informáticos del Departamento de Investigaciones Fundamentales bajo mi dirección y la asesoría del etnomusicólogo alemán Erick Stockmann.

Stockmann fue miembro de la Academia de Ciencias de la RDA y del International Council for Traditional Music (ICTM) y visitó Cuba en ocasión de una sesión de trabajo del ICTM en La Habana. Durante su estancia llevó a cabo varias reuniones con los integrantes del Departamento de Investigaciones del CIDMUC. Stockmann era considerado uno de los musicólogos de mayor reputación en la ciencia organológica no sólo en el campo socialista europeo, sino también fuera de esos límites. Bajo su coordinación se publicaron varios volúmenes con el título genérico *Manual de los instrumentos de música europeos*. En los tres volúmenes de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (CIDMUC 1995–1997), se encuentran la representación cartográfica de la población de Cuba, fiestas, instrumentos y conjuntos instrumentales. Además quedaron descritos y analizados los instrumentos de música participantes en la cultura musical popular de Cuba en lo concerniente a clasificación, terminología, construcción, función musical y social, vínculos extra-musicales e historia. Esta obra y el equipo que la llevó adelante obtuvo la primera mención del Premio Robert Stevenson de Musicología en Latinoamérica en 1998.

Como consecuencia de la conjunción entre los profesionales germanos y las experiencias cubanas en la musicología recibieron en 1986 los Premios de Musicología Casa de las Américas los libros: *Problemática organológica cubana* de Ana Victoria Casanova Oliva (1988), donde se lleva a cabo una revisión y ampliación de la “Sistemática de Instrumentos musicales” de Hornbostel y Sachs, y *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas* de María Elena Vinueza (1988). En el primer texto se integran novedosos aportes al estudio organológico de los instrumentos cubanos; en el segundo se plantea el análisis de los comportamientos rítmico-tímbricos de los instrumentos de música del grupo arará integrado por afrodescendientes cubanos de filiación *ewe-fon*.

En la continuidad de estos intercambios Cuba, recibió en la década del ochenta la visita de varios musicólogos provenientes de la RDA invitados por el Ministerio de Cultura, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Destaca la presencia de Georg Knepler, sucesor de la escuela de Guido Adler, fundador de la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín y del Instituto de Musicología de la Universidad Humboldt. Junto a Knepler también visitaron Cuba Rainer Kluge y Christian Kaden, ambos docentes del departamento de Musicología Sistemática de la universidad berlinesa. El deseo del profesor Knepler de visitar Cuba pudo así materializarse. Resultó interesante conocer de su parte que sabía de Fidel Castro, de Ernesto Che Guevara, pero no se había detenido a pensar que allí también estarían sucediendo hechos vinculados a su profesión: la musicología (Alén 2006: 24). El profesor Knepler impartió clases en el Instituto Superior de Arte y sostuvo encuentros y conferencias con musicólogos cubanos en la sede del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, sobre aspectos metódicos generales vinculados a la historiografía y el papel de la música como vehículo importante en la evolución humana.

Poco después de concluidos los estudios de Olavo Alén, otros musicólogos fueron propuestos para realizar el doctorado en la Universidad Humboldt de Berlín, pero en programas de estudios a distancia, es decir con estancias breves que en su totalidad debían alcanzar un máximo de ocho meses en territorio alemán, distribuidos en tres años de duración. Durante estas estancias el objetivo era contrastar los resultados

de la investigación con los directores de tesis, estudiar el idioma alemán, participar en seminarios de investigación y finalmente defender el trabajo realizado. En esta oportunidad los seleccionados fueron: Danilo Orozco bajo la tutela de Kluge, con la codirección de Knepler, y la autora de este texto con la dirección del profesor Alfred Brockhaus. Las líneas temáticas de nuestras investigaciones que estaban relacionadas con la musicología sistemática y la historiografía, respectivamente, hicieron que las decisiones sobre los directores se encaminaran hacia los perfiles profesionales de los citados profesores. Ambos musicólogos defendimos sendas tesis doctorales en 1987.

La tesis doctoral de Danilo Orozco bajo el título “La categoría son como componente de la identidad nacional de Cuba” (Orozco 1987b) recogía su experiencia de investigación alrededor de este género de la música cubana, que también se vio materializada en el disco de larga duración *Antología del son cubano* y en materiales audiovisuales (Orozco 1987a). La esfera de trabajo de Orozco se unió a otras como acciones formativas en la física-acústica y la matemática aplicada a procedimientos analíticos en la música del siglo XX. Danilo Orozco en sus trabajos se caracterizó por un enfoque capaz de superar el eurocentrismo arraigado en el pensamiento musicológico latinoamericano.

En mi caso el título de la tesis doctoral “La creación musical en Cuba tras el triunfo de la Revolución (1959–1981)” consideraba en sus objetivos el análisis de tres esferas funcionales de la música cubana después de 1959: la canción, la música de baile y la música académica o de conciertos. Las periodizaciones no resultaron homogéneas. En ellas incidían directamente la dinámica particular de estas esferas en el periodo establecido contextualizadas tanto en lo histórico-ideológico como en el análisis formal, la gestión y la difusión de la música determinada esta última por los documentos que regían la política cultural de Cuba en aquel momento (Eli 1987).

#### **4. Actividades profesionales realizadas por los músicos cubanos en la RDA**

Las actividades de los estudiantes de música durante su estancia en la RDA puede llevarse a un denominador común: participación en la práctica musical de las ciudades en las que llevaron a cabo sus estudios, extensiva a otras a las que les conducía la afinidad con su perfil profesional. Entre los instrumentistas destaca la labor del flautista Luis Bayard junto al Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica de Weimar, en la Casa-Museo Goethe, en la Casa-Museo Händel, el Teatro Nacional de Weimar y con la Orquesta Sinfónica de Jena. El también flautista Justo Gabriel Pérez fue instrumentista en varias orquestas como las de los teatros de Rostock, Potsdam y la Orquesta de la Radio de Berlín. El clarinetista Juan de Armas Pizzani fue asistente del profesor Koch en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín, y cuando el maestro se retiró le propuso como su sucesor en dicha institución. También fue profesor de la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar y miembro de la Agencia de Artistas de la RDA con la que realizó varios conciertos. El también clarinetista Alfredo Valdés Brito integró la Orquesta de la Ópera Cómica y Estatal de Berlín, entre otras actividades profesionales.

Los directores de coro María Felicia Pérez y José Méndez fueron miembros del Coro de Cámara de la Hochschule für Musik Franz Liszt y participaron en un gran número de conciertos en diferentes ciudades de la RDA, Polonia y Bulgaria. En tanto Electra de la Osa participó en el Coro de la Radio y de la Ópera Estatal de Berlín. Argelia Fragoso, junto a su formación académica como directora de coros, se dio a conocer como cantante de música popular. En 1975 ganó un Premio en el

Festival de Dresden y el Gran Premio en el Festival de Sochi (Unión Soviética). En 1976 participó en el Festival de Sopot (Polonia) y recibió el Premio de la Prensa. En su participación en los diferentes concursos internacionales de la canción en Europa, trabajó con las Orquestas de la Radio y Televisión de Alemania, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Eslovaquia, Unión Soviética (de la Osa, entrevistas personales, telefónicas y por correos electrónicos, 2016).

Todos y cada uno de los músicos que realizaron estudios superiores en la RDA coinciden en señalar la posibilidad de sedimentar la formación musical precedente realizada en Cuba y consolidarla en un medio integrado por profesores de reconocido prestigio, a lo que se sumó el intercambio con otros profesionales. Los instrumentistas y directores de coro junto a las técnicas recibidas en una y otra esfera, ampliaron significativamente sus repertorios, tuvieron la oportunidad de asistir y participar en puestas de escenas de ópera y conciertos de figuras internacionales que transformaron su percepción, al estar en contacto con un quehacer musical de altísimo nivel (Pérez 2016). En lo que concierne a los musicólogos – infelizmente Danilo Orozco falleció en 2013 – fue posible aprehender una parte de la tradición musicológica germana y sobre todo para unos y otros reinsertarnos en la práctica profesional, revisitando nuestras propias tradiciones.

Todos los músicos que en su etapa formativa viajaron a la RDA y que actualmente radican en Cuba o en los diferentes países que acogen a la diáspora cubana coinciden en valorar positivamente las experiencias conseguidas en territorio germano. Formación que se ha sedimentado junto a otros saberes y se encuentra hoy al servicio de la cultura propia y de otras culturas latinoamericanas y europeas.

## Colaboradores

Nombre	Profesión	Obtención datos	Fecha	Lugar
Collado, Carmen	Directora de coro	Entrevista personal	Nov. 2016	La Habana, Cuba
Fragoso, Argelia	Directora de coro	Correo electrónico	Enero 2017	La Habana, Cuba
Méndez, José Antonio	Director de coro	Correo electrónico	Nov. 2016	Matanzas, Cuba
Pérez, María Felicia	Directora de coro	Correo electrónico	Nov. 2016	La Habana, Cuba
Osa, Electra de la	Directora de coro	Correo electrónico, entrevista telefónica	Sept.–Oct. 2016	Murcia, España
Pérez, Justo	Flautista	Correo electrónico, entrevista personal	Oct. 2016 Abril 2017	Berlín, Alemania

## Bibliografía

- Alén Rodríguez, Olavo (1987): *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. La Habana: Casa de las Américas.
- Alén Rodríguez, Olavo (2006): *Pensamiento musicológico*. La Habana: Editorial Letras Cubanás.
- Casanova Oliva, Ana Victoria (2006): “Prólogo”. En: Alén Rodríguez, Olavo (2006): *Pensamiento musicológico*. La Habana: Editorial Letras Cubanás.
- Casanova Oliva, Ana Victoria (1988): *Problemática organológica cubana*. La Habana: Casa de las Américas.
- CIDMUC (1995–1997): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*. 3 vols. La Habana: Ediciones Geo/Ciencias Sociales.
- Eli Rodríguez, Victoria (1987): “La creación musical en Cuba tras el triunfo de la Revolución (1959–1981)”. Universidad Humboldt de Berlín, inédita.

- Gómez García, Zoila / Eli Rodríguez, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Krämer, Raimund (1995): “De una diplomacia desaparecida. La política exterior de la República Democrática Alemana y sus relaciones con América Latina”. En: *Estudios Internacionales*, 28, 110, 174–197. <<http://www.jstor.org/stable/41391511>> (1 de febrero de 2017).
- Ojeda Revah, Mario (2012): “Cuba y la Unión europea: Una perspectiva histórica”. En: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 54. <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742012000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000100002)> (1 de febrero de 2017).
- Orozco, Danilo / Familia Valera Miranda (1987a): *Antología integral del son*. La Habana: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) / Siboney, LD-286/287 (2 CD, París: Virgin 1999, 742857296).
- Orozco, Danilo (1987b): “La categoría son como componente de la identidad nacional de Cuba”. Universidad Humboldt de Berlín, inédita.
- Vinuela, María Elena (1988): *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. La Habana: Casa de las Américas.



---

## **Music Festivals and Concert Trips during the Cold War**

---



# **Global Trajectories and National Representation: German and Austrian Orchestras Touring Latin America in the 1960s<sup>1</sup>**

Friedemann Pestel  
Albert-Ludwigs-University, Freiburg

The 1950s and 1960s marked a decisive step towards the global presence of European symphony orchestras. As a result of Cold War cultural diplomacy, the growing record industry, and the rise of intercontinental air traffic European orchestras extended their touring activities both to the Americas and the Far East. Taking the cases of the Bamberg Symphony, the Dresden Philharmonic, and the Vienna Philharmonic this article, first, discusses the role of Latin America within the ensembles' global touring schedules and the political interests behind these tours for the Federal Republic of Germany, the German Democratic Republic, and Austria. Governmental authorities regarded Latin America as a promising destination for raising international sympathies for post-war Germany and Austria. The involvement of migrant and émigré communities or concert agents who had been active under changing political regimes, however, highlight the tours' ambiguous position orchestral between national representation, political cleavages, and cultural traditions. Second, this article places state-sponsored orchestral tours to Latin America into a multi-perspective panorama of musical internationalization. The expectations of cultural diplomacy need to be contextualized by the interests of other actors within the musical field: concert agents, conductors, and orchestral musicians as well as Latin American audiences and the press. These changes of perspective call for reassessing the role of cultural diplomacy within the globalisation of classical music in broader terms.

**Keywords:** Orchestral Tours; Cultural Diplomacy; Migration; Cold War; Transportation

## **1. “Wo solln mer noch hin?”: Fields and Contexts of Orchestral Touring to Latin America**

Soon after the Second World War, the Vienna Philharmonic established itself as a global player with its travels to Egypt (1950), Japan (1956), the United States (1956), South Asia (1959), and the Soviet Union (1962). The multi-year rhythm of these tours reflects the limited touring capacities of a private concert orchestra, which simultaneously continued to play in the Vienna State Opera, the limited availability of Austrian state subsidies for touring, and a certain travel fatigue that overcame the musicians after weeks-long absences from Vienna. Nonetheless, regularly showing up on the international stage seemed to be indispensable given the high level of global competition between European and US orchestras. Therefore, during a general assembly in 1964, the musicians debated further touring plans. Their manager, trumpeter Helmut Wobisch, asked his colleagues: “Where else could we still go?” Avoiding “the lion’s den” of North America and not being able to finance a tour to Australia, the musicians finally voted to go to South America in 1965.<sup>2</sup>

As quickly came up in the discussions, the Vienna Philharmonic maintained a special relation to the region. They had been the first—and for forty years, the only—European symphony orchestra to cross the Southern Atlantic. At the time, the philharmonic president, violinist Otto Strasser, considered it the culmination point of the orchestra’s history, long before their rivals from New York, Boston, or Berlin challenged the self-declared Viennese supremacy.<sup>3</sup> In 1922/23, suffering from the political and economic consequences of the First World War in the fragile First Republic of Austria, the Vienna Philharmonic had undertaken two large-scale tours to Brazil, Argentina, and Uruguay with over eighty concerts and opera performances (Hellsberg 1992: 396–407). Artistically, these early tours, organized by the

1 I would like to thank Silvia Kargl and Anna Karla for their helpful comments on this article.

2 General assembly of the Vienna Philharmonic, 18 February 1964 (tape recording), Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HA WPh).

3 General assembly of the Vienna Philharmonic, 10 May 1963 (tape recording), HA WPh.

Italian impresario Walter Mocchi, who ran the Teatro Colón and organised operatic seasons in Brazil, had been immensely successful. However, the financial disaster the orchestra experienced due to the economic crisis in 1923 together with the death of three musicians on tour also marked a disillusion. Against this backdrop, cellist Rudolf Mayr, the last participant in the 1922/23 tours still active in 1964, urged manager Wobisch above all to safeguard the financial coverage and to also bear in mind the possibility of political unrest in the region.<sup>4</sup>

The project of returning to South America also reminded the Vienna Philharmonic of its difficult situation in the musical market. After the death of Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan's resignation as Director of the State Opera, the orchestra struggled mightily in finding internationally renowned conductors and in maintaining its artistic level. That situation differed from the 1920s when, in order to boost their artistic success, the Vienna Philharmonic was lucky enough to replace Felix von Weingartner, who had conducted the 1922 tour, with Richard Strauss in 1923. The choice of Karl Böhm in 1965, well-known in the region, therefore largely came out of necessity. If, despite all these constraints, the comeback was successful, South America promised high artistic prestige as the few visiting orchestras had virtually all come from the United States (Meyer 2000). When intercontinental touring veritably exploded from the 1950s onwards, musical ensembles from Europe, North America, and Japan could extend their performance activities in different directions. Latin America was an important, but not crucial destination. Instead, concert tours to the region were part of musical infrastructures, political interests, and musical markets that put them into a global setting.

Scholarship on musical exchange during the Cold War, largely focusing on the United States, has by and large been done from the perspective of the state.<sup>5</sup> Cultural diplomacy as an ideological instrument of "winning hearts and minds" or of national representation has long been studied top-down regarding orchestras as "instruments" sent to different world destinations in order to attract favourable reactions from the target audience, which were expected to translate into political sympathies. More recent studies, while still often taking a state-centred perspective, have nonetheless started to pay more attention to musical performances as acts of communication and emotional practices, and, to a lesser extent, to the role of musicians and local reception.<sup>6</sup>

Latin American tours by German and Austrian orchestras are evocative, in contrast, of more complex constellations of actors and interests than can be comprehended from the angle of international relations alone. They contain the political implications of touring in a broader sense than cultural diplomacy or state interests linked to performances. Musical mobility was not only a question of Cold War alignment, but also, on the one hand, followed continuities of performances, travels, and musical entrepreneurship that reach back at least into the late nineteenth century. On the other hand, for German and Austrian ensembles Cold War touring to a large extent implied post-war touring, both in terms of perceiving music as part of economic reconstruction and in relation to political migration.<sup>7</sup>

If we broaden the state-centred perspective on touring to the "musical field" (Bourdieu 2011), politics becomes only one driving force among others for the ongo-

<sup>4</sup> General assembly of the Vienna Philharmonic, 18 February 1964 (tape recording), HA WPh; on Mayr, Merlin 2017: vol. 2, 108–109.

<sup>5</sup> Statler 2012 discusses some critical points related to that perspective.

<sup>6</sup> See Fosler-Lussier 2010; Fosler-Lussier 2015; Gienow-Hecht 2012; Gienow-Hecht 2015. Ahrendt/Ferrugato/Mahiet 2014 emphasise the performative aspect and unintended effects of musical diplomacy.

<sup>7</sup> See for political continuities in German domestic musical life Monod 2005; Thacker 2007; Janik 2005.

ing internationalization of musical practices even under the auspices of the Cold War. Such a methodological reorientation puts the orchestras themselves in the centre of analysis, together with their interactions with public and private actors such as audiences, concert agents, conductors and orchestral musicians, or journalists (Jacobshagen/Reininghaus 2006). In particular, the market side of touring involved a complex interplay between managements, agencies, and state subsidies that relied on local interests and patterns of music consumption and reception. As recent scholarship on the social implications of musical performances has highlighted, audience reactions as well as media coverage took an integral part in establishing the impact of symphonic concerts for the different sides involved.<sup>8</sup> Finally, decentring orchestral touring from state interests implies paying more attention to the music played, not as a normative or esthetical category, but with regard to how the repertoire performed was perceived along national, ideological, or universalising patterns.

As case studies, this article discusses tours by German and Austrian orchestras to Latin America in the 1960s: along with the Vienna Philharmonic tour to Brazil and Argentina with Karl Böhm in 1965, I consider the large-scale nine-country tour by the Bamberg Symphony under Leopold Ludwig and Joseph Keilberth in 1962, and also look at a failed project by the Dresden Philharmonic under Heinz Bongartz in 1963. While all orchestras were strongly rooted, in artistic terms, in the Austro-German musical canon, this selection, in political terms, sheds light on the different interests attached to touring on both sides of the Iron Curtain (including non-aligned Austria). In economic terms, these orchestras had quite different positions on the musical market both with regard to their own financial conditions and the public support they could mobilize.

Moreover, Vienna, Dresden, and Bamberg also represented different musical traditions the ensembles capitalized on in Latin America: with their historical position in Viennese musical life, the self-governing Vienna Philharmonic considered itself the guardian of the classical and romantic repertoire *per se* (Merlin 2017). The Dresden Philharmonic, though notoriously in the shadows of the Staatskapelle, was one of the most active concert orchestras in the GDR with a long tradition of foreign touring—being the first major European symphony orchestra to travel North America in 1909 and Maoist China in 1959 (Härtwig 1970). The Bamberg Symphony, founded in 1946, reassembled a good part of expelled German-Czech and Sudeten-German musicians (Pfister 1996). As an “expellees’ orchestra”, the Bambergers, who considered themselves the successors of the German Philharmonic Orchestra in Prague, were funded by the Ministry of the Interior of the Federal Republic of Germany. Together with their limited possibilities of giving concerts at home, this special status explains why the Foreign Office sponsored their international appearances as a “musical ambassador”, especially if the Berlin Philharmonic was not at hand.<sup>9</sup>

## 2. Cold War Encounters

In his analysis of the New York Philharmonic’s Latin American tour in 1958, funded by Dwight D. Eisenhower’s Special International Program for Cultural Presentation, Jonathan Rosenberg has shown how the US government sought to develop its cul-

<sup>8</sup> Applegate 2012; Mecking/Wasserloos 2012; Müller/Osterhammel 2012; Müller 2014; Müller/Osterhammel/Rempe 2015.

<sup>9</sup> The Berlin Philharmonic and Herbert von Karajan, who had only made guest appearances as conductor in 1947, are strikingly absent from Latin America. The reasons mainly consisted in Karajan’s relative ill-success in 1947, climate considerations, and the fees the conductor and orchestra demanded.

tural relations with Latin America to foster diplomatic goals in a divided world (Rosenberg 2015). In particular, the objective of touring was to combat communist sympathies and negative perceptions of the United States. The concerts played under Dimitri Mitropoulos and the charismatic Leonard Bernstein were expected to “soften the hard edges of international politics” (Rosenberg 2015: 147), the more so as Vice President Richard Nixon, who closely followed the orchestra for political negotiations, met with hostile and violent reactions.

Also, in the eyes of German diplomats in the early 1960s, the political goal of cultural diplomacy consisted in pushing back “communist infiltration” against the intensified cultural activities of the Soviet Union in Latin America, for example, sending ballet companies or hosting film weeks.<sup>10</sup> In a similar vein, cultural entrepreneurs of German origin supported this alleged anti-communist impetus of musical performances. Theodor Heuberger, founder of *Pro-Arte Brasil* and an active participant in Brazilian-German cultural exchange for forty years, explained to the Vienna Philharmonic: “Aber gerade weil dieser Kontinent politisch und wirtschaftlich so im argen liegt, bedingt durch eine subversieve [sic!] Unterminierung links gerichteter Kraefte, muss der Westen, muss jeder Einzelne, der heute noch im Wohlstand lebt und steht[,] mithelfen[,] dass nicht nur ein Land, sondern ein ganzer Kontinent zum Brueckenkopf wird – das kann nur durch grosse kulturelle Beeinflussung verhindert werden.”<sup>11</sup>

Moreover, geostrategic diplomatic considerations reflected West Germany’s search for its international position. While capitalising on anti-communist sentiments, diplomats also intended to profit from the perceived anti-Americanism among their Latin American partners asking for German “cultural development aid”. As a side effect, they also responded to cultural initiatives by other European states such as France or Italy.<sup>12</sup> Nonetheless, diplomatic reports do not provide a consistent picture of how specifically “German” these interests were understood in practice: references to anti-communism overlapped with the quest for German sympathies, but also with references to “Europe” as well as to the “Free World”.<sup>13</sup>

As for the orchestras themselves, though individual attitudes of musicians hardly became manifest immediately, their anti-communist collaborators could nonetheless rely on their general political orientation: this holds true for the “expellees” from Bamberg as much as for the Vienna Philharmonic’s administrative committee that still in the 1960s counted former Nazi party members in its ranks (Mayrhofer/Trümpi 2014: 204–222; Kargl/Pestel 2017).

None of the orchestras had a particular interest in Latin American politics though. Discussions in the management offices and among musicians turned more often around financial conditions than going to specific destinations. On site, performances usually did not interfere with current affairs. Political instability did not seriously trouble tour preparations as both the Bamberg Symphony and the Vienna Philharmonic were widely experienced in performing in different, and in partic-

10 German Embassy Caracas to the Foreign Office, 23 March 1962, PA AA B 95/895; *Intercâmbio* 20 (1962), no. 4/6, 29.

11 “Because our continent is in political and economic disorder, due to subversion by left-wing forces, the West, everyone who continues to live in prosperity, has to prevent that not only a single country but a whole continent becomes a bridgehead—only great cultural influence can prevent this.” Theodor Heuberger to Helmut Wobisch, Rio de Janeiro, 4 February 1964, HA WPh, Reiseordner Südamerika 1965; on Heuberger, see Masset Lacombe 2008; Musser 2015; Sá/da Silva/Felipe 2016; Faria Couto n.d.

12 German Embassy Rio de Janeiro to the Foreign Office, 18 October 1960, PA AA B 95/896; *Intercâmbio* 20 (1962), no. 4/6, 29; on anti-Americanism, *Volksblatt*, Linz, 1 October 1965 (press articles on the Vienna Philharmonic have been collected in HA WPh Presse 1965).

13 German Embassy Caracas to the Foreign Office, 23 March 1962, PA AA B 95/895.

ular non-democratic political regimes: from Francoist Spain to the Soviet Union, from monarchical Egypt to Tito's Yugoslavia. After the military coup that removed Brazilian President João Goulart from office in 1964, the agency Conciertos Daniel simply reassured the Vienna Philharmonic and the Austrian government: "Die Anti-Kommunisten haben nun gewonnen und der kommunisten-freundliche fruehere Präsident musste [...] das Land verlassen, dass er wohl auch frueher oder spaeter zugrunde gerichtet haette. Darum ist Brasilien jetzt nur noch erstrebenswerter."<sup>14</sup> In return, Brazilian media, after the tour, took the performances as proof that the new Castelo Branco government had re-established prestige on a political, economic, and cultural level even though the concerts had been fixed well before.<sup>15</sup> Similarly, when the Bamberg Symphony arrived in Argentina few days after the military deposition of President Arturo Frondizi in 1962, the musicians and accompanying journalists noted the incident without alarm.<sup>16</sup>

These observations show that Cold War polarisation did affect the scheduling and perception of orchestral touring. On its own, however, it cannot account for the rediscovery of Latin America as a touring destination. Transport facilities and finances played an even more important role as these conditions decided whether a tour would finally take place or not.

### 3. Getting There: Transport Capacities

International mobility of musicians considerably increased after 1950 thanks to intercontinental air traffic. In some ways, these appearances showed long-term continuities. For instance, Karl Böhm's success with the Vienna Philharmonic in 1965 built on his performances at the Teatro Colón in the early 1950s.<sup>17</sup> Yet, the tradition of a German season in Buenos Aires dated back to Walter Mocchi's initiatives in the early 1920s and later involved exile musicians—most prominently Erich Kleiber and Fritz Busch.

For orchestras, transport was a major challenge. From the 1950s on, crossing the Atlantic by ship, as the Vienna Philharmonic had done in the 1920s, became unfeasible because it took too long. The failed attempt of bringing the Dresden Philharmonic to Latin America is a case in point for this shift in mobility, though the tour did finally happen with the Bamberg Symphony Orchestra by plane.<sup>18</sup> In the early 1960s, the GDR's public air company did not dispose of flight concessions for Latin America; cooperation with Western companies was politically inopportune or financially unrealistic.<sup>19</sup> Therefore, the Ministry of Culture considered transporting the musicians on a holiday ship of the Free German Trade Union Federation. Put in service shortly before the construction of the Berlin Wall, the "state ship" (Stirn 2010: 16) *Fritz Heckert* was clearly underemployed after 1961 as it was no longer allowed to call at Western ports. For the sake of a musical tour, GDR officials seemed to accept an exception. With the Dresden Philharmonic aboard, the *Fritz Heckert* was supposed to travel to Rio de Janeiro, and then further down along the

<sup>14</sup> "The anti-communists have won now and the former communist-friendly President [...] had to leave the country he would have ruined sooner or later. Therefore, Brazil is now even more worthwhile." Ernesto de Quesada to Wobisch, Madrid, 4 April 1964, HA WPh Reiseordner Südamerika 1965.

<sup>15</sup> *Deutsche Nachrichten*, Rio de Janeiro, 21 September 1965.

<sup>16</sup> See Heuberger's *Intercâmbio* 20 (1962), no. 4/6, 41.

<sup>17</sup> On Böhm's *Wozzeck* production, see Omar Corrado's contribution to this collection.

<sup>18</sup> Ministry of Foreign Affairs to the Ministry of Culture, 29 January 1962 and Dresden Philharmonic to the Ministry of Culture, 28 April 1961, Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BAr) DR 1/20788.

<sup>19</sup> For the following, see the correspondence between the Dresden Philharmonic, the Deutsche Künstleragentur, and the Ministries of Culture and Foreign Affairs in BAr DR 1/20788.

eastern coast. Leaving the orchestra in Argentina to cross the Andes by coach, the ship would sail around Cape Horn, picking them up in Chile, travelling up the western coast and ending in the Caribbean, with Cuba as the inevitable final destination.

This almost Fitzcarraldian project failed for two reasons: first, the trip would have taken months and the orchestra would not have been giving concerts during that time, neither in Dresden nor while at sea. Second, to render the cruise cost-efficient, the ship would have had to take some hundreds of tourists as well. Yet, the idea of sending merited labourers from the “Workers’ and Peasants’ State”, who were only granted a regular twelve-day annual holiday, on a several-months-long transatlantic leisure trip quickly exceeded the imagination of the socialist officials in the Ministry of Culture, quite apart from the latent risk of defection of both musicians and tourists.

Aircraft became the pivotal condition of post-war intercontinental touring. Latin American journalists observed that European orchestras travelled by plane to the United States or to Japan, but not to their region as planes did not yet fly everywhere.<sup>20</sup> In 1962 the Bamberg Symphony became a test case for the German Lufthansa as there had been no regular air traffic between Germany and large parts of Latin America since the Second World War.<sup>21</sup> Taking the orchestra in two Constellations charter planes around the continent, Lufthansa tested the routes for regular flights that resumed shortly after. This implied that the orchestra only performed in cities where the planes could land. During the stays, Lufthansa invited local politicians and travel agents for publicity flights.<sup>22</sup> Crossing the Andes Mountains in planes that were not able to rise above 5,000 m also became a nerve-racking experience for the musicians who already had to cope with constant climatic change and varying altitudes.<sup>23</sup>

The Vienna Philharmonic, in 1965, relied on the services of the Brazilian Varig company only months after the company had started flying to European destinations.<sup>24</sup> A consequence of these logistic breakthroughs was their perception as signs of post-war reconstruction: “Mit zwei Charter-Maschinen brachten deutsche Musiker 1962 die ersten Grüesse der Heimat, den in Suedamerika siedelnden Deutschen und legten vor den Völkern Suedamerikas den Beweis ab, dass das ‘Neue’, das demokratische Deutschland gewillt ist mitzuarbeiten am Aufbau eines neuen Zeitalters”,<sup>25</sup> concluded the Brazilian cultural entrepreneur Theodor Heuberger.

#### **4. Paying the Fees and Bills: Latin America as Musical Market**

State-centred accounts commonly present orchestras as being sent by their governments to destinations chosen primarily for political motives. In most cases, the ultimately decisive challenge, however, was not political intention, but financial capacity. Business affairs were usually not run by the political authorities, but by the orchestras’ managements which, in the cases considered here, involved musicians as well: the Bamberg Symphony had a professional business manager assisted by a

20 *La Antena* [?], 10 May 1962, Stadtarchiv (StA) Bamberg, D 3005/109; *Deutsche Woche*, Rio de Janeiro, 14 April 1962.

21 *Deutsche Nachrichten*, São Paulo, 21 March 1962.

22 Ministry of Transport to the Foreign Office, Bonn, 24 January 1962, PA AA B 95/985; Bamberg Symphony to Conciertos Daniel, Bamberg, 28 October 1961, StA Bamberg D 3005/18; Keilberth 2007: 517.

23 Interview with viola player Heinz Stangenberg, Verwaltung der Bamberger Symphoniker.

24 Varig to the Vienna Philharmonic, Vienna, 4 September 1965, Österreichisches Staatsarchiv Wien, Archiv der Republik, AA Kult 1965/54.

25 “On two charter planes German musicians, in 1962, brought greetings to the Germans settling in South America from the homeland and gave proof to the peoples of South America that the ‘new’, democratic Germany was willing to contribute to the build-up of a new age”; Heuberger to the concert agency Schlosser, Rio de Janeiro, 4 July 1966, PA AA B 95/1466.

horn player from the orchestra; in Vienna the musicians conducted all of their affairs on their own; the initiative for the Dresden Philharmonic touring project came from conductor Heinz Bongartz.

There were probably no post-war Latin American orchestral tours where the revenues covered the expenses. Rather, touring needed substantial subsidies depending on itineraries, the economic situation in the destination countries, currency politics, and the orchestras' salary scales. The subsidy system worked on multiple levels starting with the concert agencies that normally paid fees to the orchestras. In Latin America, the classical musical market was dominated by two transnationally operating agencies with German roots: Conciertos Daniel, a major enterprise founded in 1908 in Berlin and run by the Spanish Quesada family, and its smaller counterpart Conciertos Gérard, run by the German émigré Geraldo Uhlfelder since 1948 (Uhlfelder 1990). Uhlfelder had managed Böhm's appearances at the Teatro Colón in the 1950s, but otherwise had little experience in organising orchestral tours.

Conciertos Daniel already had ties with the Bamberg Symphony from tours through Francoist Spain in the 1950s as the agency had moved its business to Madrid during the First World War.<sup>26</sup> Since 1917, it had also extended its activities to Latin America. Ernesto de Quesada had organised the debut of Erich Kleiber at the Teatro Colón in 1926. From the Spanish Civil War on, the South American market became ever more important, and the company also organised tours on behalf of the US government. In the region, Conciertos Daniel could count on high-ranking governmental support and closely collaborated with local and politically versatile partners: Theodor Heuberger's already-mentioned Pro-Arte Society that, since the 1930s, was sponsored by the embassy of Nazi and later Federal Germany, and had been promoting German culture in Brazil for forty years with only a short interruption during the Second World War. The prestigious Mozarteum Argentino in Buenos Aires under its President Jeannette Arata de Erize counted the Austrian ambassador among its board members and later smoothly continued its activities under the dictatorship of Jorge Rafael Videla.<sup>27</sup>

Depending on local circumstances, the fees paid to the orchestras by the agencies contained or were topped up by subsidies from public authorities in Latin America. For example, the Vienna Philharmonic received extra funding from a jubilee fund for the four hundredth anniversary of the city of Rio de Janeiro, or by sponsorship from music societies and private donors. Of course, these negotiations and payments were embedded in global competition between orchestras and touring destinations—where often enough Latin America remained empty-handed in comparison to the United States and Japan—and between available fees and subsidies, which accounts for the relatively low number of foreign tours to the region.

In Europe, subsidies provided the economic basis of the orchestras' subsistence. Public funding implied that the musicians employed as civil servants received no extra fees when going on tour, except for daily allowances. The great exception here is the private Vienna Philharmonic: on tour they had to earn both the fees and the allowances for their members, and pay for the costs for the substitute orchestra that continued playing in the State Opera night by night. This peculiar structure made the Vienna Philharmonic, in many cases, the most expensive orchestra in the world.<sup>28</sup> In addition, expenses also comprised the heavy transportation costs, hall rental, accommodation, insurance, etc.

26 Biografía de Ernesto De Quesada (2010): <<http://familiaudequesada.blogspot.de/2010/03/biografia-de-ernesto-de-quesada-lopez.html>> (18 September 2017).

27 Quesada to the Bamberg Symphony, Madrid, 31 December 1960, StA Bamberg D 3005/18; Arata de Erize 2003; Buch 2016.

28 Cf. Wobisch 1960.

Covering the inevitable deficits, ministries formed an integral part of the musical market.<sup>29</sup> However, they usually did not act on their own initiative, but decided on applications from the orchestras according to funding available. Consequently, government agencies demanded that the orchestras raise their fees as high as possible or force savings by cutting the touring schedule. To his colleagues, Helmut Wobisch poignantly summarized his frustrating negotiations with the Austrian Foreign Office: “[G]ar so leicht ist es nicht, Millionen aus dem Staat herauszufetzen und denen einzureden, dass es so ungeheuer notwendig ist, dass man jetzt quasi zweieinhalb oder gar drei Millionen Schilling Subvention kriegt, die man letzten Endes doch wieder den Flugzeuggesellschaften hineinstickt. Denn das Schönste wäre, die würden uns zweieinhalb Millionen Schilling geben, und wir würden keine Konzerte [in South America, FP] machen und würden hier [in Vienna, FP] spielen.”<sup>30</sup> In the outcome, orchestras travelling to Latin America made most of their appearances in Argentina and Brazil as an effect of local demands and facilities, but also of the much higher costs the concerts generated in smaller musical centres.

In return, concert agencies practised fee-dumping. They pressured Foreign Offices for lower fees (i.e. higher subsidies) referring to the US government’s heavy subsidies, which were granted to US orchestras for political reasons.<sup>31</sup> Often backed by the embassies interested in increasing their standing, the agencies also evoked severe damages of national reputation in case an already announced tour would not take place or argued that lower subsidies would make concerts socially more exclusive due to higher ticket prices.<sup>32</sup>

The 1962 Bamberg tour almost fell victim to competition between orchestral managements, concert agencies, and Foreign Offices all aiming at maximising the respective incomes and minimising costs. Having first negotiated with Conciertos Daniels, who were reluctant to take financial risks with a rather unknown orchestra, the Bambergers’ management, largely inexperienced in intercontinental touring, gave in to Foreign Office pressures to reduce the deficit by negotiating higher fees. It therefore accepted a more attractive, yet rather vague offer from the rival agency Conciertos Gérard who, in first presenting a European orchestra after forty years, saw a unique opportunity to establish itself against its mighty competitor. However, as Quesada counteracted Uhlfelder’s plan by continuing to sell the Bamberg concerts at lower fees to local music societies, who were accustomed to hire heavily subsidized US orchestras at cheap rates, Uhlfelder finally had to reduce his fees for the orchestra. The Bamberg Symphony regarded this practice as a breach of contract and finally returned to Conciertos Daniel.<sup>33</sup> The main loser of this seesaw was the Bonn Foreign Office: it had to cover a deficit of almost one million Marks, which consumed one-fourth of its annual budget for guest performances abroad.<sup>34</sup>

The following table illustrates the differences in terms of organisation highlighting that the economy of music was to a large extent a political economy.<sup>35</sup>

<sup>29</sup> See also Dörte Schmidt’s article in this collection.

<sup>30</sup> “It is not that easy to squeeze millions out of the State and to chat them up in thinking that it is highly necessary to receive 2½ or 3 million shillings of subsidies one finally ends up pumping into the air companies. The nicest thing would be that they gave us 2½ million shillings, and we would give no concerts [in South America, FP], but play here [in Vienna, FP].” General assembly of the Vienna Philharmonic, 18 February 1964 (tape recording), HA WPh.

<sup>31</sup> Conciertos Gérard to the Bamberg Symphony, Buenos Aires, 4 July 1961, StA Bamberg D 3005/17a.

<sup>32</sup> Conciertos Daniel to the Bamberg Symphony, Madrid, 15 June 1961, PA AA B 95/895; German Embassy Mexico City to the Foreign Office, 26 April 1961 and 5 July 1961, PA AA B 95/896 and 895.

<sup>33</sup> StA Bamberg D 3005/17a, 17b, 18 and PA AA B 95/895.

<sup>34</sup> Foreign Office to the German Embassy Caracas, 16 April 1962, PA AA B 95/896.

<sup>35</sup> This table is based on StA Bamberg D 3005/18; HA WPh, Reiseordner Südamerika 1965; BAr

	Bamberg Symphony 1962	Vienna Philharmonic 1965	Dresden Philharmonic (project 1961–1963)
agency	Conciertos Daniel ↓ Conciertos Gérard ↓ Conciertos Daniel	Conciertos Daniel	Conciertos Gérard
number of concerts	26	10+1	35
destinations	Monterrey, Mexico City (4), Puebla, San Juan (2), Caracas (2), Bogotá, Lima, Santiago de Chile (2), Viña del Mar, Montevideo, Buenos Aires (3), Porto Alegre, São Paulo (2), Brasília, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (2), São Paulo (3), Buenos Aires (5+1)	Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, Montevideo, Santiago de Chile, La Paz, Lima, Quito, Bogotá, Caracas, Mexico City, Havana (and provincial cities)
fees per concert	\$ 3,500 (Mexico City) \$ 2,000 (all other places) conductor included	\$ 10,000 (Rio) \$ 7,000 (São Paulo, Buenos Aires) conductor included	\$ 2,000–3,000 conductor included
expenses	flights: \$ 200,000  allowances: \$ 67,500  conductors (26 con- certs): \$ 12,250	flights: \$ 97,000  musicians' fees and allowances: \$ 64,500 substitute orchestra in Vienna: \$ 7,600  conductor (10 con- certs): \$ 20,000	flights: ca. 400,000–550,000 M (GDR)  allowances: \$ 36,000 hotels: \$ 24,000  conductors (35 concerts): 36,000 M (GDR)
Foreign Office subsidy	\$ 241,250	\$ 127,900	n/a

In terms of interaction between state and commercial actors, GDR orchestras present a particularity. Negotiations were generally conducted by the Deutsche Künstleragentur, a public concert agency under the authority of the Ministry of Culture that acted like a commercial enterprise, yet remained fully state-controlled.<sup>36</sup> In the early 1960s the agency's monopoly was, however, not yet fully established. In order to set up a tour to Latin America, the chief conductor of the Dresden Philharmonic Heinz Bongartz, who was also interested in visiting relatives in Brazil, took the initiative, relying on the intermediation of the West German agent Hans Schlotz, who had contacts to Conciertos Gérard.<sup>37</sup> Uhlfelder, having already presented the Leipzig Thomanerchor in Latin America in 1955 (Uhlfelder 1990: 103–104), then started negotiations with both Schlotz and the Künstleragentur while simultaneously pushing his planning with the Bamberg Symphony. The

DR 1/20788. For the sake of comparison, amounts have been converted into US dollars according to the historical rates except for the GDR as East German marks were not convertible into Western currencies. The Dresden Philharmonic tour was then no longer calculated based on ship passage, but on air travel.

<sup>36</sup> Lacking scholarship on the Künstleragentur, see the memoirs of its last general director Hermann Falk 2015.

<sup>37</sup> BAr DR 1/20788.

Dresden project would have been far easier to realise before the construction of the Berlin Wall, but was first postponed to 1963, and then it finally failed. Yet, the Künstleragentur used the negotiations to insist on its monopoly of representing all GDR ensembles abroad.

Record companies were another important player on the musical market. In order to increase record sales, they coordinated their collaborations with orchestras to the latter's touring schedules to their mutual benefit: the more records were sold on the international market, the higher were the record companies' profits and—depending on the type of contract—also the orchestras' and conductors' royalties. International bestsellers promoted by touring also formed a reliable basis for further recording projects. Accordingly, the Hamburg-based Teldec Company kept their Latin American distributors updated about the Bamberg Symphony's touring schedule and repertoire and provided them with advertisement material that contributed to enhancing the local interest in the concerts.<sup>38</sup> Thanks to Teldec's initiative, the *Corporación de la Radio de Chile* invited Joseph Keilberth to visit its studios in Santiago, “was sich bestimmt auf die weitere Auswertung des betreffenden Repertoires in Chile positiv auswirken würde”<sup>39</sup>. Radio stations not only broadcasted tour concerts but the orchestras' recordings as well.

## 5. Performing the Nation, Representing the Diaspora, or Celebrating Musical Universalism?

At first sight, the Latin America repertoire of the Bamberg Symphony and Vienna Philharmonic looks like another run-through of the long nineteenth century German-Austrian canon.<sup>40</sup>

	Bamberg Symphony 1962	Vienna Philharmonic 1965
composers	Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Tchaikovsky, Dvořák, Strauss, Hindemith, Egk, Blacher	Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Strauß, Brahms, Wagner, Bruckner, Strauss, Einem
“Austro-German” repertoire	94%	100%
“contemporary” works ( $\leq 50$ years)	21%	6%

Even when the Bamberg Symphony Orchestra included Dvořák, the *Symphony from the New World* carried a double meaning: Dvořák's Ninth Symphony was as much a reference to transatlantic musical mobility as it was an allusion to the “expellees’ orchestra” uprooted from their “Old World” in Prague. Similarly, the orchestra contributed to this retrograde branding by recording Smetana’s tone poem *From Bohemia’s Woods and Fields* for Argentinian television. The programme notes accordingly told the audiences about the orchestra’s “Secret of Prague”, Bohemia’s role as “conservatoire of Europe”, and how the Bambergers had wrestled down anti-German “resistance” on earlier tours to previously occupied France, Belgium, the Netherlands, or Norway.<sup>41</sup>

38 Teldec to the Bamberg Symphony, Hamburg, 25 February 1962, StA Bamberg D 3005/132.

39 “which would certainly stimulate the further promotion of the respective repertoire in Chile”; Teldec to the Bamberg Symphony, Hamburg, 28 February 1962, StA Bamberg D 3005/132.

40 Following the concert databases from the orchestras. Calculations are based on the number of works played; encores are not included.

41 Programme note São Paulo, 11 April 1962, StA Bamberg D 3005/72.

Contemporary music played no significant role except for some Egk, Blacher, Hindemith and von Einem. Such conservative programming was largely the effect of ideas of national (or local) representation on the side of the orchestras and their political supporters linked to audiences' acquaintance with the "standard" repertoire. Financial considerations, expectations of artistic success, and outreach to less sophisticated listeners on the part of concert agencies and Foreign Offices further narrowed the repertoire as did touring schedules and rehearsal time.<sup>42</sup> As a very limited number of pieces had to please audiences in Monterrey as well as in Caracas or São Paulo, the choice would quite likely fall once more on a symphonic warhorse like Beethoven's Seventh Symphony.

Personal preferences of conductors also set limits: Joseph Keilberth used to have a largely fixed touring repertoire he could rely on without much rehearsing wherever he joined his Bamberg orchestra in the world—unless some colleague had encroached on his turf in between, which made his conducting in Montevideo unexpectedly exciting (Keilberth 2007: 517–518). His colleague Leopold Ludwig told the Mexican press that he abhorred all jazz, dodecaphonic, or electronic music. Only "classical" and "romantic" music would have a future regardless of the nationalities of their composers—a statement which, by its effects, only further endorsed German musical hegemony.<sup>43</sup> As for Karl Böhm, a critic, who had once heard him conduct *Wozzeck* at the Colón, concluded that by now Böhm probably considered himself sufficiently "olympic" so as to not be forced to conduct contemporary music any longer.<sup>44</sup> This conservatism worked as a self-fulfilling prophecy as travelling orchestras hardly endeavoured more open programming even though journalists rightly referred to the Vienna Philharmonic's more diverse repertoire back in the 1920s.<sup>45</sup> Others criticised that such conventional programmes did not take cultivated local audiences seriously.<sup>46</sup>

Such claims for participation in a world of musical consumers that would no longer automatically imply German-European supremacy also served as an argument for increased public support for the arts in Latin America. In Argentina, where the attention raised by the Vienna Philharmonic resembled sporting events and was further enhanced by radio and TV coverage, journalists called for a stronger alliance between music and politics, not as an expression of "barato nacionalismo", but of Buenos Aires' significance as "unas de las grandes capitales musicales".<sup>47</sup> Yet, the idea of German-European hegemony also resurfaced as a consequence of international touring. The Bamberg Symphony's provincial anchorage in Franconia favoured asymmetric comparisons of musical infrastructures. A Mexican newspaper calculated that if Mexico City was to achieve an artistic level equal to Bamberg, it would have to host, corresponding to the number of inhabitants, no less than 50 top-level orchestras.<sup>48</sup>

The repertoire that was played spoke to specific groups of audiences who had long-term relations with German and Austrian musical life. Orchestras, accompanying journalists, and the German-speaking local press observed three groups of expatriates attending the concerts: descendants of German migrants whose families had been living in South America for several generations and who were happy to show the young generation the difference between the "foreign" Brazilian culture

<sup>42</sup> German General Consulate São Paulo to the Foreign Office, 2 May 1962, PA B 95/896.

<sup>43</sup> *Cine-Mundial*, Mexico City, 16 March 1962 (press articles on the Bamberg Symphony's tour have been collected in StA Bamberg C2/56348, D 3005/82 and D 3005/108).

<sup>44</sup> *The Buenos Aires Herald*, 26 September 1965.

<sup>45</sup> Música Radio, Buenos Aires, 27 September 1965.

<sup>46</sup> German Embassy Mexico City to the Foreign Office, 29 March 1962, PA AA B 95/895.

<sup>47</sup> "cheap nationalism", "one of the big musical capitals"; *Buenos Aires Musical*, 19 October 1965.

<sup>48</sup> NN, Mexico City, 15 March 1962, StA Bamberg D 3005/109.

and the “ancestral” German culture,<sup>49</sup> Jewish and political émigrés who left Europe in the 1930s, and Nazi sympathisers as well as Egerland or Sudeten-German expellees arriving after 1945. For these groups the concerts were significant in terms of reaffirming ideas of belonging and they partly knew the orchestras from pre-war Vienna or Prague.

Indirectly, the strong migrant presence in the concert halls and at the receptions in “German Clubs” strengthened the backward-looking character of the performances. In Rio, the German-speaking press introduced the Bamberg Symphony as a “reichsdeutsches Orchester von Weltruf”,<sup>50</sup> and the Bambergers gathered with expellee associations in Mexico as well as in Brazil. Bamberg journalists reported considerable economic divergences among the immigrants, but also feelings of shame in the encounters with émigrés in Puerto Rico.<sup>51</sup> Yet, they observed that all groups of migrants shared feelings of homesickness and nostalgia. As a side effect, such emotions perfectly resonated with the conservative programmes, in the Viennese case supposedly representing “ein getreues Abbild der Atmosphäre Wiens”, and carried subjacent ideas of oblivion and victimization concerning National Socialism. Melted into all the “Leiden der letzten 50 Jahre”, the “Third Reich” could do no harm to the Vienna Philharmonic’s “altösterreichische Eigenart”.<sup>52</sup>

According to Viennese journalists, the Austro-German migrant allegiances were also reflected in their behaviour during the encores. Karl Böhm alternated two favourite pieces that carried different messages for different parts of the audience: Johann Strauß’ *The Blue Danube* waltz and Wagner’s Prelude to the *Mastersingers of Nuremberg*—“auch taktisch gut gewählt, weil sie die jüngste Emigration aus Deutschland ansprach”.<sup>53</sup> Judging from those spectators who had tears in their eyes during the Strauß and others frenetically applauding the Wagner, the journalists concluded that the concert hall had become both a meeting point of former political enemies and a symbol of political reconciliation in South America.<sup>54</sup> To the fact that both Strauß and Wagner had been played under all political regimes they attributed, in a second step, larger consequences for the overarching power of music: “Hier hatten sich Europäer aller Sprachen und Deutsche und Österreicher aller Einwanderungsdaten in der Freude an Wagners hymnischer Musik gefunden. Die neue Heimat hat alte Wunden schneller heilen lassen als das Land der Väter. Jenseits des Atlantik hat man gelernt, daß nicht unbedingt vergessen werden muß, was dennoch vergeben werden kann.”<sup>55</sup> In its political implication, this universalising interpretation of a reconciled audience community beyond political and social divides silenced National Socialism. Jewish migrants were rehabilitated only as part of shared victimhood with their former persecutors. Though this interpretation deflected any controversy about the orchestras’ and their conductors’ roles during the “Third Reich”, it also instrumentalised the applause from a majority non-Austro-German audience for this strategy of exoneration.

<sup>49</sup> Walther Ranzenberger to the German Foreign Office, Rio de Janeiro, 22 April 1962, PA AA B 95/896.

<sup>50</sup> “Reich-German orchestra of world fame”; *Deutsche Woche*, Rio de Janeiro, 14 April 1962; see *Deutsche Nachrichten*, São Paulo, 26 April 1962.

<sup>51</sup> *Bamberger Volksblatt*, 19 April 1962; *Fränkischer Tag*, Bamberg, 27 March 1962.

<sup>52</sup> “a true image of Vienna’s atmosphere”; *Argentinisches Tageblatt*, 19 September 1965; “sufferings over the last fifty years”, “old-Austrian character”; *Brasil-Post*, 28 August 1965.

<sup>53</sup> “also tactically well chosen as it spoke to the most recent emigration from Germany”; *Arbeiter-Zeitung*, Vienna, 25 September 1965.

<sup>54</sup> *Kurier*, Vienna, 22 September 1965.

<sup>55</sup> “Here Europeans of all languages as well as Germans and Austrians of all dates of immigration had gathered to enjoy Wagner’s anthemic music. The new *Heimat* had healed old wounds more quickly than the land of the fathers. On the other side of the Atlantic they had learnt that it was not necessary to forget in order to forgive.” *Kurier*, Vienna, 22 September 1965.

## 6. Conclusion

Through the lens of German and Austrian orchestras, this article highlights two essential dimensions of orchestral touring from Central Europe to Latin America. First, the orchestras' rapidly expanding global trajectories after 1950 strongly interacted with long-term continuities of artistic mobility and musical transfers on both sides of and beyond the Iron Curtain. Though Latin America was far from developing into a musical hub, it nonetheless became a significant destination in competition with North America and the Far East. In the eyes of contemporary observers, the tours of the 1960s were integral to the cultural relations between Europe and Latin America. They relied on the presence and participation of German-speaking migrant communities of different periods and political orientations. However, in order to not exoticise Latin America as a musical destination, we have to understand these encounters both as Cold War and more long-term relations. Reaching back at least to the end of the First World War, these transfers importantly included musical emigration from Europe, both with regard to musical producers and performers and to concert audiences. The continuous Austro-German presence at the Teatro Colón under changing political regimes in Central Europe as well as Argentina is a case point for these continuities.

Second, the political dimension of touring manifested itself in broader fields than cultural diplomacy. Top-down strategies of national representation and Cold War politics strongly interfered with financial considerations, audience expectations, and diverging appropriations of the music played. Responses by music critics and audiences demonstrate how these standard pieces were overloaded with meanings in a much wider sense than "German" music.<sup>56</sup> A broader view on the musical field brings to the fore that music was certainly "pushed" as well as "pulled" (Fosler-Lussier 2012), yet in more complex rather than bilateral relations between "senders" and "receivers".

Within cultural transfers or area studies, considering the multiple actors in the musical field and in their areas of activity allows for contextualising bilateral musical relations and for pondering the contingencies of exchange processes that went beyond the regional frame. The Bamberg Symphony's successes in 1962 largely contributed to opening the doors to Japan in 1968 and later the United States in the 1970s. Visits of foreign orchestras also raised expectations among the hosts. The German Consulate in São Paulo bittersweetly reported in 1962: "Es wird hier allgemein erwartet, dass deutsche Orchester, von deren Tourneen in alle Welt man auch hier in den Zeitungen liest, nun auch regelmäßig Südamerika besuchen werden."<sup>57</sup> Artistic accomplishments could quickly become politically ambivalent and economically challenging.

Of course, such subliminally or overtly hegemonic interpretations matched with German or Austrian expectations of national representation through music. But it is striking to see that many of these statements likewise evoked the importance of cultural exchange or even the "universal" language of music. Such observations lead to conclude that musical internationalisation was a complex interplay on the performative as well as semantic level. The concerts provided frames for expressing diverging and contradictory interests that could easily co-exist.

<sup>56</sup> On these debates, largely from an intra-German perspective, Applegate/Potter 2002; Applegate 2017; with clearer transnational outlooks, Mecking/Wasserloos 2015.

<sup>57</sup> "It is now generally expected here that German orchestras of whose tours across the whole world one reads here in the papers, will now regularly visit South America." German General Consulate São Paulo to the Foreign Office, 2 May 1962, PA AA B 95/896.

## Bibliography

- Ahrendt, Rebekah / Ferrugato, Mark / Mahiet, Damien (eds.) (2014): *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. New York: Palgrave Macmillan.
- Applegate, Celia (2012): "Introduction: Music Among the Historians". In: *German History*, 30, 3, 329–349.
- Applegate, Celia (2017): *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*. Toronto: University of Toronto Press.
- Applegate, Celia / Potter, Pamela Maxine (eds.) (2002): *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arata de Erize, Jeannette (2003): *Mozarteum Argentino: 50 aniversario*. Buenos Aires: Mozarteum Argentino.
- Bourdieu, Pierre (2011): *Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld*. Konstanz: UVK.
- Buch, Esteban (2016): *Trauermarsch: L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*. Paris: Éditions du Seuil.
- Falk, Hermann (2015): *Zu Gast in der Welt – Die Welt zu Gast: Die Künstleragentur der DDR – Fakten und Anekdoten zum internationalen Kultauraustausch*. Berlin: Nora.
- Faria Couto: "Pró-Arte (Sociedade Pró-Arte de artes, ciências e letras)". In: <<http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>> (19 September 2017).
- Fosler-Lussier, Danielle (2010): "Cultural Diplomacy as Cultural Globalization: The University of Michigan Jazz Band in Latin America". In: *Journal of the Society for American Music*, 4, 1, 59–93.
- Fosler-Lussier, Danielle (2012): "Music Pushed, Music Pulled: Cultural Diplomacy, Globalization, and Imperialism". In: *Diplomatic History*, 36, 1, 53–64.
- Fosler-Lussier, Danielle (2015): *Music in America's Cold War Diplomacy*. Oakland: University of California Press.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. (2012): "The World Is Ready to Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America". In: *Diplomatic History*, 36, 1, 17–28.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. (ed.) (2015): *Music and International History in the Twentieth Century*. New York: Berghahn Books.
- Härtwig, Dieter (1970): *Die Dresdner Philharmonie: Eine Chronik des Orchesters 1870–1970*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Hellsberg, Clemens (1992): *Demokratie der Könige: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Zurich: Schweizer Verlagshaus.
- Jacobshagen, Arnold / Reininghaus, Frieder (eds.) (2006): *Musik und Kulturbetrieb: Medien, Märkte, Institutionen* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber-Verlag.
- Janik, Elizabeth (2005): *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*. Leiden: Brill.
- Kargl, Silvia / Pestel, Friedemann (2017): "Ambivalente Loyalitäten: Beziehungsnetzwerke der Wiener Philharmoniker zwischen Nationalismus und Nachkriegszeit, 1938–1970". In: <[http://wphdata.blob.core.windows.net/documents/Documents/pdf/NS/ns\\_kargl\\_pestel\\_ambivalente\\_loyalitaeten\\_de\\_v02.pdf](http://wphdata.blob.core.windows.net/documents/Documents/pdf/NS/ns_kargl_pestel_ambivalente_loyalitaeten_de_v02.pdf)> (21 September 2017).
- Keilberth, Thomas (2007): *Ein Dirigentenleben im XX. Jahrhundert*. Vienna: Apollon Musikoffizin Austria.
- Masset Lacombe, Marcelo S. (2008): "Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha". In: *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, 34, 149–171.
- Mayrhofer, Bernadette / Trümpi, Fritz (2014): *Orchestrerte Vertreibung: Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*. Vienna: Mandelbaum.
- Mecking, Sabine / Wasserloos, Yvonne (eds.) (2012): *Musik, Macht, Staat: Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*. Göttingen: V&R unipress.
- Mecking, Sabine / Wasserloos, Yvonne (eds.) (2015): *Inklusion & Exklusion: "Deutsche" Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*. Göttingen: V&R unipress.
- Merlin, Christian (2017): *Die Wiener Philharmoniker: Das Orchester und seine Geschichte von 1842 bis heute*. Vienna: Amalthea Signum.
- Meyer, Donald C. (2000): "Toscanini and the Good Neighbor Policy: The NBC Symphony Orchestra's 1940 South American Tour". In: *American Music*, 18, 233–256.
- Monod, David (2005): *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- Müller, Sven Oliver (2014): *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Müller, Sven Oliver / Osterhammel, Jürgen (2012): "Geschichtswissenschaft und Musik". In: *Geschichte und Gesellschaft*, 38, 5–20.
- Müller, Sven Oliver / Osterhammel, Jürgen / Rempe, Martin (eds.) (2015): *Kommunikation im Musikleben: Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Musser, Ricarda (2015): "German-Brazilian Cultural Exchange in Times of Dictatorship: The Cultural Magazine *Intercâmbio*". In: Finger, Anke / Kathöfer, Gabi / Larkosh, Christopher (eds.) (2015): *KulturConfusão – On German-Brazilian interculturalities*. Berlin: De Gruyter, 119–136.
- Pfister, Wolfgang (1996): *Die Bamberger Symphoniker. 50 Jahre Orchesterkultur in Bamberg*. Bamberg: Fränkischer Tag.
- Rosenberg, Jonathan (2015): "'To Reach ... into the Hearts and Minds of Our Friends': The United States' Symphonic Tours and the Cold War". In: Gienow-Hecht, Jessica C. E. (ed.) (2015): *Music and International History in the Twentieth Century*. New York: Berghahn Books, 140–165.
- Sá, Magali Romero / da Silva, Cândido / Felipe, André (2016): "Citizens of the Third Reich in the Tropics: German Scientific Expeditions to Brazil under the Vargas Regime, 1933–40". In: Clara, Fernando / Ninhos, Cláudia (eds.) (2016): *Nazi Germany and Southern Europe, 1933–45: Science, Culture and Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 232–255.
- Statler, Kathryn (2012): "The Sound of Musical Diplomacy". In: *Diplomatic History*, 36, 1, 71–75.
- Stirn, Andreas (2010): *Traumschiffe des Sozialismus: Die Geschichte der DDR-Urlauberschiffe 1953–1990*. Berlin: Metropol-Verlag.
- Thacker, Toby (2007): *Music after Hitler, 1945–1955*. Aldershot: Ashgate.
- Uhlfelder, Gerardo (1990): *Allegro ma non troppo*. Buenos Aires: Ed. Galerno.
- Wobisch, Helmut (1962): "Die Wiener Philharmoniker". In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 17, 1, 38–39.



# **“Avant-garde Music Sounds Very Much the Same”: Spain at the Fourth Inter-American Music Festival in Washington, D.C. (1968)**

Carol A. Hess  
University of California, Davis

This paper tracks aesthetic shifts during the early decades of the Cold War vis-a-vis political relations between the United States and Spain. In contrast to the regionalist orientation of composers of the Americas during the 1930s and 40s, internationalism held sway during the Cold War, mirroring changes in geopolitics and manifesting itself in serial, aleatoric, and works otherwise classified as “experimental.” These trends were on full display at the Inter-American Music Festivals in Washington D.C. Although Spain was considered a pariah state in the immediate aftermath of World War II, the 1968 Festival included an entire concert devoted to Spain. I propose that this gesture reflects the ongoing thaw between the United States and Spain, one rooted in *Realpolitik*, the recognition of *hispanidad* worldwide, and the robust avant-garde school that had developed in Spain in tandem with the so-called technocracy of the Franco regime.

**Keywords:** Cultural Diplomacy; Cold War; Spanish Avant-garde; Inter-American Festivals

On 27 June 1968 in the Department of Commerce Auditorium, the Washington D.C. public was treated to a concert of Spanish avant-garde music. The event was part of the Inter-American Music Festivals, held intermittently since 1958 to instill friendly feelings between the United States and Latin America or, as one commentator put it, to bring “into closer accord [...] accidental differences of environment, circumstance, or language” through music (Kennedy 1961: n. p.). How did it happen that Spain found its way onto a program dedicated to the music of the Western hemisphere? In what ways did Spain’s musical avant-garde reflect the ideology of the Franco regime or trends in U.S.-Spanish relations? Drawing on sources from the Latin American Music Center at Indiana University and building on previous work (Hess 2013: 142–170), I outline in this essay aspects of Cold War cultural diplomacy and their relationship to the historiography of Spanish music. Since space does not permit me to address all eight composers represented on the 27 June concert, I will focus on Cristóbal Halffter and the ways in which his career illuminates some of these questions.

During the Cold War, musical ideologies in the Americas changed profoundly. Previously, under President Franklin D. Roosevelt’s Good Neighbor Policy of the 1930s and 40s, many composers North and South cultivated a “Western hemisphere” voice by incorporating folk melodies or dance rhythms into their scores.<sup>1</sup> Cultural diplomacy, then in its fledgling stages in the United States, was marshaled to ensure hemispheric solidarity against the Axis, inspiring not only classical works but splashy Hollywood musicals with percussion-heavy soundtracks, Disney cartoons with Latin American folk music, and Latin-tinged jazz (Hess 2013: 111–141; Sadlier 2012; Prutsch 2008). Critics vaunted the “freshness” of the Americas, especially in comparison with “Old Europe,” to which one cultural diplomat imputed “spiritual and mental bankruptcy” (Hess 2016: 915).

After 1945, however, Latin America no longer enjoyed a special relationship with the United States but was subsumed with Asia and Africa—all breeding grounds for communism—into the category “underdeveloped” (Raymont 2005: 81–83). Cultural diplomacy was still practiced in the Americas but far less extravagantly and with a new set of priorities. In music, avant-garde internationalism held sway, effectively sidelining musical nationalism, which was increasingly associated with Soviet and Soviet bloc composers (Carroll 2003: 37–39). Avant-garde interna-

<sup>1</sup> Among several notable exceptions was the Argentine serialist Juan Carlos Paz.

tionalists in Europe and the Americas upheld high-modernist precepts of abstraction, progress, science, and objectivity, Cold War-era values as pervasive in music as in other arenas. Initially, serialism (often discussed in quasi-mathematical terms) was the vehicle of choice, although by the 1950s, so-called experimental music and aleatory also won favor. Both kinds of music symbolized intellectual freedom, a benefit of liberal Western democracy that empowered composers to eschew the nationalist clichés of yesteryear and address an enlightened public primed to appreciate abstraction and complexity (Saunders 1999). To be sure, composers in the West who wanted to be taken seriously were hardly “free” to write folkloric symphonies or invest their music with social meaning, any more than artists were free to paint landscapes (Shreffler 2005; McClary 1989). (This was especially true of composers practicing total serialism.) Further, many in this presumably savvy public recoiled from the avant-garde, exposing a rift between connoisseurs and a much-maligned “middlebrow” contingent (Rubin 1992).

From their inception, Washington’s Inter-American Festivals showcased avant-garde internationalism. In 1968, critics noted musical nationalism’s demise, with one headline bluntly proclaiming “Composers Drop Nationalism” (Kriegsman 1968a). The thoughtful Paul Hume also considered this phenomenon. “In our days of instant communications,” he wrote, “avant-garde music sounds very much the same whether it originates in Madrid, Los Angeles, Cologne or Buenos Aires” (Hume 1968). Both wrote for the *Washington Post*, soon to achieve worldwide fame for its coverage of the Pentagon Papers and Watergate. The *Post* employed several music critics, led by the award-winning Hume, a polymath famed for his skill as an amateur pianist and singer and his finesse for languages. Equally cultivated was Irving Lowens of the *Washington Star*, who at mid-century, moreover, was active in promoting Latin American music in the United States (Holly 2007: 60–62; Hess 2013: 153, 164). Both newspapers were generally receptive to the latest trends in avant-garde music.

As for the presence of the Spanish program on the 1968 festival, we can adapt the potent concept of Zero Hour, a point of reference musicologist Amy Beal sees as the moment for new beginnings in European music, specifically with regard to a divided Germany (Beal 2006: 3). In Spain, Zero Hour began ticking on 1 April 1939, when the Spanish Civil War ended. Some 600,000 people had died and several cities were flattened by bombardments. Among the still bitterly divided population, hunger was rampant and the threat of reprisals and purges loomed, measures that claimed some 200,000 additional lives. Massive forced labor projects such as the imposing Valle de los Caídos paid homage to Catholic Spain and to the war dead—at least those who had defended Franco (Preston 1990: 43–45).

The classical music community took stock. Manuel de Falla, who left Spain in fall 1939, was easily appropriated by the regime since he had half-heartedly endorsed Franco in the final stages of the war. His music became a symbol of “Hispanic fervor” (Hess 2005: 228–241; 275), image-making that came from the heavily censored press. Rightly or wrongly, Rodrigo’s folkloric *Concierto de Aranjuez* was taken as emblematic of the new Spain. Evoking the palace of two Habsburg kings, the work summoned up a safely distant past and a common heritage. When it premiered in 1940, Spanish critics hailed it as a “truthful expression of Spanishness” (Moreira Rodríguez 2017: 49).

Meanwhile, World War II raged on. Early in the conflict, Franco had cozied up to the Axis, his allies during the Civil War, and undertook a handful of cultural diplomacy projects, including three festivals of Spanish and German music and a musical *Spanische Woche* in Frankfurt (Suárez-Pajares 2013). But when it became clear that Germany was losing the war, Franco began holding Hitler at arm’s length.

Ardently anti-communist, Franco also foresaw the growing split between the Soviet Union and the West. When the question of what to do with Spain—isolate or integrate?—was taken up at Potsdam, U.S. policy makers were unwilling to be seen as protectors of the last fascist government in Europe. In 1946, they supported a Security Council resolution condemning Franco’s regime.

Yet soon enough Spain came to be seen as a potential ally in containing communism. This about-face began around 1950, when the lengthy process of revoking the resolution got under way. Along with other countries, the United States appointed ambassadors to Madrid, and President Harry S. Truman offered Spain economic aid, paving the way for his successor, Dwight D. Eisenhower, to secure military bases at Torrejón. On a state visit to Madrid in December 1959, Eisenhower embraced the Spanish leader as a brass band played “The Yellow Rose of Texas,” paying homage to the U.S. president’s roots and prompting Franco to announce, “Now I have won the Civil War” (Carr 1982: 715). Isolationist autarky was replaced by what became known as the “technocracy.” Also, tourism began prodding the country toward economic health. (To be sure, Spanish traditionalists were unsettled by foreign visitors who brazenly sported sleeveless dresses or two-piece bathing suits but tourism’s benefits far outweighed its pitfalls.) In the United States, memories of the Spanish Civil War, once a rallying cry for the left, grew dim.

This turn toward internationalism affected the arts in Spain, now characterized by rigor, objectivity, and abstraction. These Cold War ideals challenged the long-standing perception of Spain as “backward,” sometimes rather imaginatively: it was argued, for example, that the 14,000 year-old cave paintings at Altamira were not primitive artifacts but evidence of an innately Spanish propensity for abstraction (Díaz Sánchez 2001: 273–276). Composers began writing serial and aleatoric works and several new-music organizations were founded, such as the Aula de Música and the Grupo Nueva Música. If two decades earlier critics in Madrid and Barcelona had exalted Spanishness, they now applauded the “superseding of purely folkloric data,” as the avant-garde journal *Índice* put it (n. a. 1958: 26).

The U.S. musical community, used to folkloric Spanish music along the lines of the *Concierto de Aranjuez* (Stein 2002: 221–226), expressed surprise at this turn of events. In 1961, Aaron Copland visited Madrid at the urging of his compatriot Arthur Custer, a composer and former Air Force fighter pilot employed by the United States Information Service (USIS) who broadcast “Music for Music’s Sake” on Armed Forces Radio. Promptly Copland wrote Carlos Chávez that he had “discovered an active dodecaphonic school!” in Spain (Carmona 1989: 876). Had Copland returned to Madrid a few years later, he would have encountered ALEA, an experimental music studio. To be sure, not all musical efforts to thaw Spain’s relations with the international community were “technocratic,” nor did Franco necessarily have a hand in them. In November 1961, Pablo Casals made the front page of the *New York Times* by playing at the Kennedy White House. Although the Spanish cellist had often declared that he would never perform in any country that recognized Franco, he made an exception for President Kennedy, who impressed him as an idealistic world leader. After the gala concert, President Kennedy spoke briefly about art as “an integral part of free society” (Schonberg 1961: 33).

In Spain, several large-scale, regime-sponsored events showcased avant-garde music. One, the Bienal de Música Contemporánea, consisted of seven concerts, featuring works by Boulez, Berio, Cage, and Stockhausen; luminaries such as Massimo Mila and Hans-Heinz Stuckenschmidt presented lectures. Another marked the end of the Civil War, the “Concert for Peace,” part of a series of events dedicated to “Twenty-Five Years of Peace” (Sacau-Ferreira 2010: 26–38). The concert featured

several government-commissioned avant-garde works (all by composers too young to have been involved in the Civil War) and excerpts of Falla's cantata *Atlántida*, showing the intergenerational continuity of Spanish music. The *Atlántida* excerpts, moreover, celebrated Spain's conquest of America and thus global *hispanidad*: "Himno hispánico," "Las carabelas," and "Salve en el Mar." Critics hailed the concert, applauding the fact that musical nationalism, with its "folkloric formulas" and "picturesque curiosities," had been "overcome" in Spain, as Fernando Ruiz Coca asserted in *El Alcázar* (Sacau-Ferreira 2010: 211–212).

Another event of 1964 was the Festival of Music of the Americas and Spain, held in Madrid and sponsored by the Instituto de Cultura Hispánica (ICH) and the Organization of American States (OAS). As the *Atlántida* excerpts suggest, global *hispanidad* was becoming increasingly attractive. Enrique Sacau-Ferreira observes that since the end of the Civil War, many Spaniards idealized the Americas. Several modernist books, such as *Ulysses*, were first read in Spain in Latin American editions (Sacau-Ferreira 2010: 48); also, enough Spaniards emigrated to Buenos Aires, Mexico, or Caracas that a *tipo* (stock character) of the wealthy relative who makes good in the Americas arose. To be sure, some U.S. officials feared that *hispanidad* was "incurably divisionist" and would cause Latin America to turn away from the United States (Payne 2012: 40). Such concerns were nowhere in evidence during the 1964 Festival, however. Spain was eager to put its best foot forward for its visitors from the Americas and tourist visits were organized, including one to the Valle de los Caídos. Alyson Payne has described a thirteen-minute, state-sponsored newsreel that zooms in on the Panamanian composer Roque Cordero on the steps of the *franquista* monument, panning to composers Héctor Tosar of Uruguay, Blas Galindo of Mexico, Antonio Estévez of Venezuela, Celso Garrido Lecca of Peru, Roberto Caamaño of Argentina, and various Latin American critics, all chatting with their Spanish counterparts (Payne 2012: 137–139). In 1967, a second Festival of Spain and the Americas took place, again in Madrid.

Yet all the while the goal was Washington D.C. The fact that Spain had never been represented at the Inter-American Music Festivals did not sit well with the Spanish musical community. Rodrigo, hardly a standard-bearer for the avant-garde, lamented that "Spain had come to be excluded or forgotten" by Washington (Sacau-Ferreira 2010: 44). Representatives of the U.S. musical community, including the Colombian conductor Guillermo Espinosa (Music Director of the OAS), advocated for Spain, as did composer and critic Virgil Thomson, who opined "Spain should have a place in [the Washington Festivals]" (Payne 2012: 191). Gradually the idea took hold. With the support of the OAS and the Inter-American Music Council, the Fourth Festival of Inter-American Music was scheduled for 19 through 30 June of 1968—with Spain's participation.

The 1968 Festival differed from its predecessors. For one thing, the Argentine composer Alberto Ginastera decided not to participate. Having commanded the lion's share of critical acclaim in the previous festivals (largely for having achieved a "logical [...] evolution from militant nationalist") he graciously stepped aside to allow younger composers a chance to shine (Lowens 1961: B16). Also, the Festival coincided with the Poor People's March on Washington, organized by the Reverend Martin Luther King Jr. and the Southern Christian Leadership Conference but carried out by Ralph Abernathy Jr. after King was assassinated that April.<sup>2</sup> The Poor

<sup>2</sup> It was not the first time politics affected the Festivals. The third festival, originally scheduled for 1963, was postponed until 1965 for lack of funds, which embarrassed the Kennedy Administration since a White House press release had described it as "directly associated with the hemisphere's new Alliance for Progress program"; also, Castro's Cuba had sponsored a successful Festival de Música Latinoamericana a few months earlier (Lowens 1968).

People’s March involved not just African Americans but Latinos, whites, and Native Americans. Among its more noteworthy features were the tent encampment known as “Resurrection City” and the mule train that passed through the streets of the nation’s capital. The city responded with an enhanced police presence and imposed curfews; thanks to the latter, several concerts had to be rescheduled, reducing audience size (Haskins 1968). There was also the braying of the mules. One critic overheard an Argentine listener remark, “‘I don’t see why the mules made any difference. The music is all cacophony anyway’” (n. a. 1968).

In fact, not all the music heard at the 1968 Festival was avant-garde “cacophony.” The backward-looking “Hymn to the Americas,” by Rudolph G. Schirmer and a throwback to the Good Neighbor period, won widespread condemnation, however. Critics also excoriated the “dreary conservatism” in the music of two other “Old Guard” U.S. composers, Samuel Barber and Robert Ward (Kriegsman 1968b). In doing so, they reaffirmed the long-held ideological stance of the Festivals and of avant-garde music in general: that art can exist “independent of any social framework” and that it cheapens itself by appealing to the proverbial man in the street (McClary 1989: 62).

Amid the confusion in Washington, the concert of avant-garde Spanish works went off without a hitch. As shown below, their titles departed from the “danzas andaluzas” and “jotas” many in the United States associated with Spanish music:

<i>Objetos sonoros</i> (Sonorous Objects)	Ramón Barce (1928-2008)
<i>Geometrías</i> (Geometries)	Leopoldo Balada (b. 1933)
<i>Three Pieces for Double Quintet and Percussion</i>	Antón García Abril (b. 1933)
<i>Antiphonisimo</i>	Cristóbal Halffter (b. 1930)
<i>Cesuras</i> (Caesuras)	Luis de Pablo (b. 1930)
<i>Vértices</i>	Miguel Coria (1937-2016)
<i>Car en effet . . .</i>	Tomás Marco (b. 1942)
<i>Superficie núm. 1</i> (Surface No. 1)	Carmelo Bernaola (1929-2002)

Program, Spanish Avant-Garde, 27 June 1968  
Fourth Inter-American Music Festival  
Washington, D.C.

Ramón Barce, first on the program, was a prime mover in the Grupo Nueva Música. In digesting his *Objetos sonoros*, Washington’s critics gave the nod to abstraction, with Hume observing that “the official vocabulary [of music] seems to have shifted more sharply than ever before to language long thought to be that of mathematics” (Hume 1968). Confirming that trend was *Geometrías* by Leonardo Balada, who left Spain in 1965 to study at The Juilliard School in New York and who later taught at the Carnegie Mellon Institute in Pittsburgh. *Three Pieces for Double Quintet and Percussion* by Antón García Abril proved a throwback, reminding critic Donald Mintz of the “long, expressionist lines [and] [...] of post-World War I Viennese dodecaphony” (Mintz 1968). The Darmstadt-trained Luis de Pablo offered the U.S. premiere of his *Caesuras*. It made little impact on Washington’s critics, with Hume complaining that “the predictable pauses were clearly a part of a well-devised pattern, but the pity was the insignificance of the music heard between them” (Hume 1968). This was not the case with *Vértices*, by Miguel Coria, which explores the harmonic resources of a single row and which Mintz called “a fine gem” (Mintz 1968). *Car en effet . . .*, by Tomás Marco, for two clarinets, bass clarinet, two alto saxophones, and one bass saxophone, won kudos, at least from Hume. Hume

also praised Carmelo Bernaola's *Superficie númer. I* as "a work to admire, to ponder, and to wish to hear again as an example of a man who is reaching far beyond either the experimental or the purely imitative" (Hume 1968).

The remaining piece on the program was *Antiphonismoi*, by Cristóbal Halffter, a central figure in the Spanish avant-garde. It dates from 1967, when the composer had begun experimenting with "pure creation, submitted to strictly musical needs" and the title freely combines Greek terms related to repetition (Casares 1980: 82). Scored for flute, oboe, clarinet, piano, violin, viola, and cello, the work addresses these "strictly musical needs" through extended techniques. The first minute or so give a good idea of Halffter's approach. First, the woodwind players breathe through their mouthpieces, with some articulating an irregular subdivision with their breath, complemented by the occasional inhalation. The cello plays an unpitched tremolo on the tailpiece, blending with the white noise, followed by key clicks on the woodwinds, whose players mutter vocables into their instruments. These gestures prepare the entry of a pitched sound in the strings, played *tremolo sul ponticello* and followed by rapid arpeggiations behind the bridge that create a fast oscillation as the players cross all four strings and play repeated rapid glissandi *sul ponticello* in the upper register. This quiet gust of white noise is complemented by a regular (non pizzicato) tapping of the string and, in the upper-middle register of the piano, a gentle strumming of the strings with the damper pedal depressed. The section climaxes with a clarinet run ending on a D5.

Alas, Washington found these extended techniques dated rather than pioneering. Hume complained that *Antiphonismoi* consisted of "little more than the familiar noise of players blowing on wind instruments or flapping their fingers on the unsounding keys of the not-quite-prepared piano [...] of strings busy at making no sounds" (Hume 1968). Halffter himself later acknowledged that these techniques had largely exhausted themselves but, explaining that during the 1960s he was intent on technical matters of "procedure, language" (n. a. 1991), suggested that these strategies were part of his evolution.

How did a composer such as Halffter come to earn his place in the Spanish avant-garde? To be sure, his considerable musical talents were well nurtured and he was born into a distinguished musical family. But Halffter's career in and of itself poses important historiographical questions. His earliest works, from the 1950s, reveal a young man learning from past models: a *Misa ducal*, *Antifonía pascual*, a prize-winning piano concerto, and two ballets, *Saeta* and *Jugando al toro*, on explicitly Spanish themes. One of his earliest forays into serialism was *Cinco microformas* (1960), a set of five variations on a twelve-tone series that premiered in Madrid with the National Symphony Orchestra. Another emblematic work was *Secuencias*, commissioned for the 1964 Concert for Peace.

Halffter's serial and experimental music is at variance with another work from the sixties, his *Misa para la Juventud* (Mass of Youth), a tonal work for chorus, brass choir, and percussion and dedicated to the youth division of the Falange Española (Sacau-Ferreira 2010: 120–21). The Falange, an agglomeration of right-wing parties, was the sole political organization in Spain for nearly three decades. To be sure, biographers are silent on the work, since its musical style obstructs the narrative of progress and its political connotations are dubious. But it raises questions about the web of regime-related musical connections. As Sacau-Fereira details, Barce worked closely with Editorial Rialp, itself associated with the Opus Dei, a parapolitical organization allied with Franco and the first press in Spain to publish books on avant-garde music. ALEA, the founding of which was one of de Pablo's principal accomplishments, was funded by the Huarte family, a conservative Navarran clan

with links to the Opus Dei and loyal to Franco (Sacau-Ferreira 2010: 153–154); like Halffter’s *Secuencias*, De Pablo’s *Testimonio* for orchestra was commissioned for the Concert for Peace.

Indeed, most historians have resisted exploring such links. Tomás Marco (a writer as well as a composer) published a widely read book on twentieth-century Spanish music consisting largely of a series of thumbnails in which an individual composers gradually progress beyond nationalism by distilling abstruse avant-garde techniques, with purity of artistic expression divorced from extramusical considerations the result. According to Marco, Halffter became the leader of the Spanish avant-garde slowly but surely, thinking “deeply about making the leap [to the avant-garde]” to ensure that “his first steps were by no means taken under pressure.” But once he assumed the historic responsibility thrust upon him, “Halffter threw himself with all intensity onto this new path” (Marco 1982: 217).<sup>3</sup> Marco treats Barce, García Abril, and Coria similarly (Marco 1982: 232, 254, 268); indeed, so consistent was the technocratic agenda—and so committed is Marco to defending it—that his thumbnails prove largely interchangeable. In other words, like the music heard in Washington, such narratives sound “very much the same.” Throughout, the presence of the regime is murky at best.

By the 1970s, when the regime was in its final throes, composers themselves disrupted the narrative of progress, sometimes defying *franquista* values. Halffter, for example, composed a series of what Emilio Casares calls “testimonial” works, such as *Elegía a la muerte de tres poetas españoles* for orchestra (1975), in which he not only strayed from the path of abstraction but honored Franco’s enemies, each section titled to identify each poet and his fate at the dictator’s hands: Antonio Machado (Exile), Miguel Hernández (Prison), and Federico García Lorca (Blood). *Yes, Speak Out, Yes*, for vocal soloists, narrator, two choruses, and two orchestras, was performed in New York on 10 December 1968 at the United Nations to commemorate the twentieth anniversary of the Universal Declaration of Human Rights, a sprawling, sonic reminder of the very rights Franco so spectacularly ignored.

Both reciprocity and the ongoing thaw between Washington and Madrid brought about the Spanish program on the 1968 Festival. As a microcosm of U.S.-Spanish Cold War relations, the event can invite further study of the networks between musical creation and the regime, whether its policies, incentives, or administrative structures. However much those involved in such networks jostled with *Realpolitik*, they are part of history. In embracing the technocracy and its Cold War values both in the Festival and beyond, Spanish composers defended their status on the world stage and their engagement with high modernism however lacking in ideological purity their endeavor.

---

<sup>3</sup> Germán Gan Quesada, on the other hand, argues that Halffter’s stylistic split was not quite such a “new path,” since *Jugando al toro*, for example, contains “aggressive” dissonances and even an incomplete twelve-tone row in the score (Gan Quesada 2007: 200).

## Bibliography

- n. a. (1958): “No deseamos lanzar un manifiesto”. In: *Índice*, 12, 119 (December), 28.
- n. a. (1968): “Mules and Mozart Failed to Harmonize”. In: *Washington Post*, 28 June. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- n. a. (1991): Liner notes. *El Grupo Círculo interpreta a Cristóbal Halffter*. Madrid, SGAE: 9GO447.
- Beal, Amy C. (2006): *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Carmona, Gloria (ed.) (1989): *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Carr, Raymond (1982): *Spain: 1808–1975*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
- Carroll, Mark (2003): *Music and Ideology in Cold War Europe*. New York: Cambridge University Press.
- Casares, Emilio (1980): *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Díaz Sánchez, Julián (2001): “Al servicio del espíritu: la redefinición de la vanguardia artística en el franquismo”. In: Henares Cuellar, Ignacio / Cabrera García, María Isabel / Pérez Zalduondo, Gemma / Castillo Ruiz, José (eds.) (2001): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*. Granada: University of Granada, vol. 1, 269–285.
- Gan Quesada, Germán (2007): “Tópico folklórico. Tradición e innovación en un ballet ‘español’: *Jugando al toro* de Cristóbal Halffter”. In: *Revista de musicología*, 30, 1, 181–206.
- Haskins, John (1968): “The Fourth Inter-American Festival”. In: *Washington Star*. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. Latin American Music Center (LAMC), Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Hess, Carol A. (2005): *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. New York: Oxford University Press.
- Hess, Carol A. (2013): *Representing The Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. New York: Oxford University Press.
- Hess, Carol A. (2016): “Aaron Copland y la diplomacia cultural en América Latina durante la Guerra Fría: El rechazo de Europa y la política efímera del Buen Vecino”. In: Rinke, Stefan (ed.) (2016): *Entre Espacios: La historia latinoamericana en el contexto global. Actas del XVII Congreso Internacional de AHILA, Berlín, 3–13 de septiembre de 2014*. Berlin: Freie Universität, 913–926.
- Holly, Janice E. (2007): *Irving Lowens and The Washington Star: The Vision, the Demise*. Ph.D. diss. University of Maryland.
- Hume, Paul (1968): “Music of Spain’s Avant-garde Heard Here”. In: *Washington Post*, 28 June. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Kennedy, Jacqueline (1961): Program booklet. *Second Inter-American Music Festival, 22–30 April 1961*, n. p.
- Kriegsman, Alan M. (1968a): “Composers Drop Nationalism”. In: *Washington Post*, 7 July. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Kriegsman, Alan M. (1968b): “Ginastera Bows to Young Composers”. In: *Washington Post*. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Lowens, Irving (1961): “Ginastera’s *Cantata Enchanting, Exciting*”. In: *The Evening Star*, 1 May. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Lowens, Irving (1968): “Music: Inter-American”. In: *The Sunday Star*, 2 June. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Marco, Tomás (1982): *Siglo XX. Historia de la música española*. vol. 6. Madrid: Alianza Editorial.
- McClary, Susan (1989): “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Musical Composition”. In: *Cultural Critique*, 2, 57–82.
- Mintz, Donald (1968): “Avant-Garde Works From Spain Performed”. In: *The Evening Star*, 28 June. Clippings file, Guillermo Espinosa Collection. LAMC, Indiana University. Bloomington: Indiana.
- Moreda Rodríguez, Eva (2017): *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. New York: Oxford University Press.
- Payne, Alyson (2012): *The 1964 Festival of the Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Relations in the Context of Cold War Politics*. Ph.D. diss. University of California, Irvine.

- Preston, Paul (1990): *The Politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*. London: Unwin Hyman.
- Prutsch, Ursula (2008): *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika im Zweiten Weltkrieg*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Raymont, Henry (2005): *Troubled Neighbors: The Story of U.S.-Latin American Relations from FDR to the Present*. Boulder: Westview Press.
- Rubin, Joan Shelley (1992): *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sacau-Ferreira, Enrique (2010): *Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*. Ph.D. diss. University of Oxford.
- Sadlier, Darlene J. (2012): *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press.
- Saunders, Frances Stonor (1999): *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- Schonberg, Harold C. (1961): “Casals Plays at White House; Last Appeared there in 1904”. In: *New York Times*, 13 November, 1, 33.
- Stein, Louise K. (2002): “Before the Latin Tinge: Spanish Music and the ‘Spanish Idiom’”. In: Kagan, Richard L. (ed.) (2002): *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 193–245.
- Suárez-Pajares, Javier (2013): “Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain During the Early 1940s”. In: Pérez Zalduondo, Gemma / Gan Quesada, Germán (eds.) (2013): *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, 59–95.
- Shreffler, Anne C. (2005). “Ideologies of Serialism”. In: Berger, Karol / Newcomb, Anthony (eds.) (2005): *Music and the Aesthetics of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard Publications in Music, 222–255.



# Moscow Mambo. Latin American Popular Music in the Cold War Soviet Union

Tobias Rupprecht  
University of Exeter

Gushing artists and an enthusiastic audience revelled for Latin America in the Cold War Soviet Union. The Cuban Revolution had exacerbated a romanticism among many Soviet writers and musicians for what they called the ‘blazing continent’. The Soviet state succeeded in filling this apolitical longing for an idealized Latin America with ideological content. Leftist Soviet protest movements of the 1970s and 1980s, whose protagonists had grown up with this official idealization of Latin American revolutions and rebels in Soviet official culture, used this content in their protest against what they saw as the stalling, or even the betrayal, of socialism in the USSR.

**Keywords:** Soviet Union; Latin America; Cuba; Popular Music; Cold War

After the traumatic experience of the Second World War and the deprivation of the post-war years, people all over Europe were seeking solace and distraction from the hardships of their daily lives. An expanding popular mass culture delivered these sanctuaries, and a stereotypical representation of Latin America was one of its most prominent exotic elements. Taking up older European traditions of depicting Latin America as pre-modern idyll, Italian and German *Schlager*-singers from Caterina Valente to Heino sang about rakish Mexicans and racy Latinas. Popular Latin American tunes such as *Quizás, quizás, quizás* became staples in the repertoires of interpreters from all over Europe.

The Soviet Union of the 1950s was in many respects an isolated and idiosyncratic state, but citizens there had a rather similar recent experience of war, and even more difficult post-war times until their dictator Stalin died in 1953. Their desire for distraction and entertainment was no less than their Western contemporaries’ – and it was also Latin America that came to capture the imagination of a mass audience. Dozens of Latin American folklore groups performed at a 1957 international youth festival in Moscow, initiated by Communist front organizations in order to spread a positive image of the prospering post-Stalin Soviet Union to the world abroad (Roth-Ey 2004).

These folklore combos broke ground for a long-lasting enthusiasm all across the Soviet Union for their modern interpretation of mixed Latin American folk tunes. Dressed in stereotypical costumes, including big sombreros and revolver belt, *Los Caballeros*, *Los Panchos* or *Los Tres Amigos* sang simple songs about love and their native lands. Soviet music experts criticized their clownish performance and their lack of musical talent. But in no way did this harm their popularity with the mass audience. As early as 1958, twenty-nine of these groups toured the Soviet Union; the number doubled the year after. Throughout the 1960s, several concerts of Latin American folklore bands took place each month (Fel’cman 1958, Pičugin 1964).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> This contribution is based on the second chapter of my book *Soviet Internationalism After Stalin* (Rupprecht 2015). For audio examples see: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7bvTQokV8o>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=6UIzXzc\\_6n0](https://www.youtube.com/watch?v=6UIzXzc_6n0)>; <[https://www.youtube.com/watch?v=X\\_L81YnRDuiI](https://www.youtube.com/watch?v=X_L81YnRDuiI)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=cLnDcybh1UY>>. For an itemization of the archive tokens in the footnotes see: <<http://russianarchives.com/archives/index.html>> (last access 30 August 2017): *Posol’stvo SSSR v Čili GKKS*, 8 February 1966, GARF f.9518 op.1 d.1017 l. 40; *Spravka o sostojanii i perspektivach razvitiya kul’turnykh i naučnykh sviazej meždu SSSR i Meksikoj*, 28 November 1963, GARF f.9518 op.1 d.344 l.139–141; *Očety o pribyvanii artistov*, undated, RGANI f.5 op.35 d.85 l.1–57 and f.5 op.36 d.56; *O sostave i pribyvanii delegacij Latinskoj Ameriki na Vsemirnom Festivale Molodeži*, undated, RGASPI f.3M op.15 d.204 l.52–142.

The popularity of this new, apolitical and exotic mass culture soon spread to provincial cities, too, and visitors from Latin America were utterly amazed just how popular music from their home countries was all over the USSR (Mendes 1956; Miró Quesada 1959). The state concert operator *Goskontsert* even had difficulties in finding enough Latin American folklore combos to invite. The Soviet embassy in Brazil thus suggested paying musicians directly for drafting programs that would fit the taste and expectation of the Soviet audience. More often than not, this meant a rather childish or silly depiction of Latin Americans, which reflected, just as in Western mass entertainment, a certain paternalistic sense of European cultural superiority. Before long, prominent Soviet interpreters of *estradijnaya muzyka*, Moscow's answer to *Schlager*, *Chanson* and American crooners, also started including Latin American songs and motifs into their own repertoire.<sup>2</sup>

One of the most successful Latin American cultural events in the Soviet Union was the 1960 visit from the Peruvian *Inca Taky Trio* with singer Yma Sumac. The band, very popular at the time in the West, too, had planned a two-week trip, but they found the reception by a raging Soviet audience so overwhelming that they prolonged their stay to six months and played concerts in forty cities. A Soviet film shot about Yma, "the exotic soul of a far-away people", collected all the stereotypes her Soviet fans had about South America: records of her performance in Moscow's Tchaikovsky-Theatre alternated with clips from Peru with wild animals, palm trees, stone-gods and ruins – and drastic pictures of impoverished and exploited Peruvian immigrants in the United States (Birjukov 1960; Medvedev 1961).<sup>3</sup>

The Soviet film about Yma Sumac is one of many examples of a rather successful subtle politicization of mass culture in the post-Stalinist Soviet Union. Seemingly petty entertainment, dismissed as bourgeois delusion in the early Soviet days, was officially endorsed from the 1950s, and it linked a fascination for exotic beauty with an ideological superstructure. Representations of the outland by Soviet artists, and carefully selected international cultural artefacts, strengthened the hegemonic Soviet view of the world. The concept of *egemonia culturale* that Gramsci conceived for capitalist societies can be applied just as well to the Soviet Union after Stalin: no longer did the state hold sway over its subjects through terror and physical violence. The consent of the political and intellectual elite and of the majority of the population was now based on shared cultural and ideological conceptions. To preserve this status quo of public compliance, the state – besides supplying the basic material needs – only needed to make sure that certain cultural forms predominated over others. Western modernist art or Rock 'n' Roll music were considered dangerous, for they seemed to promote anti-authoritarian individualism, uncontrolled emotions and sexual libertinism. They were banned and could not reach a mass audience in the USSR well into the 1970s. Most Latin American cultural products, however, were considered to rather support the Soviet view of the world in content and form – and were thus officially promoted.

When years of cultural self-isolation in Soviet arts finally came to a close during the Thaw, exoticism and revolutionary romanticism were soon rife not only in music, but also in film and contemporary literature. For most Soviet readers, the rediscovery of Latin America began with travelogues. Selected Soviet intellectuals were allowed again to travel to non-socialist countries and re-connect to colleagues and discourses they had been barred from for many years. Ilya Ehrenburg went to Argentina and Chile in 1954, the Ukrainian writer Ljubomir Dmiterko followed

<sup>2</sup> *Postol'stvo SSSR v Braziliu ministru kul'tury Furceve*, 21 February 1966, GARF f.9518 op.1 d.997 l.23.

<sup>3</sup> *Pesnya Imy Sumak* (1961) RGAKFD #20083.

in 1956 (Dmiterko 1958). Konstantin Simonov sought contact to Uruguayan and Chilean intellectuals; others went to Central America, the Andean countries, Brazil, Venezuela, and Paraguay.<sup>4</sup> Many of them produced, beyond official rapports, long journal articles and colourful booklets about their travels, lavishly illustrated with photos, and in simple language. They were spread in high numbers of editions all across the USSR.

In 1958, three of the most influential intellectuals of the Thaw-Era Soviet Union set forth on a journey to South America. Alexei Adzhubej, chief-editor of *Komsomolskaja Pravda*, Anatolij Sofronov and Nikolaj Gribachev, heads of the journals *Ogonek* and *Sovetskij Sojuz* respectively, wrote all books and articles about their adventures abroad, which circulated in the Soviet Union to the tune of several million copies. Full of enthusiasm about the countries and their peoples, the music and dances, the landscapes, and the progressive spirit on the one hand, these travelogues also enlightened their Soviet readers about poverty, repression, social imbalances, and backwardness that afflicted much of Latin America. For Adzhubej it was clear who was to blame for all the misery of “an unemployment rate of seventy percent in Bolivia” or “the crimes of the United Fruit Company in Honduras”: the United States and its “puppet regimes”, which ruled over such countries as Panama or Cuba, and American “cultural imperialism”, which destroyed the healthy national cultures, as he commented after being shocked about the popularity of Bill Haley (“fat psychopath”) during a concert in Buenos Aires. Nonetheless, their résumé of the trip was very optimistic: the days of imperialism were numbered; friendship with the Soviet Union was on the increase; and everywhere, a sense of revolution was in the air – already some years before the Cuban Revolution (Sofronov 1958; Adžubej 1959; Gribachev 1959).

Through these travelogues, Soviet authors and readers alike combined their fascination for the exotic outland with political self-affirmation. In the late 1950s, early 1960s, the Third World was an important momentum of the self-conception of parts of the intellectual Soviet elite, and they shared it in their books and articles with millions of Soviet readers. The impressions they got on their travels and conveyed back home were ideologically determined, but the prevalence of poverty, social injustice, oppression and exploitation in many Latin American states was real enough to lend plausible credence to their world view. And as for the films, this depiction was all the more plausible when it came from foreign authors themselves. Already since the 1930s, two Latin American authors had been particularly influential on the Soviet literary scene: the Cuban author Nícolas Guillén combined the European literary tradition with Afro-Cuban elements in his *mestizaje* poetry. His work, translated by Ilya Ehrenburg, was widespread in the Soviet Union long before Castro’s Revolution made him the Cuban national poet. And even more important was the godfather of Latin American poetry in the twentieth century: the Chilean Pablo Neruda, widely published in the USSR, experienced worship close to a personality cult on his several visits to the Soviet Union (Stolbov 1980).

Both Guillén and Neruda were convinced party-line communists; their celebration in the Soviet Union did therefore not come as a big surprise. They continued to be published – as did writings by other, less gifted communist authors. From the mid 1950s, however, also non-communist Latin American authors were published and read widely in the USSR. The *boom* of Latin American books began with belated translations of works written in the 1920s. *Doña Barbara*, a classic of Venezuelan literature by Rómulo Gallegos, was finally published in Moscow in 1959. The first

<sup>4</sup> Konstantin Simonov, *Nekotorye soobshchenja k otčetu o poezdke v Urugvaj, Čili i Argentinu*, 29 December 1957, GARF f.9518 op.1 d.320 l.160–167.

edition of 150,000 copies was sold out within a few days. The Colombian writer José Eustasio Rivera sold over 300,000 copies of his 1924 novel *The Vortex* in two weeks, when it was finally translated and published in 1961, which made it the most successful work of fiction in the Soviet Union at its time. Miguel Angel Asturias' *Señor Presidente* was yet another tremendous Latin American success in the Soviet Union that won its author the Lenin Peace Prize in 1966 (García Márquez 1982: 162).

Bookstores and publishing houses were not able to supply the growing demand for Latin American literature with their translations and prints. Between 1959 and 1964, another 425 books by contemporary Latin American authors followed. One of the most popular authors throughout the Soviet Union was the Brazilian Jorge Amado, and especially so with his novel *The Bowels of Liberty*.<sup>5</sup> By the end of the decade, the number of Latin American literary works distributed in the Soviet Union exceeded five million copies, even before the most influential Latin American novel of the time found its way to Soviet readership. The publication of Gabriel García Márquez' *One Hundred Years of Solitude*, firstly in *Inostrannaja literatura* in 1971, had an enormous impact on Soviet literary life. The already questioned socialist realism came under severe attack from its magical counterpart, which fostered the image of Latin America as "arcadia of revolutionary socialism" (Berg / Rössner 2007: 529) – and an excitingly exotic place. More than one million copies of García Márquez' book, freed of some of the most erotic passages, were sold in the Soviet Union. The fascination with the Latin American novel continued throughout the 1970s, parallel with a similar *boom* in the West. Juan Rulfo's *Pedro Paramo* came out in 100,000 copies in its first print in 1970. By the mid-1970s, books by Mexican authors exceeded two million, Carlos Fuentes the most successful among them. By the end of that decade, the Latin American section of one Moscow publishing house, *Khudozhestvennaja literatura*, alone had published over 14 million copies of books in the Soviet Union (Sapata / Kulidžanov 1977; Kutejščikova 2000: 324).

Just as Latin American music and films, the books from the 'blazing continent' that were published in the Soviet Union combined a realist form with a mix of social criticism and exoticism in the content – an aesthetic that suited both officials and the audience. Readers loved the exotic worlds these novels and images unfolded – censors appreciated the fact that these foreign authors upheld the official Soviet view of the rest of the world as a place of oppression, exploitation and imminent revolution. This perception was exacerbated through the selective presentation and the cultural representation of two big political events in Latin America during the Cold War: the Cuban Revolution in 1959 and the election of the Marxist Salvador Allende as Chilean president in 1970.

### **'Cuba, my love', and 'New songs from Chile'**

Soon after Fidel Castro had taken over power in Cuba in 1959, Havana developed into a socialist Mecca for the Soviet intelligentsia. Adzhubej was again one of the first pilgrims, "full of romantic ideas about the events", as he later recalled (Adžubej 1990: 285). Film maker Alexander Kaltsatyj was „enthralled about a revolution with a human face, ostensibly less cruel. ... Later we learned more and revised our opinion, but back then, we were simply overwhelmed" (Ferraz 2005, Rupprecht 2015: 117). Older high-ranking party members cherished Cuba, too, not least because it reminded them of their own revolutionary past. Anastas Mikoyan ensured his comrades after his first visit to Cuba: "yes, this is a real revolution. Just like ours.

5 Pis'mo Michaila Apletina Žoržy Amado, undated, RGALI f.631 op.26 d.4461 l.3–4.

It feels like I have returned to my youth!” (Rupprecht 2015: 123) The long-term Soviet ambassador to Mexico, Vladimir Vinogradov, confirmed after his first trip to Havana: “I felt as if I was twenty again.” And Khrushchev himself told US reporters after his first meeting with Castro in his Harlem hotel: “if he is a Marxist, I do not know. But I can sure tell that I am a Fidelist!” (Leonov 1995; Vinogradov 1998: 144). In line with the romanticism of their intellectual and political elite, Soviet poets and novelists flocked to Cuba, and reported to the Soviet public in books, photo-stories, poems and travelogues from the Caribbean island. Soviet star-reporter Genrikh Borovik was inspired to his *Novella of the Green Lizard*, fictive short stories on ordinary people in different epochs of Cuban history. Vasilij Chichkov, TASS-correspondent in Central America, came to Cuba and wrote his very popular children’s book *Pepe, the young Cuban*. The rather didactic story about Havana street kids, who can finally go to school thanks to the revolution, came out in several high-number editions, and Konstantin Listov composed the music for a stage adaption at the Moscow children’s theatre (Borovik 1963; Čičkov 1961).

Adults, too, had their chance to see interpretations of the Cuban Revolution on Soviet stages. The playwright Georgij Mdivani, after his own Cuba trip, wrote and directed *Teresa’s Birthday* at Moscow’s Pushkin Theatre, an emphatic account of the US invasion of the Bay of Pigs from the point of view of simple Cubans. Representatives of the Cuban ministry of culture were less enchanted than the Soviet audience at the premier: in a polite slamming, they criticized the stereotypical depiction of Cubans in the play, and in terms of music, too, the Soviets had not yet learned to differ between distinct parts of Latin America – Mdivani had his characters dance Dominican meringue instead of Cuban mambo.<sup>6</sup>

Soviet poets drew even more inspiration from the Cuban Revolution. Writers from all over the Soviet Union composed poems about their impressions from the island. In a 1961 volume, no less than forty-four renowned Soviet poets declared their solidarity and, somewhat turgidly, their love to the island. Many of the elder authors drew parallels to their youths, when they had developed a similar romanticism for the Republicans in the Spanish Civil War. Too young for such nostalgia, but just as enthusiastic was Yevgeny Yevtushenko, the celebrated “voice of his generation”. In the early 1960s, he went to Cuba three times, learned Spanish, and wrote dozens of eulogies on his revolutionary heroes. His *opus magnum*, the eighty-seven page poem *I am Cuba*, was used as the script for a homonymous Soviet-Cuban film production. In several episodes, and with spectacular tracking shots, it portrayed pre-revolutionary Cuba as full of misery and decadence. Director Mikhail Kalatozov spent almost two years on Cuba for the film, which he considered his contribution to a world-wide anti-imperialist struggle. Yet, he had to see it lack recognition in both Cuba (“too declamatory”) and in the Soviet Union (“too arty”) (Jewtuschenko 2000).

Music about Cuba was a less ambiguous success. On the occasion of Fidel Castro’s state visit to the USSR in 1963, Sergej Grebennikov und Alexandra Pakhmutova composed the popular tune *Kuba, liubov moja* (“Cuba, my love”). Several Soviet singers, most importantly Muslim Magomaev and Josif Kobzon took it into their repertoire, the latter even in one of several operettas. Russian ballet dancer slipped into khaki uniforms, wore fake beards, and sported machine guns to music that reminded more of Russian male choir than mambo. Many leading Soviet foreign policy makers soon lost their enthusiasm for revolutionary Latin America. The crisis in autumn of 1962 and the costs of maintaining Cuba as an ally shocked the Soviet leadership and it restrained somewhat its global ambitions. In the Soviet public, however, the Cuban craze prevailed. Fidel Castro and Che Guevara, omnipresent in

<sup>6</sup> Ministerio Cubano de Educación al GKKS, 27 February 1962, GARF f.9518 d.334 l.101.

Soviet media, had become, besides the cosmonauts, the heroes of their time. Millions celebrated Castro during his forty-day visit to the USSR like a pop star.<sup>7</sup>

An even stronger discrepancy between official rhetoric and politics became apparent when the Marxist Salvador Allende was elected president of Chile in 1970. There was a lot of commanding talk, but only sparse Soviet support for his popular unity. Yet for the remaining socialist intellectuals in the Soviet Union, just as for the Western New Left, Allende's victory was proof that a peaceful path to real socialism was still possible. In Western as much as in Eastern Europe, Allende enjoyed great popularity among leftists and, as a result, so did Chilean cultural exports. The *Nueva Canción* mixed elements of traditional South American folk music with political lyrics. It became so widespread that all Latin American, or overall Spanish language, songs came to be associated with revolution. Víctor Jara, one of Allende's staunchest supporters, played concerts in the Soviet Union long before he became famous in the West. After he was killed during Pinochet's putsch against Allende in 1973, a martyr cult was celebrated around Víctor Jara, and Yuri Vizbor, an important figure in the Soviet counterculture of the "bards", sang his sad *Ballada o Viktore Khara*, ("The Ballade of Víctor Jara") (Rupprecht 2015: 92–93; Gradskova 2011).

Throughout the 1970s, just as in the West, many singer-songwriters included other motifs of Latin American folklore into their songs. Viktor Berkovskij expressed his longing for Brazil in his *Na dalekoj Amazonke* ("On the shores of the faraway Amazon"); Jurij Vizbor danced *Bossa nova* and celebrated the heroic feats of Soviet seamen in the Caribbean; the ensemble *Grenada*, founded by Sergej Vladimirov, developed a repertoire that consisted only of Spanish-language revolutionary and romantic songs. All these Soviet artists were far from being official propagandists; they publically celebrated Latin America without being politically instructed to do so. Just as the selection of films and literature that Soviet citizens got to see, unofficial Soviet music, too, confirmed and spread an image of Latin America as an exotic haven of a romantic revolution (Zavadskaja 1977).

## Conclusion

The picture that Soviet citizens developed of Latin America during the Cold War had not always much to do with the complex, and regionally very diverse, local realities. Instead, what they call the "blazing continent" served as a projection screen for private and political hopes, desires, and fantasies. In the 1950s and 1960s, an "exotic", colourful, cheerful, physical and rhythmic Latin American folklore culture served a need for escapist entertainment and was a welcome distraction from the war experience and monotonous daily life in a modern industrial society, East as much as West of the Iron Curtain. In the USSR, however, popular mass culture brought not only divertissement. Those who sought confirmation for their belief in the superiority of the Soviet system found it in their selective perception and cultural representation of the economic backwardness and social ills in many Latin American countries. Latin America, in this perception, was a prime example of the evils of capitalist exploitation and imperialist oppression. The common enemy United States served as an easy culprit for all of the regions' problems.

The image that Soviet citizens got of Latin America, conveyed through Soviet artists and officially selected foreign cultural products, confirmed their conviction to live in the strongest state and the most advanced social system: "seriously, I really

<sup>7</sup> *Fidel' Kastro v Sovetskoye Sojuze* (1964), RGAKFD #22485; *Gost' s ostrova Svobody* (1963), RGAKFD #22437.

believed this back then!” remembered one interviewee in 2006 about his youth in the Thaw, and added on the subject of Fidel Castro: “well, we used to sing such wonderful songs, I can’t recall them today, but we basically loved him. [...] And we were ever fonder of Che Guevara. He was, as they say now, even cooler than Castro” (Raleigh 2006: 234). Like many of his contemporaries, he was enchanted into believing the hegemonic Soviet world view through selected representations of an exotic, romantic and revolutionary “blazing continent” full of appealing music. Through the 1970s and early 1980s, the sounds and imagery of Latin America kept fascinating young and idealistic leftists and provided forms of expression, concepts and theories in their search for an alternative socialism at home and in the Third World. Just as the New Left in the West, socialists in the USSR thus revived a romanticized picture of revolutionary traditions in the Hispanic world. In an aesthetically appealing form, idealised representations of the “blazing continent” enthralled rebellious youth in East and West and exacerbated their hopes for a bright socialist future. Occasional reverberations of Latin America as the epitome of rebellion can still be heard in the post-Soviet realm: in 2004, it was Violeta Parra’s *Gracias a la Vida* that became the anthem of the Ukrainian Orange Revolution.

## Bibliography

- n. a. (1958): “Melodie Mexikos und Gedichte Perus”. In: *Kultur und Leben*, 2, 8, 55–56.
- n. a. (1957): “Trio ‘Los Mechikanos’”. In: *Sovetskaja Muzyka*, 21, 8, 126.
- Adžubej, Aleksej (1959): *Kueka i modern-meščane*. Moskva: Pravda.
- Berg, Walter Bruno / Rössner, Michael (eds.) (2007): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Birjukov, Vadim (1960): “Doč’ solnca”. In: *Ogonek*, 47, 29.
- Borovik, Genrich (1963): *Povest’ o zelenoj jaščerice*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Čičkov, Vasilij (1961): *Pepe, malen’kij Kubinec: Povest’*. Moskva: DetGiz.
- Dmiterko, Ljubomir (1958): *Pod Južnym Krestom*. Moskva: Sovetskij Pisatel’.
- Fel’eman, Oskar (1958): “Gosti iz Brazilij”. In: *Muzykal’naja Žizn’*, 14, 21.
- Ferraz, Vicente (2005): *Soy Cuba. O Mamute Siberiano* (Documentary film, Italy/Brazil).
- García Márquez, Gabriel (1982): *De viaje por los países socialistas: 90 días en la ‘Cortina de Hierro’*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Gradskova, Julija (2011): “Internacional’noe vospitanie i pozdnesovetskaja solidarnost’ s Čili i Latinskoj Amerikoj. Meždu geopolitikoj, protestom i samorealizacije?” In: *Laboratorium*, 3, 118–142.
- Gribačev, Nikolaj (1959): *Dym nad vulkanom: Očerki o stranach Latinskoj Ameriki*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Jewtuschenko, Jewgeni (2000): *Der Wolfsspass. Abenteuer eines Dichterlebens*. Berlin: Volk und Welt.
- Kutejsčikova, Vera (2000): *Moskva-Meksiko-Moskva: Doroga dlinojuvžizn’*. Moskva: AkademProekt.
- Leonov, Nikolai (1995): *Licholet’e, Sekretnye missii*. Moskva: Meždunarodnye Otноšenija.
- Medvedev, A. (1961): “Poet Ima Sumak”. In: *Muzykal’naja Žizn’*, 4, 2, 12.
- Mendes, José Guilherme (1956): *Moscou, Varsóvia, Berlim: O povo nas ruas*. Rio de Janeiro: Editôra Civilizaçāo Brasileira.
- Miró Quesada, Francisco (1959): *La otra mitad del mundo*. Lima: Editorial Perla-Perú.
- Pičugin, Pavel (1964): “Ansambl’ iz Paragvaja”. In: *Muzykal’naja Žizn’*, 7, 12, 23.
- Raleigh, Donald J. (2006): *Russia’s Sputnik Generation, Soviet Baby Boomers Talk about their Lives*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roth-Ey, Kristin (2004): “Loose Girls’ on the Loose? Sex, Propaganda and the 1957 Youth Festival”, in: Ilič, Melanie / Reid, Susan E. / Attwood, Lynne (eds.) (2004): *Women in the Khrushchev Era*. Hounds Mills: Palgrave Macmillan, 75–95.
- Rupprecht, Tobias (2015): *Soviet Internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sapata, Carlos / Kulidžanov, L. (1977): “Luče znat’ drug druga”. In: *Latinskaja Amerika*, 9, 159–164.
- Sofronov, Anatolij (1958): “Otkrytie Južnoj Ameriki”. In: *Ogonek*, 37, 9–12.
- Stolbov, Valeri (1980): “Libros Latinoamericanos en la editorial Judohestvennaya Literatura”. In: *América Latina*, 11, 112–118.
- Vinogradov, Vladimir (1998): *Diplomaticeskie memuary*. Moskva: Rossijskaja Političeskaja Enciklopedija.
- Zavadskaja, N. (1977): “Venseremos”. In: *Muzykal’naja Žizn’*, 6, 19.

# **América Latina canta y baila en la escena francesa: Aspectos de política e identidad en el Théâtre des Nations (1958–1965)<sup>1</sup>**

Belén Vega Pichaco  
Universidad de Oviedo

**Latin America Sings and Dances on the French Stage: Remarks upon Politics and Identity at the Théâtre des Nations (1958–1965)**

The Théâtre des Nations (TDN) was a festival where, for several months a year, opera, dance, and theatre from every corner of the globe were scheduled. Although created within the framework of UNESCO, it was chiefly organized and supported by French authorities since 1957. In spite of its importance, it has been only paid attention in isolated monographs that underlined its avant-garde literary and dramatic aspects. On the contrary, music and dance have deserved a minor role in the extant bibliography. Furthermore, Latin American music and choreographic performances still remain in an almost absolute oblivion, excepting for Peslin's panoramic dissertation (2009). In this short paper, I present some aspects on Identity and Politics (in the complex period of the Cold War) regarding Argentinian theatre, opera and choreographic spectacles in 1958—representing, for the first time, Latin America—and 1965.

**Keywords:** Théâtre des Nations; Dance, Opera and Theatre; Latin America (Argentina); Cold War.

El Théâtre des Nations (en adelante TdN) fue un festival anual que surgió en 1957 como evolución del Festival de París de 1954,<sup>2</sup> en el seno de la UNESCO – en particular del Instituto Internacional de Teatro – pero cuya financiación (y en consecuencia su organización) dependía del Estado francés, de la *Ville de Paris* y del Departamento del Sena. Sin ánimo de lucro, las compañías teatrales, líricas y coreográficas procedentes de todo el mundo interesadas en participar tan sólo debían correr con los gastos de desplazamiento, estancia y el *cachet* de su personal, mientras que el TdN se hacía cargo de los gastos de organización, propaganda y publicidad, así como del teatro y el personal necesario (Peslin 2009: 79).

Como muestra el estudio panorámico de Peslin, compañías de los cinco continentes se dieron cita en el TdN. América Latina hizo pronto su aparición en escena, en el segundo año de celebración del festival, y por partida doble, ya que en 1958 Argentina participó en la categoría teatral y lírica. Sin embargo, la representación latinoamericana fue especialmente destacada en los primeros años de la década de los sesenta (véase Tabla 1), en sintonía con la voluntad de la V República Francesa de asegurar los lazos diplomáticos con dicho ámbito geopolítico frente a Estados Unidos. Dicha voluntad quedó patente en la gira que realizó Charles De Gaulle por Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay y Brasil entre septiembre y octubre de 1964. Ese mismo año, durante el mes de marzo, el presidente de la República Francesa había visitado México para llevar a cabo la simbólica devolución de las banderas que el ejército de Napoleón III había arrebatado al ejército de la República Mexicana en 1862.

1 La realización de este texto ha sido posible gracias al contrato de investigación posdoctoral “Juan de la Cierva” (Ministerio de Economía y Competitividad de España) firmado con la Universidad de Oviedo; y, en particular, a la Ayuda de Movilidad “José Castillejo” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España) para la realización de una estancia de investigación de tres meses en París (CRAL-EHESS). Una versión ampliada de este artículo puede leerse en: Pérez Zalduondo / Martínez del Fresno 2019 [en prensa].

2 Véase al respecto *Du Festival de Paris au Théâtre des Nations* (1957), librito editado por Aman-Maistre Julien, fundador, junto con Claude Planson, director artístico del TdN. Daniela Peslin dedica un apartado de su tesis doctoral, convertida en monografía, a los antecedentes del festival, que se remontan a la década de 1920 (Peslin 2009: 23–69).

<b>Años</b>	<b>Tipo de espectáculos</b>		
	<b>Teatrales</b>	<b>Líricos</b>	<b>Coreográficos</b>
<b>1957</b>			
<b>1958</b>	<b>ARGENTINA</b> Teatro de Buenos Aires	<b>ARGENTINA</b> Ópera de Cámara de Buenos Aires	
<b>1959</b>		Teatro de Haití	Ballet Bacoulou de Haití
<b>1960</b>	<b>BRASIL</b> Teatro de Arte popular de Brasil y Compañía de Cacilda Becker <b>COLOMBIA</b> Teatro Experimental de Cali		
<b>1961</b>	<b>CHILE</b> Teatro de Ensayo Universidad Católica de Chile		<b>CUBA</b> Conjunto de Danzas del Teatro Nacional <b>MÉXICO</b> Ballet Nacional Folklórico <b>PERÚ</b> Ballet Peruano
<b>1962</b>	<b>ARGENTINA</b> Compañía argentina de teatro regional <b>URUGUAY</b> Teatro de Montevideo <b>CHILE</b> Teatro Ensayo Universidad Católica de Chile		
<b>1963</b>	<b>MÉXICO</b> Teatro independiente de México <b>URUGUAY</b> Comedia Nacional de Montevideo		
<b>1964</b>	<b>ARGENTINA</b> Comedia Nacional		<b>CUBA</b> Conjunto Folklórico Nacional
<b>1965</b>			<b>BRASIL</b> Ballet Brasileño de Mercedes Baptista <b>ARGENTINA</b> Compañía de Danza Contemporánea de Sara Pardo

Tabla 1: Participación de América Latina en el TdN (1957–1965)

Por limitaciones de espacio, en el presente texto me centraré en la participación inaugural de Argentina en 1958, así como su presentación coreográfica de 1964, pues supuso un interesante contrapunto a la visión – fundamentalmente folklórica – ofrecida por el resto de países latinoamericanos en materia de música y danza.

## 1. Argentina en el TdN: cosmopolitismo y vanguardia

En su primera aparición en las tablas del TdN, la compañía teatral argentina, elegida por referéndum – como señalaba su director Alberto Zavalía – y autoerigida en representante de toda América Latina,<sup>3</sup> rindió pleitesía a Francia mediante la elección de un clásico de su literatura, *Le carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, obviando las connotaciones que la obra portaba; conviene recordar que su protagonista, Camila ‘Périchole’ – una especie de “Carmen” que cantaba seguiriyas, desafiaba a la sociedad y manipulaba a su antojo a los hombres en el Perú colonial – fue en realidad un personaje histórico (la actriz Micaela Villegas), conocido con el despectivo sobrenombre de la “perrachola”, esto es, “perra mestiza”.

La elección del programa fue un error, pues, pese a los intentos de Zavalía de ganarse el favor del público francés con dicho homenaje (y consciente de los “riesgos”),<sup>4</sup> sus referentes nacionales (“nos souvenirs”) – desde el propio Mérimée a la opereta homónima de Offenbach para concluir con la cinematográfica *Carrosse d'or* de Jean Renoir – pesaban demasiado en el imaginario francés.<sup>5</sup> Tampoco acertaron, a ojos de la crítica, al tratar de conciliar dicho “homenaje” (fallido) con una obra contemporánea de Zavalía, *El límite*, crítica a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, aunque – a la luz de los comentarios de director y escenógrafo<sup>6</sup> – alusión implícita a otra etapa más reciente: la de Perón, defensor del revisionismo histórico y del “patriotismo” de Rosas. El crítico Paul Morelle, del diario comunista *Libération*, aprovechó también la ocasión para censurar *grosso modo* la política argentina.<sup>7</sup>

Las obras teatrales de 1958 fueron acompañadas por piezas de dos compositores residentes en Argentina.<sup>8</sup> Sin embargo, la participación propiamente musical nacio-

<sup>3</sup> “Pour nous, c'est un grand honneur et une grande joie de jouer à Paris, sur la scène du Théâtre des Nations. Nous avons eu la chance et le bonheur d'être choisis par un référendum argentin, pour la représentation argentine. Et ce n'est pas seulement l'Argentine, c'est toute l'Amérique latine qui est avec nous, en cet instant”. Transcripción de la Conference-Debat Théâtre des Nations “Théâtre de Buenos-Aires”, 9 de junio de 1958, [6], cursiva añadida.

<sup>4</sup> “C'est vraiment en hommage du théâtre argentin au théâtre français que nous jouons cette charmante petite pièce. Je sais que le risque est grand. La pièce a toujours été jouée par de grands comédiens français. Donc la jouer dans une autre langue, c'est un risque qu'il faut courir. Mais je pense que si les spectateurs comprennent que nous la jouons justement comme en hommage, comme un remerciement de tout ce que nous avons appris des troupes françaises [...] je pense alors que cela peut nous donner un peu d'assurance”. Transcripción de la Conference-Debat Théâtre des Nations “Théâtre de Buenos-Aires”, 9 de junio de 1958, [6].

<sup>5</sup> “Nous avions souvenance de l'interprétation ‘énhaurme’ qu'en donne la Comédie-Française, et de celle, non moins haute en couleur et large en rire, qu'en donna Anna Magnani dans le film de Jean Renoir: *Le carrosse d'or*. [...] ils étaient bien jolis, nos souvenirs!”. *La Croix*, 19 de junio de 1958.

<sup>6</sup> Alberto Zavalía afirmó “Notre pays a subi douze ans de tyrannie. Comme nous le savons parfaitement, tout ce qui est de l'art est prisonnier, bloqué”. Por su parte, Saulo Benavente dijo: “Le pays s'est transformé, dans beaucoup de domaines, surtout artistique et surtout dans le domaine du Théâtre. Jusqu'en 1955 où se termine la *Dictadure de Peron*. Pendant toute l'époque du Peronisme, le Théâtre a baissé en qualité, en tout. Il y a sûrement au pendant cette époque de dix années beaucoup de valeurs. Mais nous ne les avons pas connues. Cette période est maintenant finie et nous commençons à reconstruire, à refaire tout ce que nous avons perdu”. Transcripción de la Conference-Debat Théâtre des Nations “Théâtre de Buenos-Aires”, 9 de junio de 1958, [8] y [16], cursiva añadida], respectivamente.

<sup>7</sup> “Théâtre d'idées, théâtre à thèse, théâtre à prétention philosophique et politique où se mélangent, se contredisent à la fois un sentimentalisme un peu puéril, un peu naïf, et le goût des choses cruelles, autoritaires et militaires qui reflète toutes les confusions, les contradictions d'un pays où l'on ne sait jamais qui est révolutionnaire et qui est réactionnaire, où le dictateur en exercice l'est toujours moins que celui qui le remplacera, où tous les coups d'État se font au nom de la liberté, mais ont pour conséquence de priver davantage le pays de liberté”. *Libération*, 11 de junio de 1958.

<sup>8</sup> En el primer caso (*Le carrosse...*), se trataba de música del compositor español exiliado en Buenos Aires desde 1940 Julián Bautista, y en el segundo (*El Límite*), del creador argentino Alberto Ginastera.

nal, ese mismo mes, corrió a cargo de la Ópera de Cámara de Buenos Aires<sup>9</sup> con obras de Georg Philipp Telemann y Paul Hindemith.<sup>10</sup> Curiosamente, la compañía lírica porteña no seleccionó ninguna obra patria (véase imagen 1), ni tan siquiera la ópera *Marianita limeña* de Sciammarella, una producción estrenada recientemente por la propia compañía (en noviembre de 1957) y que obtendría ese preciso año de 1958 el Premio Nacional de Música de la Argentina (Suárez Urtubey 2011: 346). Quizá la coincidencia cronológica y espacial con *Le carrosse* de Mérimée – ambas obras ambientadas en el Perú del virrey Manuel Amat y con sendas protagonistas femeninas – les disuadiera de presentarla en la escena francesa.<sup>11</sup> En cualquier caso, esta *Marianita limeña*, desprovista de la carga peyorativa aludida, habría supuesto un curioso contrapunto a ‘la Périchole’ de Mérimée, Zavalía y Bautista.

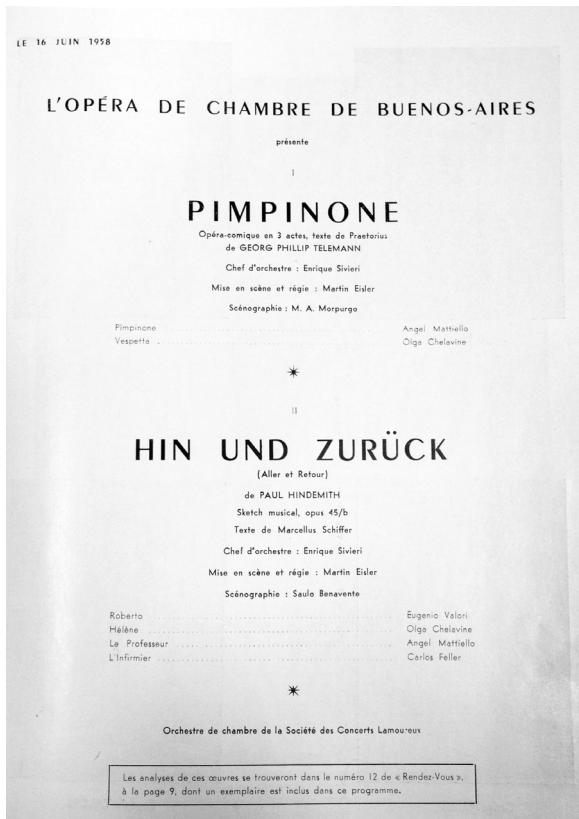


Imagen 1: Programa de la Ópera de Cámara de Buenos Aires (1958), colección personal de Belén Vega Pichaco

Respecto a la participación lírica, sorprendió a la prensa la elección de un programa juzgado “sin cohesión”.<sup>12</sup> Siguiendo idéntica fórmula a la propuesta por la

9 Véase Richter-Ibáñez 2014: 174–177.

10 Los solistas de la Ópera de Cámara de Buenos Aires fueron: Ángel Mattiello (Pimpinone y Le Professeur), Olga Chelavine (Vespetta y Hélène), Eugenio Valori (Roberto) y Carlos Feller (L'Infirmier); todos ellos acompañados por la Sociedad de Conciertos Lamoureux, bajo la dirección orquestal de Enrique Sivieri.

11 Redunda en esta hipótesis el hecho de que la Ópera de Cámara de Buenos Aires ejecutase *Marianita limeña* en Bruselas los días 24 y 25 de junio (Suárez Urbey 2011: 346); es decir, tras su paso por el TdN (16 de junio de 1958).

12 “L'Opéra de chambre de Buenos-Aires présente un programme sans cohésion”. *Arts*, 25 de junio de 1958.

compañía teatral sin éxito – esto es, la selección de una obra “clásica” y otra contemporánea – elaboraron un repertorio integrado por dos obras de autores alemanes, separados por dos siglos de distancia.<sup>13</sup> Pero, como destacó René Dumesnil, la *Pimpinone* de Telemann se emparentaba más (y no sólo por el idioma) con la tradición de la *opera buffa* italiana (y particularmente con *La serva padrona*) que con la germana.<sup>14</sup> Así, la Ópera de Cámara de Buenos Aires mostró un despliegue de cosmopolitismo – y europeísmo – debutando en la escena parisina en lengua italiana y alemana, y en registros tan diversos como los de una ópera del siglo XVIII y una ópera de bolsillo del XX.

Es interesante destacar que Argentina fue el único país latinoamericano que hizo sonar una voz lírica (aunque – como se ha visto – no fuese la propia) en la escena del TdN.<sup>15</sup> También en el ámbito coreográfico se distanció del resto de compañías latinoamericanas participantes en el festival. Mientras Haití, Cuba, México y Perú habían ofrecido ya, a la altura de 1965, espectáculos de base folklórica,<sup>16</sup> la compañía de Sara Pardo presentó un programa de danza contemporánea sobre música de Anton Webern, Maurice Ohana y Carlos Chávez, así como sobre una obra electroacústica de Edgardo Cantón, desconcertando no sólo a la crítica francesa,<sup>17</sup> sino también a la latinoamericana.<sup>18</sup> El contraste se acentuó al actuar en paralelo a la compañía de Mercedes Baptista, que presentó un espectáculo “afro-brasileño”.<sup>19</sup>

El programa elaborado por Sara Pardo, quien participaba en el TdN gracias al apoyo de la embajada nacional (como una crítica maliciosa de Dinah Maggie se

13 “Spectacle de contrastes. Il est plaisant, d’abord, de constater que l’Argentine, aux vastes étendues, se fait représenter par deux opéras de chambre, œuvres de deux compositeurs allemands que deux siècles séparent”. *La Croix*, 28 de junio de 1958.

14 “Et ce n’est pas seulement parce qu’il est chanté en italien que *Pimpinone* pourrait être signé d’un maestro italien contemporain. Le livret est tout proche de celui de *La Serva Padrona*”. *Le Monde*, 20 de junio de 1958.

15 Desconocemos si por falta de propuestas de otros países o por falta de interés por parte del TdN.

16 Parte del espectáculo cubano de 1961 corrió a cargo del coreógrafo de danza moderna Ramiro Guerra. Sin embargo, las tres piezas presentadas (*Suite Yoruba*, *La rebambaramba y Rítmicas*) tenían una importante impronta afrocubana, y se alternaban con danzas de dicho folklore (rumba, columbia y guaguancó) y toques de tambores batá. El propio director artístico del TdN, Claude Planson, explicaba, con motivo de la participación del Ballet Peruano de Lima dirigido por Kaye Mackinnon, las diversas aproximaciones al folklore de tales compañías: “Nous avons une grande expérience de cela au Théâtre des Nations: il y a le folklore à l'état brut ; il y a un procédé qui consiste à le prendre pour en faire quelque chose – comme l'ont fait les Mexicains – et, enfin, il y a une troisième manière de prendre le folklore – qui est celle employée par Mme. MACKINNAN [sic] – qui consiste à prendre les rythmes, les sonorités, les airs du folklore péruvien pour écrire une nouvelle musique originale, avec un orchestre symphonique de type occidental.” Transcripción de la *Conference-Debat Théâtre des Nations “La danse folklorique et la danse moderne au Pérou”*, 23 de julio de 1961, [23].

17 “Les Ballets argentins: pas de folklore mais de l'avant-garde”. *France-Soir*, 27 de mayo de 1965.

18 “A Argentina enviou ao Teatro das Nações, em Paris, a companhia de dança contemporânea. Foi uma surpresa. O público esperava assistir a uma exibição pura e simples de danças folclóricas sul-americanas e verificou encontrar-se perante uma original manifestação do vanguardismo”. *Jornal de Notícias* (Brasil), 3 de junio de 1965.

19 Compárense las fotografías de Roger Pic conservadas en la Bibliothèque Nationale de France relativas a ambos espectáculos: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40976568x>> (Sara Pardo) y <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40976925r>> (Mercedes Baptista) (15 de septiembre de 2017). Según el calendario publicado en la revista del TdN, el *Ensemble Professionnel Brésilen* presentó en el Théâtre Sarah Bernhardt un “spectacle de ballets afro-brésiliens” del 26 al 29 de junio de 1965, y por su parte, la *Compagnie de Danse Contemporaine Sara Pardo*, hizo lo propio con “Oeuvres de Canton-Webern-Ohana et *Canto General* sur des textes de Pablo Neruda. Musique de Chávez” en el Théâtre Montparnasse-G. Baty del 25 al 27 de junio de 1965, ambas en el contexto del TdN. *Théâtre: drame, musique, danse*, 9, 65 (1965). Como se deduce de la documentación conservada, en su origen la compañía argentina habría de actuar del 8 al 10 de junio y, por tanto, no estaba previsto dicho solapamiento de espectáculos. SHT, Théâtre des Nations – Administration 1965, R 176.

encargó de señalar<sup>20</sup>), constituía no solo un ejemplo de modernidad, sino también de cosmopolitismo – pero, en esta ocasión, de cariz también latinoamericanista.<sup>21</sup> La propuesta de Pardo y, en especial, la inclusión de una coreografía sobre *Canto General* de Pablo Neruda (con música de Carlos Chávez y recitado en vivo de ciertos fragmentos) tenía un neto carácter de denuncia política antiimperialista<sup>22</sup> que cobró una proyección inusitada al coincidir con un altercado diplomático entre el Ministro de Información francés, Alain Peyrefitte, y el Secretario de Estado norteamericano, Dean Rusk, propiciado por la oposición de Francia a la ocupación estadounidense de la República Dominicana. El periodista español Jaime Pol Girbal se apoyaba precisamente en este ejemplo para confirmar uno de los argumentos ofrecidos por el portavoz de De Gaulle, a saber, la posible repercusión en América Latina del intervencionismo estadounidense:

A pesar de distancias y de “charcos”, la colonia latinoamericana de París se siente cada vez más sensibilizada por un “affaire” que algunos califican de “provocativo” y que los más, prudentemente, tildan de “vergonzoso”. El martes, por la noche – y válgame este ejemplo –, los invitados del “Teatro de las Naciones” que asistían a la representación de un cuadro escénico argentino, se rompieron las manos aplaudiendo unos versos agresivos, “anti-gringos”, del poeta Neruda. El público –compuesto en su inmensa mayoría por diplomáticos, artistas y personalidades sudamericanas y centroamericanas – se resistía a abandonar la sala, pidiendo más versos del autor de *Canto general*.<sup>23</sup>

En definitiva, el Théâtre des Nations fue, en manos de la V República Francesa, una herramienta para ejercer la diplomacia cultural y para revelarse ante el mundo en una posición central – que no poseía en materia política – en tanto sede permanente y seleccionadora de los espectáculos escénicos internacionales que allí se daban cita año tras año. Los acercamientos de Charles de Gaulle a Latinoamérica y en especial la política de descrédito hacia Estados Unidos ante dicha área encontró, como se ha visto, su eco en la escena del TdN. Pero, dicho festival fue, asimismo, un espacio desde el cual los países latinoamericanos, si bien pagaron cierto peaje exótico ante la mirada francesa (asumiendo como propia una “Carmen colonial” o vistiéndolo – con la excepción argentina – ropajes folklóricos en sus danzas), pudieron ofrecer a Europa la imagen deseada; en el caso mostrado: la de una Argentina moderna y cosmopolita.

20 “La danse aux Nations: de l’admirable au le détestable”. *Combat*, 8 de julio de 1965. Aunque Maggie lo empleaba para atacar el espectáculo (“Sara Pardo [...] a bien de la chance d’être patronnée par l’ambassade d’Argentine. C’est probablement cette référence qui lui a valu de figurer au palmarès du théâtre des Nations au chapitre de la danse”), ésta era la práctica habitual: las compañías eran presentadas por las respectivas embajadas nacionales.

21 Acorde con la propia formación de la bailarina, entre Argentina, México y diversos países de Europa, se encontraba la elección de repertorio musical. Como explicó la propia coreógrafa, su experiencia en México le produjo un gran impacto en materia coreográfica y política, en particular, a partir de su contacto con la vanguardia pictórica nacional (Delfini / Marcland 2011: 20); no sorprende, por tanto, la elección de músicas tan diversas como las de Webern (austriaco), Ohana (francés), Chávez (mexicano) y Cantón (argentino).

22 No era ésta la primera vez que la bailarina presentaba en la escena francesa del TdN un espectáculo con tintes antiimperialistas; así, en 1962, había obtenido nada menos que el premio de la Universidad del TdN – posiblemente era éste el palmarés al que aludía Maggie – por su homenaje a Federico García Lorca que recurría, como explicaría Pardo con el paso de los años, a los versos del autor granadino contra Estados Unidos (*Un poeta en Nueva York*). Véase Delfini / Marcland 2011: 20.

23 “Francia desaprueba una vez más la ‘intervención extranjera’ en la República Dominicana”: *Diario Vasco*, 27 de mayo de 1965.

## Bibliografía

- Aslan, Odette (2009): *Paris, capitale mondiale du théâtre*. París: CNRS Editions.
- Delfini, Laura / Marcland, Michel (2011): *Sara Pardo*. París: Les Cygnes.
- Julien, Aman-Maistre (1957): *Du Festival de Paris au Théâtre des Nations*. París: Théâtre des Nations.
- Julien, Aman-Maistre (1963): *315 spectacles en 10 ans: Théâtre des Nations*. París: Société de Publication Théâtrale et Artistique.
- Ory, Pascal (2014): “Paris, lieu de création et de legitimation internationals”. En: Marès, Antoine / Milza, Pierre (eds.) (2014): *Le Paris des étrangers depuis 1945*. París: Editions de la Sorbonne, 359–371.
- Pérez Zalduondo, Gemma / Martínez del Fresno, Beatriz (eds.) (2019): *Música y danza entre España y América (1930–1960): diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica [en prensa].
- Peslin, Daniela (2009): *Le Théâtre des Nations: une aventure théâtrale à redécouvrir*. París: L’Harmattan.
- Richter-Ibáñez, Christina (2014): *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957): Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen*. Bielefeld: transcript.
- Suárez Uturbey, Pola (2011): “Marianita limeña: de Ricardo Palma a la ópera de Sciammarella”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 25, 341–370.
- Vega Pichaco, Belén (2019): “América Latina y España en las ‘Olimpiadas’ artísticas del Teatro de las Naciones (París, 1957–1969): aspectos de identidad y política durante la Guerra Fría”. En: Pérez Zalduondo, Gemma / Martínez del Fresno, Beatriz (eds.) (2019): *Música y danza entre España y América (1930–1960): Diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica [en prensa].



# Latin America and the Eurovision Song Contest

Dean Vuletic  
University of Vienna

Established in 1956, the Eurovision Song Contest (ESC) is one of Europe's most-watched television shows and the world's biggest popular music competition. Although it is based on entries that represent states of Europe and the Mediterranean rim, throughout its history the contest has always been influenced by extra-European musical cultures and sought to expand, by reaching new viewing audiences or including new participants, to other parts of the world. This article discusses the cultural, political and technological reasons for why Latin America began to figure in the European Broadcasting Union's plans for the ESC's expansion in the 1960s. The article also considers the reception of the ESC among viewing audiences in Latin American states and how the ESC inspired the establishment of a similar contest for Latin American states that was organised by the Organisation of Iberoamerican Television.

**Keywords:** Eurovision Song Contest; OTI Festival; Popular Music

Latin America is the forgotten audience of the Eurovision Song Contest (ESC). In popular histories of the ESC, the role of Latin American artists and genres, as well as the importance of the region as a market, is hardly mentioned. As can be read in the first scholarly book on the history of the ESC, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest* (Vuletic 2018), in which I pay attention to the role of non-Europeans in the contest, Latin American influences were already present in the ESC from the late 1950s and 1960s, especially due to the imperial and immigrant connections between Europe and Latin America. However, the marginalisation of Portugal and Spain in Western European organisations due to these states' authoritarian governments, as well as the growing influence of Anglo-American popular culture globally, hampered the interest of the European Broadcasting Union (EBU), the organiser of the ESC, in entering the Latin American market.

Since 1956, the ESC has been organised by the EBU, an association of national, public service broadcasting organisations that was established in 1950 for states from Western Europe and the Mediterranean rim. Due to Cold War tensions, Eastern European states had their own equivalent organisation, the International Organisation for Radio and Television, until 1992 (Eugster 1983: 39–46). In 1954, the EBU set up the Eurovision Network to facilitate programme exchange and technical cooperation in what was then a new technological field, television. The ESC was established in 1956 in order to experiment with live, simultaneous, transnational broadcasting, originally with seven Western European states—Belgium, France, Italy, Luxembourg, the Netherlands, Switzerland and West Germany—represented but reaching a peak in the 1950s and 1960s of eighteen states in 1965. Almost all European states have since participated in the ESC at some point, except Kosovo, Liechtenstein and Vatican City. The ESC quickly developed into one of the most popular television programmes in Europe, attracting hundreds of millions of viewers already in the 1960s. The format of the contest has always involved national broadcasting organisations submitting artists and original songs that have been internally or publicly selected to represent their state in the ESC. From 1956 to the late 1990s, the winning song was selected by national juries from each participating state, and the voting results have historically been interpreted as a barometer for political attitudes in Europe. No financial award has ever been attached to winning the ESC, but the victorious state has won the right to host the contest the subsequent year—although the ESC has throughout its history regularly attracted criticism for its high costs, as it often also has for the alleged kitsch and mediocrity of its entries.

### Pioneers

Although the ESC has typically been viewed as a stage for the promotion of European popular music—and it indeed played a vanguard role in the development of Europop—the global influences on European popular music have always been evident there, especially those from the United States. However, Latin American influences could also be heard from early on. These were not, though, first evident in the entries of Latin European states, particularly as Spain and Portugal only debuted in the contest in 1961 and 1964 respectively. Rather, the first Latin American-inspired entry was an Austrian one sung by Ferry Graf in 1959 called *Der K. u. K. Calypso aus Wien* (“The Imperial and Royal Calypso from Vienna”), which finished ninth out of eleven songs. It referred to Caracas, Ecuador, Mexico and Rio de Janeiro, none of which were the origin of calypso, and asserted that there was a Viennese calypso that could also be heard in the city alongside classical music, the polka, and the yodel. While it reflected a worldwide craze for calypso at the time, *Der K. u. K. Calypso aus Wien* was more of a statement on Austria than Latin America. National broadcasting organisations have often submitted songs with international influences and references in order to present their states in the ESC as cosmopolitan and fashionable, and in the early postwar decades this was especially the case with Austria and West Germany, which sometimes employed foreign artists to perform these entries as an attempt to refashion national identities after the experience of Nazism (Winter 2007: 19–20). Other ESC artists, although not performing Latin American styles in the contest, were also incorporating Latin American styles into their other songs, such as Finland’s Marion Rung who released the song *Mexico* in 1961, the year that Finland also debuted in the ESC.

The reference to Mexico in Graf’s song was also a reminder that Austrians themselves had once had imperial ambitions in Latin America, especially as Austrian Archduke Ferdinand Maximilian had headed the Second Mexican Empire from 1863 to 1867. Yet, it was the more enduring colonial ties between other Western European states and Latin America that brought Latin American artists to the ESC. The first Latin American artist to participate in the contest was Henri Salvador from French Guiana. Although he had a singing career in France and was renowned for promoting Latin American styles like the bossa nova, he was not the artist but the composer for Monaco’s 1963 entry in the ESC, the love chanson *Dis rein* (“Say Nothing”), which was performed by Francois Deguelt and finished second. It was then common for Monaco to employ French artists for its ESC entries, considering that Monaco is part of the Francophone cultural space and had such a small pool of local artists that it could draw on, but also because it had radio and television stations, such as Radio Monte Carlo, that were commercially popular throughout Europe. The second artist of South—but not Latin—American origin in the ESC was Milly Scott, who was from the Netherlands but of Surinamese origin. She represented the Netherlands in the 1966 ESC with the song *Fernando en Filippo* (Fernando and Filippo), and it referred to these two musicians from the Chilean cities of San Antonio and Santiago and a woman who is romantically interested in them both. The song was unusual in the ESC for its liveliness and Latin American folk influences as the contest was otherwise being dominated by chanson and schlager, and Scott appeared onstage accompanied by two guitarists wearing Mexican ponchos and sombreros. The song was also one of the first to make use of nonsense words—in this case “kong”, “riki”, “tiki” and “tong”—which were thereafter often used in ESC entries to ironically make the songs more understandable to a wider audience as entries had to be performed in the national languages of the state that they represented. Scott was further

pioneering in the ESC as she was the first black artist to perform in the contest, and in interviews she attributed her poor placing, fifteenth out of eighteen entries, to the alleged racism of the national juries (Mustaers 2007: 66–67).

Yet, what *Fernando en Filippo* and the *K. u. K. Calypso aus Wien* both showed was that Latin America was being presented to the ESC audience in very clichéd, homogenous and kitsch terms in which Chile was just like Mexico, which was just like Ecuador. Such unsophisticated gimmicks were popular in the ESC because of the 3 to 3.5-minute limit imposed on songs, as well as the need to be memorable among many entries. Ironically, in order to stand out to the international audience, the songs ignored the diversity of Latin America, even though a stated aim of the contest was to promote national diversity among its European participants: that is, “to encourage the production of original songs in the participants’ countries by bringing about rivalry between authors and composers through the international comparison of their works”, as the rules of the ESC stated (EBU 1956: 1).

### Stars

It was the Portuguese and Spanish entries in the ESC that brought a more realistic Latin American presence in the contest. The ESC was from its very beginning open not only to Western European liberal democracies, but to all other members of the EBU that fulfilled the technical requirements to participate in the simultaneous transmission of the ESC. The national television broadcasters of Portugal and Spain, like that of Yugoslavia, joined the EBU and the ESC in a period of authoritarian government as the EBU has never invoked political standards in its membership criteria. Portugal had already become a rightist dictatorship in the interwar period, first ruled by António de Oliveira Salazar and then from 1968 by Marcelo Caetano. Spain also had a rightist dictatorship under Francisco Franco, who governed the state after the victory of the Nationalists in the Spanish Civil War in 1939. For Portugal and Spain, membership of the EBU was one affirmation of their connection to the Western Bloc when they were, for political reasons, excluded from other Western European organisations. Portugal was a founding member of the EBU and also Western military and economic organisations such as the European Free Trade Association, the North Atlantic Treaty Organisation and the Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD). However, only after the end of its rightist dictatorship in 1974 did Portugal, like Spain, become a member of the Council of Europe, and in 1986 they both joined the European Community (EC). Although it had remained officially neutral during the Second World War, the Franco regime was isolated in postwar Western Europe because of its previous close ties with the fascist states of Germany and Italy, which had supported the Nationalists during the Spanish Civil War, and it was consequently more internationally isolated than the Portuguese regime. Spain joined the EBU in 1955 and the OECD in 1961, but it was not a member of other Western organisations until Spain transitioned to liberal democracy after Franco’s death in 1975 (Spain had submitted an application for EC membership in 1962, which was rejected because of its political system). For Franco’s Spain, membership in the EBU was thus a rare case of its participation in a Western organisation (Vuletic 2015: 98–101).

In the 1960s, both Portugal and Spain sent some of their biggest stars, who also had careers in Latin America, to the ESC. Conchita Bautista performed for Spain in its debut year in 1961 and in 1965, and in the latter with the flamenco-inspired love song *¡Qué bueno, qué bueno!* (“How Good, How Good!”), with which she finished

fifteenth out of eighteen songs. There was also Raphael, who performed for Spain in the 1966 and 1967 contests with *Yo soy aquél* (“I’m that One”) and *Hablemos del amor* (“Let’s Talk About Love”), which achieved Spain’s highest placings until then at seventh and sixth, respectively. Portugal was represented in the 1966 ESC by Madalena Iglesias singing the love song *Ele e ela* (“He and She”), and she was also successful in Latin America; however, she only finished thirteenth out of eighteen songs. Indeed, Portugal has historically been one of the least successful states in the ESC, only winning it for the first time in 2017. Still, Portugal and Spain were sending some of their biggest stars to the ESC in the 1960s partly because of the importance that was accorded to the contest in the cultural diplomacies of their authoritarian governments, considering these governments’ image problems in Western Europe. The EBU’s non-political membership criteria meant that these states were also never sanctioned on political grounds within this organisation.<sup>1</sup> This meant that the governments of Portugal and Spain used the EBU and the ESC to assert their belonging to Western Europe through shared cultural and commercial connections in the popular music and television industries and to promote their economic miracles that were partly based on burgeoning tourism industries, which targeted Western European markets (Pack 2006: 8). It was through the Ibero-American popular music market that Latin American artists made their way into the ESC also with aspirations for commercial success in the booming markets elsewhere in Western Europe. There, economic growth in the 1950s and 1960s had seen the expansion of popular music industries that was fuelled by the greater spending that citizens could afford for cultural products and entertainment activities. For example, there was the Uruguayan group Los TNT that represented Spain as Tim, Nelly and Tony in the 1964 ESC with *Caracola* (“Conch”). Originally from Italy, the siblings Edelweiss ‘Tim’, Argentina ‘Nelly’ and Hermes ‘Tony’ Croatto emigrated to Uruguay in 1946, but they subsequently moved to Spain in 1962 to develop their musical careers.

## 1969

The big break for the ESC itself in Latin America came in 1969 when the contest was held in Madrid and, through the connections between Latin American and Spanish national broadcasting organisations, it was broadcast in Latin America for the first time via satellite. Spain won the 1968 ESC with Massiel singing *La la la*. She had been chosen at the last minute to replace the Catalan Joan Manuel Serrat, who had wanted to perform in the contest in Catalan but was stopped from doing so because of the policies of the Franco government that suppressed regional identities. Massiel was also popular in Latin America and had even returned to Europe from working in Mexico to participate in the 1968 ESC (Martínez / Sales Casanova 2013: 202–203). The Franco government invested heavily into the 1969 ESC, which was staged in the Teatro Real (Royal Theatre); Salvador Dalí was employed to assist in the design of the contest, including of a statue that appeared on stage, and in the interval act the film *La España diferente* (“The Different Spain”) was shown to promote Spain as a tourist destination (Gutiérrez Lozano 2012: 15–16). The Franco government imposed no political restrictions on the participants in the 1969 ESC, which perhaps explains why only one national broadcasting organisation, the Austrian

<sup>1</sup> When there was a reaction to the political situation in these states, it came from other parties and not the EBU. A protest against Franco and Salazar by the Danish leftist Group 61 at the 1964 ESC that was staged in Copenhagen was deliberately not shown in the broadcast (Pinto Texeira / Stokes: 223–225). A picture of Franco, meanwhile, appeared in an article about a Spanish radio program in the EBU’s official publication, the *EBU Review*, in 1970 (Arias Ruiz 1970: 30).

Broadcasting Corporation, boycotted the contest out of political protest against the Spanish rulers. Spain scored another victory in the 1969 ESC after its singer Salomé tied for first place with the Dutch, French and British entries; the four winners, and not the Franco government, turned out to be the biggest scandal of the 1969 ESC and resulted in changes to the contest's rules—as well as a boycott by more national broadcasting organisations, including the Portuguese one, of the 1970 ESC. Yet, the biggest innovation that the Spanish hosting of the ESC brought was the first broadcasting of the contest by satellite to Latin America, where it was shown via satellite in Brazil, Chile and Puerto Rico and later distributed to other states through videotape (B. 1969: 59). In the archives of the EBU, there are reports of the 1969 ESC being broadcast in Brazil, achieving a rating of thirty-eight per cent of the television audience in Rio de Janeiro and increasing record sales in the state for artists who had appeared in the 1969 ESC.<sup>2</sup>

The impact of the ESC on Latin America after 1969 was evident in two ways. First, it had the power to launch artists and hits, with Julio Iglesias being the premier example: the ESC helped to launch his international career when he represented Spain in 1970 with the song *Gwendolyne*, and in 1979 he moved to the USA, where he became a superstar singing in English and Spanish. There were other Spanish-language successes from the ESC in the Americas, and not just in the southern part. In 1973, the group Mocedades came second for Spain with the song *Eres tú* ("It's You"), which was a hit in Europe, Latin America and also the United States, where it was one of the few non-English language songs to reach the top ten of the *Billboard* charts. The second impact of the ESC in Latin America was that it inspired the creation of similar contests. The achievements of the Eurovision Network in the 1950s were pioneering not only for Europe but also the world. However, the history of international broadcasting organisations in the postwar era was not just about the EBU and the OIRT. While they were among the first international broadcasting organisations to be formed, they were just two parts of a global network of these. In 1946, the Inter-American Association of Broadcasters was formed, in 1970 there was the establishment of the Caribbean Broadcasting Union and in 1971 of the Organisation of Ibero-American Television (OTI), which included Latin America, Portugal and Spain. However, the EBU would always be the most advanced of the international broadcasting organisations in terms of the extent of cooperation among its members in programme exchange and technological development. As such, the EBU cooperated with other international broadcasting organisations in the development of their own television services. The CBU and OTI were inspired by the ESC to set up their own such song contests: the OTI Festival was held from 1972 until 2000, and the Caribbean Song Festival was established in the 1980s. The OTI Festival was preceded in 1969 and 1970 by the Festival Mundial de la Canción Latina (World Latin Song Festival), held in Mexico and organised by its government, as well as the Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar (Viña del Mar International Song Festival), which began in 1960 and has been Latin America's biggest and longest-running popular music contest, although it was never organised by the OTI. Still, no other international broadcasting organisation came up with a show that could match the longevity, popularity and remit of the ESC. In the global context of international broadcasting organisations, the ESC was a unique Western European feat, and one of the reasons for this was that the ESC's development took place in the context of regional economic and political integration that was unmatched on any other continent.

2 Letter from M. Porto to C. Brown, EBU, Rio de Janeiro, 14 April 1969, European Broadcasting Union Archives, Concours Eurovision de la chanson, 1969.

### **Rediscovery?**

The ESC might then be quintessentially European, but the history of European imperialism and immigration also brought the contest to other parts of the world. The prime example is that of Australia, with Australians having participated in British entries in the contest already from the late 1950s—such as the lyricist Alan Stranks, who wrote the UK's first-ever ESC entry *All* in 1957—while the national television broadcaster, the Special Broadcasting Service, began broadcasting the contest in Australia in 1983. The ESC's following in Australia was initially based upon European immigrant communities, but it has since developed into a broader audience, which partly persuaded the EBU to admit Australia as a participant in the ESC in 2015. Yet, if Australia has achieved such prominence in global Eurovision culture, why has Latin America not, and why has Latin America been largely forgotten in histories of the ESC? One of the reasons is that there is no published history of the ESC from a Portuguese and Spanish perspective, although there are several from Germany or the United Kingdom that have tended to focus on their national histories while marginalising not only Latin America but also east and south Europe. This is why there has also been much attention given to Australia's role in the ESC considering that state's close cultural and political connections with the United Kingdom. Another reason is that, because of the relatively poor record of Portugal and Spain in the ESC (Spain has only ever scored one win, just like Portugal), they are not considered to be key players in the ESC, like Sweden or the United Kingdom, and their national broadcasting organisations have also not been as prominent in the EBU either for their political influence or technological prowess. A further reason is the progressive Anglicisation of the contest: until 1999 songs had to be sung in the official languages of the state represented; since then, entries have mostly been performed in English. This has led to the marginalisation of all other national languages in the ESC but has also made world languages such as French, German, Portuguese, Russian and Spanish less significant: the Spanish entry in the 2016 ESC, *Say Yay!*, controversially became the first ever song that represented Spain in the ESC and whose lyrics were completely in English. The EBU is now seeking to expand the contest worldwide: after the entry of Australia, the contest has been broadcast live in China and the United States, and there is a plan to develop Eurovision Asia for Asian states. Latin America has not yet been rediscovered as a potential market for the ESC, but perhaps doing so would help to linguistically diversify the contest again, reigniting the potential that the contest has to reach markets in Latin America through Portuguese- and Spanish-language music, as was already demonstrated in the 1960s. The win of Salvador Sobral and his entirely Portuguese-language song *Amar pelos dois* (“Loving for Both of Us”) for Portugal in the 2017 ESC could prove to be a turning point in this regard, and in the 2018 ESC that was held in Lisbon he performed a duet with the Brazilian singer Caetano Veloso during an interval act.

### **Bibliography**

- Arias Ruiz, Anibal (1970): “‘Operation Plus Ultra’: A Genuinely European Radio Programme from Spain”. In: *EBU Review: Part B (General and Legal)*, 21, 120, 30–32.
- B., C.R. (1969): “Eurovision Song Contest 1969”. In: *E.B.U. Review: Part B (General and Legal)*, 20, 115, p. 59.
- Eugster, Ernest (1983): *Television Programming Across National Boundaries: The EBU and OIRT Experience*. Dedham, MA: Artech House.
- EBU (1956): “Rules of the Grand Prix of the 1956 Eurovision Song Competition” (Geneva), 1 [European Broadcasting Union Archives, Concours Eurovision de la chanson, 1956–57].

- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco (2012): "Spain Was Not Living a Celebration. TVE and the Eurovision Song Contest During the Years of Franco's Dictatorship". In: *View*, 1/2, 11–17.
- Martínez, Sílvia / Sales Casanova, Amparo (2013): "Afterword: Mediterranean Love Songs—A Conversation with Joan Manuel Serrat". In: Martínez, Sílvia / Fouce, Héctor (eds.) (2013): *Made in Spain: Studies in Popular Music*. London / New York: Routledge, 196–203.
- Mutsaers, Lutgard (2007): "Fernando, Filippo, and Milly: Bringing Blackness to the Eurovision Stage". In: Raykoff, Ivan / Tobin, Robert Deam (eds.) (2007): *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, 61–70.
- Pack, Sasha D. (2006): *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. Houndsills: Palgrave Macmillan.
- Pinto Teixeira, Luisa / Stokes, Martin (2013): "'And After Love...': Eurovision, Portuguese Popular Culture, and the Carnation Revolution". In: Tragaki, Dafni (ed.) (2013): *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham, MD / Plymouth: Scarecrow Press, 221–239.
- Vuletic, Dean (2015): "Das Lied des Machthabers: Autoritäre Staaten beim Eurovision Song Contest". In: Ehardt, Christine / Vogt, Georg / Wagner, Florian (eds.) (2015): *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus, 93–110.
- Vuletic, Dean (2018): *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury.
- Winter, Renée (2015): "'Vielleicht geschieht ein Wunder': Österreichische Beiträge beim Eurovision Song Contest 1957–1963 im Zeichen geschichtspolitischer Rehabilitierung". In: Ehardt, Christine / Vogt, Georg / Wagner, Florian (eds.) (2015): *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus, 15–29.



---

**Agents and Processes of Exchange:  
From Europe to Latin America and vice versa**

---



# **La revista *Nuestra Música* (1946–1953): Un espacio de élite para la interacción de músicos mexicanos y españoles**

Consuelo Carredano  
Universidad Nacional Autónoma de México

## ***Nuestra Música* Review (1946–1953): An Elite Space for Interaction between Spanish and Mexican Musicians**

In the 1940s, after the Spanish Civil War had come to an end and the Republican defeat was achieved, Mexico received the contribution of a large number of exiled musicians that outlined the role of modern music in that country. *Nuestra Música* was one of the spaces in which interaction between Mexican and Spanish exiled musicians was evident. Music publications conceived as dissemination organs for institutions, groups or people who share the same projects and goals, have among their functions the proposal of new models and aesthetic guidelines to lead the production, circulation and acceptance of certain types of music, validating both local and foreign productions by legitimization or refusal. The aim of this lecture is to reflect upon the role played by *Nuestra Música* as an area of confluence and influence of a renewing musical style that possessed a Cosmopolitan nature and that was allegedly universal, led by an elite group of Mexican and Spanish members under a common denominator: enhance the development of music in Mexico.

**Keywords:** Spanish Exile in Mexico; Musical Hemerography; *Nuestra Música* Group

Algunas revistas musicales actúan como órganos de difusión de grupos sociales que comparten objetivos y proyectos en común. Suelen plantearse entre sus funciones la propuesta de modelos y orientaciones estéticas afines para influir en la producción, circulación y consumo de determinadas músicas. En muchos casos se ocupan también de construir un canon de obras, sancionando desde su perspectiva las producciones propias o ajena con la legitimación o el rechazo. Este trabajo tiene por objeto reflexionar sobre el papel de la revista *Nuestra Música*, creada por un pequeño grupo de músicos mexicanos y españoles exiliados de la Guerra Civil, en tanto espacio social impulsor de una corriente musical renovadora de aspiración universal. El principal objetivo de esta publicación, que se mantuvo por espacio de siete años con periodicidad bimestral en el primer año y trimestral el resto, consistió en promover el desarrollo integral de la música en México, una idea en eventual sintonía con las políticas desarrollistas implementadas en el orden económico, social y cultural por los gobiernos posrevolucionarios, especialmente durante el mandato del presidente Miguel Alemán (1946–1952).

## **1. La integración del Grupo**

Siempre nos ha parecido que la idea de constituir formalmente este grupo con el afán de posicionarse en distintos frentes de la música, uno de los cuales fue la publicación de la revista que nos ocupa, fue una propuesta que partió de Rodolfo Halffter (1900–1987) y que Carlos Chávez (1899–1978), con visión y capacidad de convocatoria, apadrinó entusiastamente. Por ese entonces, el compositor mexicano ocupaba un lugar destacado en la música debido a su desempeño como director de orquesta, compositor, maestro, líder y organizador. Su irradiación se extendía además hacia los círculos culturales y políticos de élite. En aquellos momentos se encontraba muy cerca de asumir la dirección general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), recién creado, en cuya fundación se había implicado a fondo y desde cuya gestión le correspondería incidir en todos los aspectos relativos a la enseñanza, investigación y

difusión de la música y las artes en el país. Chávez recibió del presidente Alemán un cheque en blanco para llevar a cabo cuantas reformas institucionales de índole cultural y artística estimó necesarias, pero, además, para diseñar y crear otras que bajo el marco legal del INBA entraron en funciones durante su administración (García Morillo 1960; Carmona 1989; Parker 2002). Por lo anterior, no es de extrañar que a la hora de constituirse oficialmente el Grupo Nuestra Música (GNM), el compositor mexicano se convirtiera en su líder moral y principal impulsor.

Chávez siempre tendió a rodearse de buenos colaboradores. Lo hizo durante su gestión en la dirección del Conservatorio Nacional de Música y en su paso por la jefatura del Departamento de Bellas Artes; en ambas empresas Luis Sandi (1900–1996) había ocupado un sitio preferencial junto al músico. Así lo recordaba el propio Sandi:

La situación de la música en México, cuando Carlos Chávez aparece en escena es la siguiente: había una orquesta, la del Conservatorio, que era una buena orquesta de estudiantes pero que no era una orquesta profesional, ni pretendía serlo [...]. Había un orfeón formado por muy estimables cantantes, dedicado a un repertorio muy singular de versiones corales de canciones de moda o del director, y de música instrumental de salón. [...] Y había, cosa muy importante, un cierto número de personas que sentían la necesidad de hacer algo importante en música; que iban, entusiastas, a los Congresos; que no faltaban a los conciertos, que, con la abundancia relativa de siempre, seguían dando artistas y cuadros extranjeros; que sólo esperaban una cabeza para seguirla y darle toda su fuerza de trabajo. Cuando Carlos Chávez fundó su orquesta y tomó la dirección del Conservatorio una ola de trabajadores fervorosos formó su ejército. Jóvenes estudiantes, maestros ameritados [...] No había casi nada y lo había todo, faltaba sólo el conductor y Carlos Chávez supo serlo (Sandi 1951: 229).

Chávez buscaría también buenos colaboradores cuando tuvo la oportunidad de transformar el citado Departamento de Bellas Artes en una institución mayor de carácter autónomo, para la cual definió su organización y su ley. Cuando a finales de los años treinta arribaron a México los músicos exiliados, también incorporó a algunos de ellos a distintos proyectos, en particular al que venía desarrollando al frente de la Orquesta Sinfónica de México (OSM), institución de carácter privado que subsistía, entre otras ayudas, con un importante subsidio estatal. No obstante, en su larga gestión como director de dicha agrupación, Chávez debió luchar denodadamente para conseguir recursos que permitieran la realización de cada una de las temporadas de conciertos; además, aprendió a defenderse de la crítica adversa que sistemáticamente censuraba su labor artística y administrativa e intentaba rebajar a golpes el amplio poder político que el director había alcanzado (Carmona 2000). La participación en estos años de un núcleo de fieles colaboradores y alumnos en su defensa fue esencial; y a esa misma tarea se sumaron posteriormente tres de los españoles llegados con el exilio: primero Jesús Bal y Gay (1905–1993) y Adolfo Salazar (1890–1958); después Rodolfo Halffter. Cuando Chávez tomó posesión de su alto cargo en el INBA, unos y otros se reunirían oficialmente a su alrededor bajo la denominación de Grupo Nuestra Música (Carredano 2003).

Hasta que Chávez, su colega y antiguo colaborador Luis Sandi, sus alumnos José Pablo Moncayo (1912–1958) y Blas Galindo (1910–1993) y los tres españoles antes citados se constituyeron oficialmente en un grupo, puede decirse que la idea de asociacionismo en los compositores mexicanos sólo contaba con un antecedente: el efímero Grupo de los cuatro, formado por alumnos de Chávez de lo que ha dado en llamarse Primer taller de composición en el Conservatorio.<sup>1</sup> Tal como apunta Aurelio Tello, el grupo cumplió un papel importantísimo en la medida en que se constituye en la bisagra que enlaza la etapa del primer nacionalismo que viene de Manuel M. Ponce hacia adelante y propicia la ruptura de los compositores de la

<sup>1</sup> Al que pertenecían además de Galindo y Moncayo, Salvador Contreras (1910–1982) y Daniel Ayala (1906–1975).

etapa de los sesenta, que se orientan hacia nuevas formas musicales, nuevos lenguajes y a una concepción distinta del ejercicio composicional (Tello 1987: 44).

Como puede observarse, no se trataba de un núcleo homogéneo ni por edad ni por currículum ni por tendencias estéticas creadoras, lo cual veían como un hecho afortunado, en tanto ello impedía la adopción de un credo estético general y mucho menos obligatorio.<sup>2</sup> Bien puede decirse que a todos los unía un sólo factor: su vinculación personal con Chávez y la certeza de la legitimidad de sus proyectos. Por otro lado, la decisión de agruparse bajo una denominación y objetivos comunes respondía a la voluntad de aunar esfuerzos dispersos y posicionarse sólidamente en el medio mexicano. Con ello pretendían establecer “una actividad musical práctica, regular y permanente” pues existía interés en “difundir la música de nosotros mismos y la de los maestros – mexicanos o no, contemporáneos o no – que más se identifique con lo que en música gustamos y consideramos mejor”<sup>3</sup>.

Bajo la aparente consigna de ‘la unión hace la fuerza’ y a partir de la exposición de objetivos en forma de “deberes ineludibles” frente a la sociedad, se propusieron impulsar “el cultivo de la música mexicana en todas partes y la música de todas partes en México” desde su triple faceta de compositores, organizadores y críticos.<sup>4</sup> Una tarea prioritaria fue la de ampliar el círculo de partidarios de la música contemporánea. Para ello se propuso precisamente la edición de un órgano oficial impreso de difusión – la revista –, el establecimiento de una entidad editora de música dedicada además al alquiler de partituras de orquesta, y la organización de actividades musicales a través de los llamados Conciertos de los Lunes.<sup>5</sup>

## 2. *Nuestra Música*

La publicación debía cumplir una misión: reflejar la realidad musical mexicana desde el particular punto de vista de los editores. Se trataba, en primera instancia, de dar a conocer su propia música en un medio receptivo y abierto, es decir, un medio dirigido preferentemente a un público elitista e informado – inteligente, si recurrimos al apelativo empleado en el “Manifiesto” de los citados conciertos. El discurso fundacional surge entonces desde el convencimiento de que el grupo es poseedor de una cierta superioridad artística y estética. Esta convicción los legitima para determinar políticas, modelos y orientaciones, en el entendido de que llevarán a cabo una tarea noble, ineludible, de interés superior, que consiste en incidir en los distintos órdenes de la vida musical mexicana, esto es, en los campos de educación, investigación, creación y difusión. De ahí que los contenidos debieran responder a los objetivos y metas planteados.

Desde esta perspectiva puede proponerse un primer acercamiento a los contenidos y orientaciones. Veamos en primer lugar la idea germen en la constitución del grupo: posicionarse más firmemente en el medio en tanto compositores, críticos o intérpretes, según cada caso. Así, el objetivo primordial apunta a la autopromoción del colectivo y en lo particular de cada uno de los integrantes y de su obra. El mismo título – *Nuestra Música* – es revelador de distintas dimensiones. “Nuestra” es la música compuesta por ellos, pero también la que consideran propia por afinidad; “nuestra” es la música mexicana del presente y el pasado inmediato, como lo es

<sup>2</sup> “Actividades del Grupo. Conciertos de los Lunes. Manifiesto”. En: *Nuestra Música*, 1, 1 (marzo 1946), 37–38.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> “Editorial”. En: *Nuestra Música*, 1, 1 (marzo 1946), 5.

<sup>5</sup> Actividad mensual de difusión complementaria a la publicación de la revista y de partituras propias, tarea esta última a cargo del brazo editorial del proyecto: Ediciones Mexicanas de Música, A.C.

también la española: el legado de Manuel de Falla reaparecerá en forma directa o indirecta en distintas tareas y objetivos del Grupo, donde la proporción numérica entre mexicanos y españoles es de cuatro a tres. Un comentario de Galindo ilustra elocuentemente la afinidad que existió entre algunos de ellos: “[Rodolfo Halffter] y yo siempre hicimos muy buenas migas, y algunas veces me decía, ‘parece que tú eres de Madrid y yo de México, porque tú defiendes lo español y yo lo mexicano’” (en García Bonilla 2001: 43).

Volviendo al título, queda claro entonces que éste identifica a la revista como entidad grupal y se constituye en elemento representativo de su imagen y contenidos. La publicación debía sintetizar los valores estéticos, no necesariamente coincidentes, de este núcleo de élite que se asumía como punta de lanza de una pretendida renovación integral del medio musical mexicano. El espacio se constituye así en el punto en el que confluye y desde el que se proyecta, ante todo, el pensamiento crítico y la obra creativa propia, así como la actividad artística, académica y divulgativa de los integrantes.

La estrategia para impulsar la renovación debería consistir en desplegar sus capacidades como compositores, críticos y organizadores, comprometiéndose a componer, a escribir y a organizar conciertos para difundir no sólo la producción propia, sino las obras representativas “de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano”.<sup>6</sup> Es decir, que por “nuestra” deberá entenderse, además, la defensa y promoción de otras músicas, músicos y grupos afines del panorama nacional o internacional que aún no gozaban de aceptación generalizada por parte del público. Lo anterior justifica la presencia en la colección de nombres muy caros a todos ellos como los de Béla Bartók, Darius Milhaud, Aaron Copland y Paul Dukas, cuya obra tuvo importante recepción en los programas de la OSM y, ocasionalmente, contó con la participación presencial de algunos de ellos. Igor Stravinsky, por citar un ejemplo, viajó varias veces invitado por Chávez para dirigir la orquesta o atestiguar la interpretación de sus obras, desplazamientos en los que trajo amistad con Bal y su familia y en los que tuvo ocasión de retomar su antigua relación con Salazar, iniciada durante los primeros viajes del compositor ruso a España en los años de la Primera Guerra Mundial (Carredano 2002, 2004, 2017b). Esto, sin dejar a un lado a personalidades canónicas de la música mexicana como José Rolón, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Rafael J. Tello o Miguel Bernal Jiménez, a quienes eventualmente se les dio un espacio en la revista.

Un primer acuerdo del GNM fue la obligación de colaborar todos en la elaboración de los contenidos de la revista a través de estudios, críticas y reseñas. Esto no supuso problema alguno para la mayoría. Bal, Salazar y Halffter tenían experiencia previa en la redacción de crítica y textos sobre música. El primero había desplegado en su natal Galicia una intensa labor en ese rubro. Carlos Villanueva menciona la existencia en el fondo documental del crítico lucense de dos centenares y medio de recortes de varios medios, con cerca de la mitad de críticas musicales anteriores a su llegada a México (Villanueva 2017). En cuanto a Salazar, durante los últimos veinte años que vivió en España logró coronarse como el más influyente de los críticos madrileños. Sus colaboraciones para *El Sol de Madrid*, el mismo diario en el que Ortega y Gasset solía publicar sus ensayos, le ayudaron a construir la prestigiosa imagen internacional de la que gozó hasta que estalló la Guerra Civil. Halffter, aunque con menos horas de vuelo en el periodismo, traía en la maleta un buen récord de experiencias a su favor, si a ello le sumamos que, como Salazar, conocía bien otras labores editoriales por haberlas desempeñado en los leídos diarios madrileños *El Sol* y *La Voz* en los que trabajaron (Carredano 2004). De los demás, Sandi

<sup>6</sup> “Editorial”. En: *Nuestra Música*, 1, 1 (marzo 1946), 5.

siempre tuvo facilidad e interés para expresar sus ideas por escrito, y, al igual que Chávez, contaba con antecedentes importantes en la redacción de artículos y textos sobre música. Por lo demás, la trayectoria de Chávez en ese sentido mostraba ya un historial notable por haberse iniciado en dichas tareas desde muy joven; no hay más que consultar los dos gruesos volúmenes que recogen sus escritos periodísticos (Carmona 1997 y 2000), sin que esto suponga la totalidad de lo publicado por él a lo largo de su vida.

Pero si para los citados músicos no representaba un esfuerzo mayor, para los más jóvenes – Galindo y Moncayo – escribir para la revista suponía un reto de gran proporción, según lo confesó cuando menos el primero de ellos en entrevista publicada hacia el final de su vida. Chávez – diría – no aceptó una negativa: “A ver cómo le haces, pero tienes que escribir” (García Bonilla 2001: 43).<sup>7</sup> En efecto, ninguno de sus dos discípulos había pasado por la experiencia, pero, al menos a Galindo, su maestro no le daría oportunidad de abstenerse. Con la ayuda de Adolfo Salazar, el compositor jalisciense dio forma a sus primeros trabajos, aunque, a decir verdad, no fueron muchos (ver el recuadro de colaboradores al final de este trabajo). El mismo Galindo reconoció que tanto a él como a Moncayo la revista los había tomado desprevenidos: “Adolfo Salazar me ayudaba: Es muy sencillo – comentaba –, ponle papel a la máquina e imagina que pláticas con alguien que está frente a ti. ‘Fíjate que estuve en el concierto; fulanita tocó esto; qué música tan fea...’ Así de natural, hazlo. Después lo traes y lo pulimos” (García Bonilla 2001: 43). No está de más recordar que el poder de persuasión de Chávez no rindió los mismos frutos en lo que concierne a Moncayo, ya que la revista no alcanzó a recoger una sola línea escrita por él. Quienes más aportaron a la publicación, sin considerar a Halffter, cuyas tareas se centraron propiamente en la edición, fueron Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, seguidos por el folclorista Vicente T. Mendoza, Luis Sandi, Carlos Chávez y el musicólogo Jesús C. Romero.

### 3. Los contenidos

Como toda revista académica que se precie, el peso de *Nuestra Música* recayó en los artículos de fondo de una selección de autores y temáticas, con frecuencia colocados en las primeras páginas. Sin embargo, no se trató necesariamente de textos originales, requisito exigido por nuestras publicaciones académicas actuales. Junto a estos textos de colaboradores invitados como Jesús C. Romero y Vicente T. Mendoza, hoy considerados fundamentales para la historiografía musical mexicana, se recogen otros aparecidos previamente en publicaciones no siempre accesibles para el lector medio. En segundo lugar, dado que idealmente se trataba de conseguir que la publicación sobreviviera más allá del periodo en el que Chávez ocupó la dirección del INBA, uno de los objetivos sería mostrar el desarrollo que a través de los años experimentara la personalidad de cada uno de ellos; esto, independientemente de que se diera cabida – tal como se sugiere también en el citado texto – a la obra de “todos aquellos maestros – vivos o muertos – cuyo significado, dentro de nuestra vida musical, represente una aportación”.<sup>8</sup> Puede afirmarse entonces que los rasgos esenciales de la revista se definen por su carácter orientador de estilos y tendencias acordes con los ideales estéticos que abandera el grupo y por el espíritu de renovación del medio musical mexicano que éste persigue. El discurso fundacional no deja dudas: es generado desde el convencimiento de que el grupo, y su líder, son poseedores de

<sup>7</sup> Para una aproximación a la vida y obra de Blas Galindo véase Ruiz Ortiz 1990.

<sup>8</sup> *Nuestra Música*, 1, 1, 6.

una clara superioridad artística y estética que los legitima para determinar políticas y modelos. Se trata de llevar a cabo una tarea ineludible de interés superior, que consiste en incidir en los distintos órdenes de la vida musical mexicana: educación, investigación, creación y difusión.

La necesidad de expresarse, de marcar posiciones y establecer diferencias con los sectores conservadores o decididamente antagónicos eran claras para quienes no desconocían los intensos debates existentes entre las distintas facciones de la música. Tal como afirma Carlos Villanueva, el *Leitmotiv* de los once años que duraron las colaboraciones de Jesús Bal en *El Universal* fue “apoyar, defender, refrendar y justificar” a Chávez, aunque en ocasiones “sus elogios al maestro y su afán de protegerlo en todos los frentes, afectaron, directa o indirectamente, a compañeros de la profesión y compositores-directores, lo que derivaría en polémicas [...] o en juicios de valor con notables descalificaciones a músicos rivales tan meritorios y respetables como Julián Carrillo” (Villanueva 2017: 372–373). Aunque se aprovecharon casuísticamente las páginas de la revista para aclaraciones puntuales en conflictos específicos, la revista no se convirtió (ni siquiera en el caso de Jesús Bal) en un campo de batalla, como sucedió con los diarios, donde participaron activamente en esos mismos años tanto Salazar como Halffter; el primero intentando por momentos mantener cierta subjetividad, que no siempre alcanzó para disimular filias y fobias en relación a Chávez; y el segundo, usualmente empleando hipérboles desmesuradas lo mismo para descartar al enemigo que para elogiar al líder. Bien puede asegurarse que aquella guerra de las letras se libró casi exclusivamente en esos espacios por excelencia para el tiroteo y el contrataque (Carredano 2017a; 2017b).

En lo que respecta a la revista, el objetivo primordial, de acuerdo con Chávez, consistía en ganar terreno frente a la amenaza de algunas “fuerzas” que venían actuando y revelándose con claridad, poniendo en peligro el desarrollo de la *auténtica* cultura musical mexicana. A fin de cuentas, si dejamos a un lado las aspiraciones de asociación artística antes aludidas, la integración del grupo, y, por ende, la fundación de la revista, respondía a la necesidad de constituir un frente que al mismo tiempo repeliese con dardos blancos los ataques a los chavistas y defendiera el ambicioso proyecto cultural alemanista, encabezado por Chávez, en tanto director general del INBA, un cargo que desempeñó en los mismos años en que fue publicada la revista (Carredano 2013).

No tendríamos suficiente espacio para exponer aquí un análisis profundo de los contenidos de la publicación. Pero es importante señalar varios ejes que considero importante explorar en un trabajo de mayor aliento. En primer lugar, la participación y presencia en los contenidos de la revista de los siete editores, dado que la difusión de la obra, su pensamiento musical y la participación de todos ellos en el ámbito de la política cultural, así como la de otros músicos de su círculo más próximo, constituía en apariencia su principal razón de existir. De ello derivarían los artículos de Chávez sobre Galindo; de Galindo y de Salazar sobre Candelario Huízar (1883–1970); de Halffter sobre Sandi; de Bal y Gay sobre Halffter; o de Chávez sobre Sandi, por mencionar algunos, entre tantos otros, cuya orientación es precisamente el análisis de la producción musical propia, es decir, del grupo y otros músicos afines. A estas semblanzas biográficas y monográficas en torno a sus trabajos de composición, se sumarían las reseñas de distintos autores a los trabajos historiográficos de algunos de ellos, en especial de Adolfo Salazar.

Como no podría ser de otra forma, un lugar central en la revista lo ocuparon las actividades de Chávez como compositor y especialmente como director de la OSM. También las actividades de Luis Sandi, cuyo radio de influencia en la política musical del periodo estudiado no se ha sopesado lo suficiente. No debe olvi-

darse que buena parte de su actividad ha quedado documentada en la revista. A través de la colección pueden también conocerse, desde la óptica de los editores, los resultados de la gestión de ciertas dependencias oficiales de música de la Secretaría de Educación Pública (SEP), la Academia de la Danza Mexicana creada por iniciativa de Chávez a principios de 1947 o la Sección de Investigaciones Musicales dependiente del Departamento de Música del flamante INBA, que vendría a dar un impulso renovado a los trabajos de recopilación, estudio y publicación del folclor mexicano y a la exploración de archivos – oficiales y privados – de instituciones civiles y religiosas. Esta orientación se vería reflejada en el importante espacio que se dio a los estudios sobre folclor y a diversos temas de musicología histórica a lo cual contribuyeron no sólo algunos miembros del grupo sino prestigiosos musicólogos, etnomusicólogos e historiadores de la música mexicana y latinoamericana, algunos ya citados en este mismo trabajo. Todo lo anterior, y sin duda muchos aspectos más de esta publicación, constituyen una materia de estudio que revisada con cuidado permitirá iluminar mejor esa etapa brillante de la música mexicana del siglo XX.

## Bibliografía

- Carmona, Gloria (ed.) (1989): *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carmona, Gloria (ed.) (1997): *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916–1939)*. México: El Colegio Nacional.
- Carmona, Gloria (ed.) (2000): *Carlos Chávez. Obras II. Escritos periodísticos (1940–1949)*. México: El Colegio Nacional.
- Carredano, Consuelo (2003): “Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar”. En: Bitrán, Yael / Miranda, Ricardo (eds.) (2003): *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: CNCA, 159–173.
- Carredano, Consuelo (2004): “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-American* (1914–1918)”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84, primavera, 119–144.
- Carredano, Consuelo (2013): “¿Lo internacional o lo propio? Proteccionismo, ocupación y otras campañas musicales en el México de los años 40”. En: Sánchez de Andrés, Leticia / Presas, Adela (eds.) (2013): *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 331–346.
- Carredano, Consuelo (2017a): “Apropiaciones culturales – adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halffter”. En: Carredano, Consuelo / Picún, Olga (ed.) (2017): *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical Latinoamericana*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 73–90.
- Carredano, Consuelo / Villanueva, Carlos (2017b): *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*. México: El Colegio de México.
- García Bonilla, Roberto (2001): *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: Conaculta / Siglo XXI Editores.
- García Morillo, Roberto (1960): *Carlos Chávez. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parker, Robert (2002): *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. México: Conaculta.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1990): *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*. México: Cenidim.
- Sandi, Luis (1951): “Cincuenta años de música en México”. En: *Nuestra Música*, 6, 23, 3º trimestre, 229.
- Tello, Aurelio (1987): *Salvador Contreras. Vida y obra*. México: Cenidim.
- Villanueva, Carlos (2017): “Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal* (1939–1950)”. En: Carredano, Consuelo / Picún, Olga (eds.) (2017): *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la memoria musical de Latinoamérica*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 355–394.

**Apéndice: Algunas colaboraciones de los miembros del GNM en *Nuestra Música***

	Jesús Bal y Gay
Un libro sobre Falla	1, 1 (marzo 1946)
Rodolfo Halffter	1, 3 (julio 1946)
Manuel de Falla	2, 5 (enero 1947)
Las Escenas de ballet de Stravinski	2, 8 (octubre 1947)
Félix Mendelssohn	3, 9 (enero 1948)
Música intramuros	3, 9 (enero 1948)
El cine y la música	4, 13 (enero 1949)
Stravinski visto por Ramuz	4, 13 (enero 1949)
Paul Dukas, crítico	4, 13 (enero 1949)
El nacionalismo y la música mexicana de hoy	4, 14 (abril 1949)
Fuenllana y la transcripción de la música de los vihuelistas	4, 15 (julio 1949)
La Sinfonía de Antígona	5, 17 (enero 1949)
La hija de Cólquide de Carlos Chávez	5, 19 (julio 1950)
La lección de André Gide	6, 22 (abril 1951)
El pecado original	8, 29 (enero 1953)
	Carlos Chávez
Blas Galindo	1, 1 (marzo 1946)
Iniciación a la dirección de orquesta I	1, 4 (septiembre 1946)
Iniciación a la dirección de orquesta II	2, 5 (enero 1947)
Iniciación a la dirección de orquesta III	2, 6 (abril 1947)
Iniciación a la dirección de orquesta IV	3, 9 (enero 1948)
Carta a Antonio Rodríguez	3, 10 (abril 1948)
Discurso pronunciado con motivo de la inauguración del nuevo edificio del Conservatorio	4, 14 (abril 1949)
Luis Sandi	4, 15 (julio 1949)
La Sinfónica Nacional	5, 18 (abril 1950)
Discurso pronunciado el día 3 de marzo de 1951 en el Conservatorio Nacional de Música	6, 22 (abril 1951)
	Blas Galindo
Candelario Huízar	1, 2 (mayo 1946)
Compositores de mi generación	3, 10 (abril 1948)
	Rodolfo Halffter
El corrido nicaragüense	1, 3 (julio 1946)
La música en Cuba	1, 4 (septiembre 1946)
Un libro del maestro Ponce	4, 13 (enero 1949)
La décima en México	4, 13 (enero 1949)
	Adolfo Salazar
Sobre los orígenes de la chacona	1, 1 (marzo 1946)
El caso de Domenico Zipoli	1, 2 (mayo 1946)
La música francesa de última hora	1, 3 (julio 1946)
El laúd, la vihuela y la guitarra	1, 4 (septiembre 1946)
Las claves	2, 7 (julio 1947)
La música popular brasileña	3, 9 (enero 1948)
Límites y contenidos del folklore	3, 10 (abril 1948)
Los Scarlatti, una ilustre familia musical	3, 12 (octubre 1948)
Los Scarlatti, una ilustre familia musical [II]	4, 13 (enero 1949)
Música instrumentos y danzas en las obras de Cervantes	4, 16 (octubre 1949)
Música instrumentos y danzas en las obras de Cervantes (II)	5, 17 (enero 1950)
J. S Bach y sus instrumentos	5, 20 (octubre 1950)
Un antecedente de Aída en España	5, 20 (octubre 1950)
Arnold Schoenberg Post Mortem	6, 23 (julio 1951)
Músicas negras	7, 26 (abril 1952)
El concepto de obra en el Renacimiento	8, 29 (enero 1953)

	Luis Sandi
Impresiones de viaje	1, 2 (mayo 1946)
Impresiones de viaje	2, 6 (abril 1947)
Música moderna	2, 7 (julio 1947)
Problemas de la música sinfónica en México	3, 9 (enero 1948)
De la novedad en la ópera	4, 13 (enero 1949)
La educación musical en México	4, 14 (abril 1949)
Discurso pronunciado con motivo de la inauguración del año escolar	5, 17 (enero 1950)
Cincuenta años de música en México	6, 23 (julio 1951)
Problemas del compositor de América	7, 25 (enero 1952)



# **Intercultural Dialogues in Brazilian Concert Music: the Case of the Composers Group of Bahia**

Ilza Nogueira

Federal University of Paraíba / Brazilian Academy of Music

During the first years of the 1950s, the Brazilian state of Bahia was leaving a long period of economical and cultural stagnation and starting to experience a great development. Within this context, the Brazilian naturalized German musician Hans-Joachim Koellreutter, then living in Rio de Janeiro, was invited to organize intermittent didactic activities in the new Bahia University (UBa). Within a short period those activities led to the foundation of the University's Music School named "Free Music Seminars" (Oct. 1954). With a bold and vanguardistic orientation, this school had total support from the university's president: Prof. Edgard Santos, a visionary cultural promoter. Koellreutter directed the "Free Music Seminars" with unlimited power until 1962, having established a technical and pedagogic team almost exclusively with European musicians, who were mostly Germans. Conceived as an "opera aperta" as opposed to the traditional teaching based in formulas and rules, Koellreutter's pedagogical program considered methodological liberty as a paradigmatic orientation for the formation of critical thought and the development of the creative mind. This orientation represented the main attraction to the invited teachers as well as to music students from all over the country who moved to Bahia during the fifties and early sixties. The military dictatorship initiated in Brazil in 1964 and the regained confidence in the economical development of the Central-European countries was the major reason for the gradual leave of many European professors from the University of Bahia, who returned to their countries during the sixties. Swiss composer Ernst Widmer was one of the European teachers who remained in Salvador and established his career at the Federal University of Bahia. He replaced Koellreutter both at the school administration and the composition chair, giving impetus to the foundation of the Composers Group of Bahia in 1966, a movement that projected the "Free Music Seminars" in Brazil and abroad during the seventies. This essay evaluates the heritage of the old "Free Music Seminars" in the continuous production of the composers from Bahia, demonstrating how the cultural exchange fostered by Koellreutter has been masterfully conducted by Widmer to singular aesthetic achievements distinguished by a critical, inclusive and creative compositional praxis.

**Keywords:** Intercultural Dialogues in Music; Multiculturalism in Music; Composers Group of Bahia

## **1. Introduzione – Musical Argument**

As opposed to usual presentation methods, which generally start by introducing the case study to conclude with exemplification, the opposite will be applied, by starting with the analytical observation of four music samples (Figures 1 to 4). The objective is to deduce their (yet) unknown origin, considering six alternatives:

- A) 4 works by 4 composers from different time periods
- B) 4 coeval works by 4 composers
- C) 4 works from distinct time periods of 1 composer
- D) 3 works by 3 composers
- E) 2 works by 2 composers from different generations
- F) 1 recent work

To draw conclusions it is necessary to compare the samples and establish links between their attributes (materials and structural aspects), cultural traditions and music history.

Characteristics of the traditional singing practice of the Brazilian northeastern *Sertão* identify the first sample (Figure 1): the responsorial style, the ambiguous harmonic field between relative tones (E minor and G major), and the parallel motion in thirds and sixths.



Figure 1: Allusion to the traditional singing practice  
of the Brazilian northeastern *Sertão*

The second sample corresponds to the four snatches presented as Figures 2a, 2b, 2c and 2d. The homophonic tissue shown in Figure 2a is made of the alternation of two distinct pitch structures (the whole-tone scale and polytriadic formations) corresponding to contrasting rhythmic patterns in consistent metric modulations, showing brilliant effects of the percussive keyboards.

The passage continues with a suggestive use of trumpets introducing a contrasting section (crotchet = c. 84) characterized by an imitative texture made with the progressive interval series [3,4,5,6,7,8,9,10,11] (Figure 2b). This section closes with two subsequent cadential gestures of woodwinds and brass, respectively. In the woodwinds (Figure 2c), a set of ascending interval progressions – [1,2,3,4,5,6,7] – leads to a sustained final harmony, consisting of a hexachordal diatonic cluster. In the following brass cadence (Figure 2d), the preceding woodwinds gesture is reduced to the ascending intervals of 5 and 6 semitones. This dialogue of tritone and perfect intervals lead to another sustained hexachordal diatonic cluster reinforced by the essentially quintal harmony in the strings.

The aforementioned characteristics – pitch structures, metric organization, rhythmic drive and vitality, textural design and functional use of timber – all pertain to music of the mid-20th century European tradition; they relate to the technical universe of Bartók, Stravinsky, and Prokofiev.

The musical score consists of six systems of staves, each containing multiple instruments. The instruments include Picc., Fl., Ob., B-Cl., Cl. Baixo, Fag., Tpt., C Tpt., Tbo., Tuba, Timpani, Perc. I (Piano), Perc. II (Xilofone), Pro., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is set in common time, with a key signature of one sharp. The tempo is marked as  $\text{♩} = 90$ . The first system shows a continuous ostinato pattern with various instruments. The second system features a prominent piano part. The third system includes a Xilofone part. The fourth system shows a transition with a piano solo. The fifth system returns to the ostinato pattern. The sixth system concludes with a piano solo.

Figure 2a: Rhythmic drive and vitality in the *ostinato* pattern; consistent metric modulations; brilliant effects of the percussive keyboards; polytriadic chord formations; intermittent whole-tone cycles

The musical score consists of two systems of music. The top system starts at measure 71 with a tempo of c. 84. It features parts for Picc., Fl., Ob., Bb Cl., Cl. Baixo, Fag., Tp., C Tpt., Perc. III, and Pno. The bottom system starts at measure 72 with a tempo of c. 84. It features parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score illustrates sequences of interval progressions through various instruments, often using eighth-note patterns and dynamic markings like  $a^2$ .

Figure 2b: Sequences of interval progressions in imitative counterpoint

The musical score shows a continuation of the composition. The woodwind section (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet) plays a series of eighth-note patterns leading to a concluding diatonic cluster harmony. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The piano (Pno.) also contributes to the harmonic texture.

Figure 2c: Cadential gesture in the woodwinds section: ascending interval progressions lead to a concluding diatonic cluster harmony

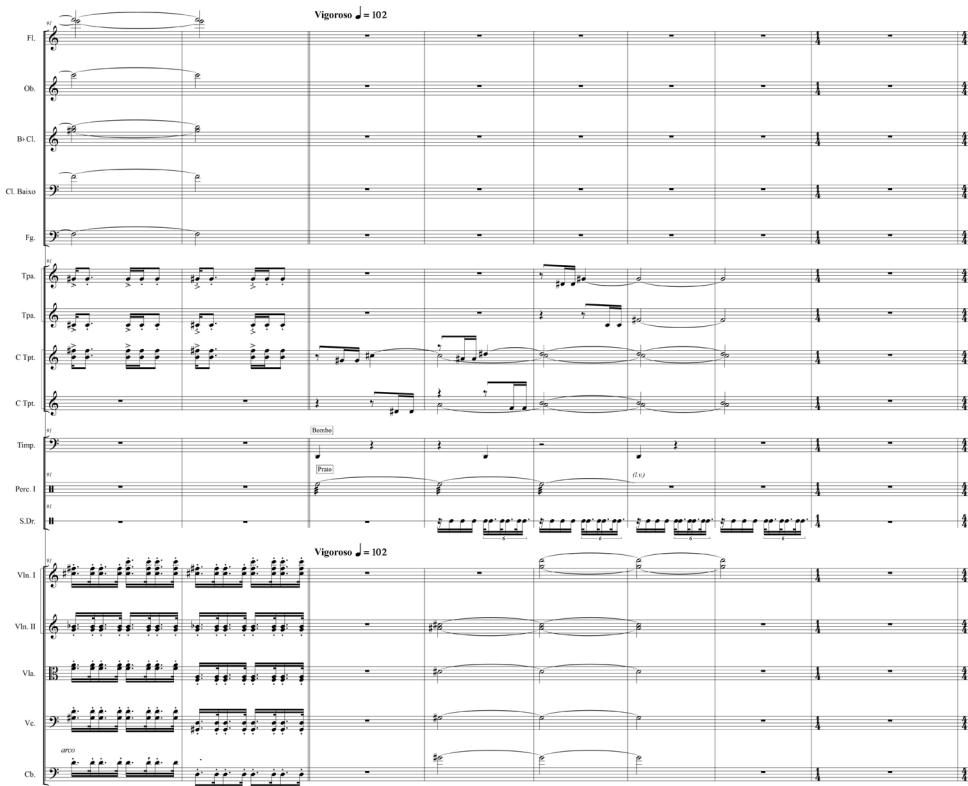


Figure 2d: Cadential gesture of the brass section

In the third sample, the progressive expansion of a dodecaphonic cluster introduces a tonal environment in the syncopated sway of the urban samba (woodwinds, percussion and strings), functioning as a contrapuntal accompaniment to the melodic theme in the brass section (Figure 3a). The peculiar style of this theme (Figure 3b) suggests that it might be a quotation from the Afro-Brazilian musical tradition. This can be confirmed in the repertoire of songs dedicated to Yemanjá in the Bahian “candomblé de caboclo”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The song is recorded on the CD *Cantigas de Iemanjá* (Série Trilhas Urbanas – Antologia Musical da Cidade do Salvador, vol. 2. Salvador: Fundação Gregório de Matos).

A musical score page showing multiple staves of music. The instruments listed include Picc., Fl., Ob., B-Cl., T. Baixo, Fg., Tp., C Tpt., C Tpt., Thbn., Tim., Perc. I, S.Dr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch. The score is divided into two main sections. The first section starts at tempo 74 and transitions to 110. It features woodwind and percussion parts with complex rhythmic patterns. The second section begins with a dynamic of *p* and a tempo of 74, followed by *f* and 110. The brass section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) is prominent, playing eighth-note patterns. The strings provide harmonic support with sustained notes.

Figure 3a: The progressive expansion of a dodecaphonic cluster introduces a tonal environment in the syncopated sway of the samba (woodwinds, percussion and strings), acting as a contrapuntal accompaniment to the melodic theme in the brass (s. Fig. 3b)

A musical score page showing staves for Tp. I, II; Tp. III, IV; C Tpt. I, II; C Tpt. III, IV; Tbn.; and Tuba. The tempo is 176. The brass section is playing eighth-note patterns, creating a rhythmic texture. The Tuba part is notably absent from most of the measures shown.

Figure 3b: The melodic theme quotes a song from the “candomblé de caboclo” repertoire (*Ntumbira kena*)

A clarinet solo stands out in the fourth sample (Figure 4). It rises out of nowhere (from a *pianissimo* in the bass register), reaches a virtuoso development throughout the whole tessitura and surprisingly decays just as it appears: in the bass register, in *pianissimo*. This features a cyclic structural design: it expands, shrinks and closes as it opened. Motives configuring arabesque structures correspond to progressive interval series which seem to derive from the homophonic accompaniment in the strings: chords formed by progressive interval series. All those aspects point to the characteristic organicism of German musical tradition.

The musical score consists of two systems of staves. The top system shows parts for Clarinete B (solo), Clarinete Baixo, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The tempo is marked as 64. The bottom system shows parts for Oboe, B-Clarinete, Cl. Baixo, Violin I, Violin II, Viola, Vc, and Cb. The score indicates a cyclic structural design with motives forming arabesque structures and progressive interval series, particularly in the string accompaniment.

Figure 4: Clarinet solo in cyclic structural design; motivic “arabesque structures” and chordal accompaniment in the strings formed by progressive interval series

Based on aesthetic criteria, which of the six alternatives corresponds to the origin of the four music samples?

- A) 4 works by 4 composers from different time periods
- B) 4 coeval works by 4 composers
- C) 4 works from distinct time periods of 1 composer
- D) 3 works by 3 composers
- E) 2 works by 2 composers from different generations
- F) 1 recent work

The last alternative might be the most unlikely, but it is the correct one. The samples are taken from a piece composed in 2015. If we should use a single word to label the piece’s aesthetic, the most appropriate term is “inclusiveness”. In this piece tradition and innovation are in dialogue with one another; regional and universal, as well as popular and cult characteristics integrate; and originality or appropriation

are concepts of completely irrelevant distinction. The work is a symphonic ouverture by Bahian composer Paulo Costa Lima (Salvador, b. 1954).

Knowing the piece's origin, one last passage will be observed (Figures 5a/b). It is approximately located in the middle of the central section (suggestively called "Lied"). Here, the contemporaneity of the discourse is surprisingly invaded by the pastoral topic of the horn fifths, applied to a melodic tonal phrase. This portrays a historically remote atmosphere, very distinct from the active, dancing and heroic dominant character of the work.

The musical score consists of two pages of a multi-instrumental composition. The top page includes parts for Picc., Fl., Ob., Bb Cl., Cl. Baixo, Fag., Tp., Perc. I, Perc. III, and Piano. The bottom page includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in common time, with a tempo of 64 BPM indicated. The instrumentation is primarily woodwind and brass, with piano and strings providing harmonic support. The vocal line is carried by the piano, which is labeled 'Piano' on both pages. The vocal part begins with a melodic line in the upper register, followed by a lyrical phrase. The piano accompaniment features rhythmic patterns and harmonic chords. The vocal line continues with another melodic line, and the piano provides harmonic support. The overall style is a blend of traditional and contemporary elements, reflecting the 'maculelê' genre mentioned in the caption.

Figure 5a: Lyrical melody from the “maculelê” repertoire (first phrase)

FIGURE 50. Lyrical melody from the maculelê repertoire (second phrase)

It is practically impossible to think that this lyrical melody comes from the “maculelê” repertoire!<sup>2</sup> The lyrics of this song<sup>3</sup> suggested the title of the piece: *Cabinda: nós somos pretos* (*Cabinda: we are black*). Transfigured in relation to its original character, the melodic borrowing acquires in this romantic Eurocentric version a significant iconic value. It points to the intercultural dialogue which has characterized the concert music of Bahia since the 1960s. To substantiate this aesthetic argument, let's move from analysis to music history.

2 *Maculelê*: Afro-Bahian dramatic dance, native from the city of Santo Amaro da Purificação, birthplace of *capoeira*. The origin of the *maculelê* is linked to the festivities honouring Our Lady of the Immaculate Conception (which corresponds to Yemanjá in the syncretism of Afro-Brazilian religions).

3 “*Nós somos pretos da Cabinda de Luanda, / a Conceição viemos louvar, / Aruandêêê, Aruandêêá*”.

## 2. *Intermezzo – Historical Argument*

### 2.1 Koellreutter in the ‘Golden Years’ of the University of Bahia: 1954–1961

In 1954, the German musician settled in Brazil, Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005) was famous for his educational projects developed in Rio de Janeiro and São Paulo.<sup>4</sup> His advanced pedagogical ideas soon became known by Edgard Santos, the audacious founder and powerful president of the University of Bahia; a man who was determined to overcome Salvador’s parochialism through a revolutionary cultural movement. Considered as the ideal promoter for this ambitious project, Koellreutter was invited to organise the “1st International Music Seminar” of the University of Bahia in June and July 1954.

The success of this event led to the almost immediate foundation of a modern music school named *Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia*.<sup>5</sup> Concerning the pedagogical project for this new school, Koellreutter applied the same ideology that he had been developing for the Teresópolis international summer courses and the Pro-Arte music school that he had founded in São Paulo. Based on principles of freedom and recreation, his “anti-pedagogy” aimed at the development of the creative personality: “Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal. Sugeri abolir currículos acadêmicos e substituir conservatórios por Centros de Atividades Lúdicas e Criatividade Musical e Institutos de Audiocomunicação e Música Aplicada. [...] É indispensável que em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação”<sup>6</sup> (Adriano / Vorobow 1999). In the opening speech of his Bahian intermezzo, Koellreutter predicted: “Os Seminários constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica”<sup>7</sup> (Koellreutter in Bastianelli 2004: 6).

Ignoring local history and its characters, Koellreutter quickly implemented a real “European Music Consulate” in Salvador. During the eight years of his administration (Oct. 1954 to Dec. 1962) the *Seminários Livres de Música* absorbed 31 European musicians who taught and played in the University’s orchestra and chamber ensembles: Germans mostly (55%), as well as Swiss, Hungarians, Italians, French and Austrians.<sup>8</sup> A mixture of expressions and accents from different languages formed a translinguistic territory. The imported staff of the *Seminários Livres de Música* was culturally heterogeneous, exotic with their different accents, complex in multiple conceptions about music education and unpredictable in distinct forms of interaction with the local culture.

<sup>4</sup> The Teresópolis “Pro-Arte International Summer Courses” (initiated in 1950) and the São Paulo “Pro-Arte Free Music School” (founded in 1952).

<sup>5</sup> The shool was inaugurated on 15 October 1954.

<sup>6</sup> “Teaching is about developing a student’s personal style. I suggested abolishing curricula and replacing conservatories by centres for recreational activities and musical creativity, as well as institutes for audio communication and applied music. [...] A breath of creation is crucial in teaching art” (translation: I. N.).

<sup>7</sup> “The Seminars will be a real artistic laboratory of students and masters, where they will be free, entirely free, opinion, ideas, and, what is decisively, criticism” (translation: I. N.).

<sup>8</sup> **Germans:** Johannes Hoemberg (conductor); Armin Guthman (flutist); Georg Meerwein and Gerald Severin (oboists); Georg Zeretzke and Walter Endress (clarinetists); Adam Firnekaes (bassoonist); Horst Schwebel (trumpetist); Volker Wille and Peter Orlamünde (hornists); Ursula Schleichern (harpist); Martin Kelterborn (baritone and piano technician); Walter Zenner (percussionist); Lothar Gebhardt (violinist); Hansjörg Scheuermann (violist); Günter Goldman and Peter Jakobs (bassists). **Swiss:** Ernst Widmer (composer); Ula Hunziker (flutist); Pierre Klose and Sebastian Benda (pianists); Lola Benda (violinist); Dora Benda (violist); Walter Smetak (cellist). **Hungarians:** Nikolau Kokron (hornist); George Kiszely (violinist); Edith Perényi (violist). **Italians:** Antonio Ardinghi (violinist); Piero Bastianelli (cellist). **French:** Gabrielle Dumaine (singer); **Austrians:** Hilde Sinnek (singer).

Under Koellreutter's administration, the *Seminários Livres de Música* became nationally famous for the teaching of instruments, singing and conducting, as well as the excellent professional ensembles. While living in Bahia, he was the only composition teacher in the school. However, that period was meaningless in relation to music creation. His idealized laboratorial teaching wasn't fruitful in composition under his schooling.

Salvador's academic community of the 1950s was used to an educational system, which was traditionally based on informative processes. It wasn't prepared for the development of the critical and creative individual through methods based on freedom and recreation. Furthermore, Koellreutian cosmopolitanism and the cultural eurocentrism of the *Seminários Livres de Música*'s staff required a certain time to undergo a necessary enculturation process.

The end of Edgard Santos' administration in June of 1961 and Koellreutter's permanent departure from Salvador at the end of 1962 coincided with the emergence of the political upheaval that shook Brazil in the 1960s. The instability of the civil governments succeeding Kubitschek<sup>9</sup> caused the eruption of the military dictatorship in April of 1964. This brought about broad and fast social changes, impacting the public policies for culture and education and causing a disastrous rebound effect in all Brazilian universities. Edgard Santos' successors faced lack of resources and cultural repression. Disappointed, frightened by the perspective of being submitted to a new type of totalitarianism and authoritarianism, many foreign teachers returned to Europe, while others left Salvador for economically thriving cultural movements in Brazil.

While this challenging setting indicated Bahia's exit doors to many of those European musicians (including Koellreutter), for a few of them (ca. 25%) this insecurity motivated the reinventions demanded by their stay in Bahia. The remnants certainly understood that the emerging cultural revolution would be the necessary fertilizer for the much expected "golden fruits" of Koellreutter's revolutionary project: criticism and creativity.

As for the students of the 1960s, a new social class had access to the *Seminários Livres de Música*. The Bahian elite and university fellows from other states no longer constituted the majority of students, but rather, young people from the countryside, whose musical experience had essentially been brassbands and urban popular or folk music ensembles.<sup>10</sup> In a recent statement regarding those times, Bahian composer Fernando Cerqueira made an interesting observation about the influence of that experience on the composition learning process.

Detínhamos e defendíamos a nossa cultura musical e ela nos movia em na direção de uma identidade erudita autenticamente brasileira. A força desse perfil cultural heterogêneo e sincrético que começou a invadir a escola veio contribuir, como o próprio Widmer confessava, para a sua transição artística de compositor suíço para baiano. De certo modo, fomos recolonizados, por opção nossa, e, em sentido reverso, colonizamos os colonizadores (Cerqueira 2017).<sup>11</sup>

When relating Cerqueira's statement to the aforementioned facts, one can conclude that the ideals of "freedom" and "recreation" started to be effective in the *Seminários Livres de Música* from 1962 onwards, as principles of redemption and cultural resilience.

<sup>9</sup> Jânio Quadros (31 January 1961 – 25 August 1961) and João Goulart (1 September 1961 – 1 April 1964).

<sup>10</sup> Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso and Tom Zé, for example.

<sup>11</sup> "We owned and defended our music culture, and it pushed us towards an authentically Brazilian identity. The force of this heterogeneous and syncretic cultural profile which took over the school contributed – as Ernst Widmer admitted – to his artistic transition from Swiss to Bahian composer. Somehow we were willingly recolonized, and conversely, colonized our colonizers" (translation: I. N.).

## 2.2 Widmer and Smetak: Seeding and Harvesting in Koellreutter's "Promised Land"

Ernst Widmer (Aarau, 1927–1990) and Walter Smetak (Zurich, 1913 – Salvador, 1984) were part of the small group of European teachers who acquired Brazilian citizenship and settled permanently in Bahia. Widmer immediately succeeded Koellreutter in the school administration and in teaching composition. His method reflected Koellreutter's pedagogical ideology: instead of academic formulas and rules, freedom and experiment for the discovery of individual style and expression.<sup>12</sup>

Koellreutter's precepts had to wait 10 years to blossom in composition under Widmer's coaching. In 1966, after three years of compositional laboratory, Widmer reaped the first benefits of his work: The 'Composers Group of Bahia' (Figure 6), offspring of an enthusiastic and successful Holy Week concert.

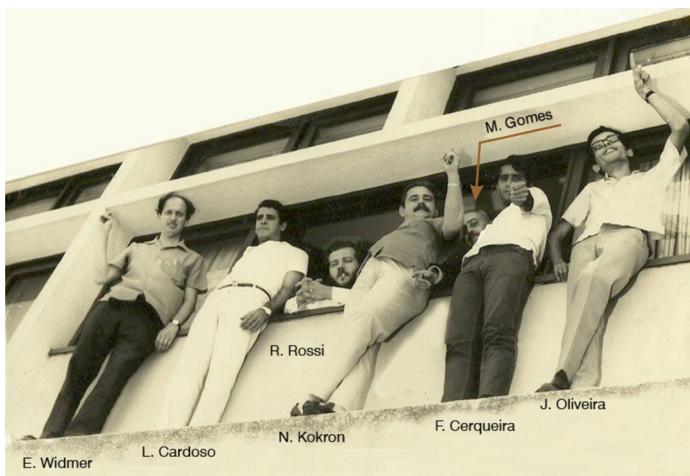


Figure 6: Composers Group of Bahia, Fundo Grupo de Compositores da Bahia, Acervo de Documentação Histórica Musical da Universidade Federal da Bahia – ADoHM-UFBA

European and Brazilian students and teachers, beginners and awarded composers between 20 and 53 years old formed a heterodox group that reflected the *Seminários Livres de Música*'s initial formation. "We are mainly against every single declared principle" was the motto of the movement. Translating the rebelliousness contained by military dictatorship, this phrase also reverberates Koellreutter's prophecy of June 1954: "They will be free, completely free, opinion, ideas and, what is decisive: criticism."

Unlike Koellreutter, who never allowed himself be influenced by the vernacular culture, Widmer let himself be contaminated by it. The dialogue between local culture and vanguard materials was his strategy to lead students in the search of their own style. Establishing a pact between regional and Central-European aesthetic paradigms, the Group's production symbolized the successful interaction between the Swiss teacher and his Brazilian students. From then on, the paradoxical dialogue

<sup>12</sup> "Eu achava que não se podia ensinar composição. Hoje eu estou convicto de que se pode; pode-se ensinar as técnicas e, pouco a pouco, fazer com que o estudante encontre a sua própria linguagem; porque é muito importante que você não imponha sua linguagem." [I thought that composition couldn't be taught. Today I am convinced that this is possible; you teach the techniques and little by little you can make the students find their own language; because it is very important not to impose one's own language.] (Widmer 1987: 41'40"-42'20", translation: I. N.).

was instituted as the subjectivation process of the Bahian composers who descend from Widmer.

Speaking of paradox, one can say that Smetak was a live metaphor of such. Considering himself a “decomposer” instead of a composer, he always opposed common sense, questioning rationality, fostering uncertainty and encouraging the search for essentiality. With his “archaic-futuristic”<sup>13</sup> sounding fine art, impregnated with a mystical and esoteric strong symbolism, the Group experienced microtonality, timbre research, collective improvisation and experimentalism. Located in the school basement, Smetak’s luthery workshop (Figure 7) was paradoxical to everything happening in the classrooms above the ground floor: domain of the structural paradigms.



Figure 7: Smetak’s luthery workshop, Fundo Grupo de Compositores da Bahia, Acervo de Documentação Histórica Musical da Universidade Federal da Bahia – ADoHM-UFBA

Smetak represented the dialectics between past and future in a void of present time, that is, of reality. In an interview given to *Veja* magazine in 1985, he prophesied this precious paradox: “[...] o Brasil é a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica, hoje considerada abstrata”<sup>14</sup> (quoted in Moraes 1985: 7). The synthesis of Widmer’s essentially emic pedagogy with Smetakian transhistorical thinking shaped the compositional ethos of the Composers Group of Bahia, which was formed from the dialogue between disparities, the conciliation of antagonisms, the amalgam of multiple aesthetics and cultural perspectives.

13 An expression used by composer Paulo Lima.

14 “Brazil is the land of possible impossibilities, where in the future a new order and logic will materialize, nowadays considered abstract” (translation: I. N.).

### 3. Finale – Aesthetic Argument

Generally speaking, we can define Bahian concert music of the last 50 years as a multitude of variants on a broad theme (or problem): the ‘paradox’. The conciliation between what is regional and universal, popular and cult, tradition and innovation, system and experiment, this was the issue presented to the composers of the old *Seminários de Música* reflecting the paradoxical interaction of a multicultural community. The paradox theme is essentially configured with the mixture of culturally representative elements, which may potentially suggest ‘actoriality’ and ‘emplotment’.<sup>15</sup> In this sense, we can consider composition as a phenomenological project, a space of representation, a narrative-discursive model.

The established compositional issue favoured the development of a discursive ‘paradigm’. Deviating from the cause and effect syntax and from chronological development, since the late 1960s Bahian compositional discourse has been leaning towards deviations, ruptures, aesthetic conflicts. It is important to clarify that such a paradigm shouldn’t be understood as conveyed by semantics: a pattern corresponding to a reproduction of samples. Unlike this standard definition, it holds the sense attributed by Thomas Kuhn in his essay of 1962 *The Structure of Scientific Revolutions*: an open model whose expectancy is its reformulation in new conditions, proposing a circular historical evolution, yet, in the spiral model.<sup>16</sup>

As observed in the distinct snippets from *Cabinda*, the musical flow alternates creation and recreation, submitting past to present-time issues in a historical dialogue. This suggests the idea that past and present, in constant interaction, reduce the notion of future to the scope of immediate time. It induces the perception of a “presentism” that refers to François Hartog’s “Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time”.<sup>17</sup> Aligning experience and expectation, contemporary Bahian music conciliates the capacity to update the past through a live memory of recent history, and the prospect of a future, which carries the historical present. *Cabinda* is an example of this collective compositional project in progressive development since the 1960s. The work presents a discourse, which is both up-to-date and historical, being essentially referential, memorialist and culturalist. According to the composer, “o desafio técnico-compositivo foi o de encontrar processos [...] que pudessem acolher essa indistinção entre o que é nosso/deles, como se fosse uma espécie de tecido conjuntivo por onde o discurso vai fluindo”.<sup>18</sup> This statement perfectly justifies my choice of *Cabinda* as an appropriate music argument for this study: the work can be considered as a symbol of that harmonious interaction of apparently incompatible cultures which originated in the current Music School of the Federal University of Bahia.

<sup>15</sup> Terms are derived from the theory of narrativity.

<sup>16</sup> Summary statement derived from Kuhn’s book, especially considering the second chapter: “The Route to Normal Science” (Kuhn 2013: 87–101).

<sup>17</sup> François Hartog defines “regime of historicity” as the way by which an individual or a group establishes and develops itself in time, uniting past, present and future or composing a mixture of those three categories (Hartog 2013: 11–13). Couldn’t this notion be applied to the specific way by which the Composers Group of Bahia establish and develop their production in historical time?

<sup>18</sup> “The technical-compositional challenge was to find processes which could host the indistinctness between ‘ours’ and ‘theirs’, forming a conjunctive tissue through which the discourse flows.” (translation: I. N.). Quote from an electronic correspondence with Ilza Nogueira, dated 3 February 2017.

To conclude, I present a brief quotation from Paulo Costa Lima, which summarizes my aesthetic argument from an endogenous and contemporary perspective: “[...] o projeto de Edgard não se encerrou no início da década de 1960, não foi apenas aquela época, e sim uma demanda por transformações contínuas, e assim continua vivo, continua vibrante e mantém sua essência de resistência cultural [...]”<sup>19</sup> (Lima 2016: 25).

## Bibliography

- Adriano, Carlos / Vorobow, Bernardo (1999): “A Revolução de Koellreutter”. Interview, *A Folha de São Paulo*, 11. In: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>> (6 March 2018).
- Bastianelli, Piero (2004): *A Universidade e a Música: uma memória 1954–2004*. Salvador: Contexto.
- Cerdeira, Fernando (2017): “Comentários para Ilza – Composição musical na Bahia – diálogos interculturais.” PDF document, 3 pages, dated 7 December 2017.
- Hartog, François (2013): *Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Koellreutter, Hans Joachim (1954): “Palavras Proferidas pelo Professor H. J. Koellreutter na Cerimônia de Abertura dos ‘I Seminários Internacionais de Música’”. In: Bastianelli, Piero (ed.) (2004): *A Universidade e a Música: uma memória 1954–2004*. Salvador: Contexto, 4–5.
- Kuhn, Thomas S. (2013): *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Translation by Beatriz Vianna Boeira and Nelson Boeira. Série Debates, vol. 115. São Paulo: Perspectiva.
- Lima, Paulo Costa (2016): “Que programa é este? Reflexões sobre 25 anos de criação”. In: Santiago, Diana (ed.) (2016): *25 Anos do PPGMUS/UFBA*. Salvador: EDUFBA, 17–43.
- Moraes, Renato de (1985): “O Alquimista de Sons”. In: *Smetak: Retorno ao Futuro*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak.
- Widmer, Ernst (1987): Oral Interview, Salvador, 19 May. In: <<http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/arquivos/subsidios/01.mp3>> (6 March 2018).

<sup>19</sup> “Edgard [Santos]’s project did not end in the beginning of the 1960s; it wasn’t only that time period, but a claim for continuous transformations; and therefore it lives on vibrating, holding on to its essence of cultural resilience [...]” (translation: I. N.).



# Performing and Teaching in the New World: The Repertoire of German-speaking Musicians in Argentina and Brazil after 1945

Christina Richter-Ibáñez  
Eberhard Karls University, Tübingen

Exiled musicians in South America have been the subject of several recent studies, which usually focus on the persecution, escape and arrival at the exile as well as on German speaking communities and opportunities for the continuation of a musician's professional career. Those who did not return to Germany after the war nevertheless developed their musical career on the basis of Austro-German repertoire and influences, though slowly opening up to local music. With an analysis of the concerts by Hilde Mattauch and Theodor Fuchs in Buenos Aires on the one hand and the educational work of Hilde Sinnek in Brazil on the other, the paper discusses the context and influencing factors of individual artistic developments.

**Keywords:** Hilde Mattauch; Theodor Fuchs; Buenos Aires; Hilde Sinnek; International Summer Courses for Music in Teresópolis; Concert Repertoire; Musical Institutions

Musicians who were exiled under the “Third Reich” and who found refuge in South America have seldom been the main subject of research projects. If they were being considered, studies usually focused on the individual persecution, escape and arrival in the exile.<sup>1</sup> Silvia Glocer’s book *Melodias del destierro* (2016) is a landmark in this respect because the author, though describing the lives of Jewish refugees in Argentina, drives attention to German-speaking communities and cultural institutions in general where newcomers found a musical home. One of the discussed musicians is Guillermo Graetzer, a pupil of Paul Hindemith and Paul Pisk, who earned a reputation as a composer in Buenos Aires and became founder of the Collegium Musicum—an institution which the composer Mauricio Kagel once called a “Hort der deutschen Emigranten” (Kagel 2001: 228).<sup>2</sup> Graetzer’s memory was always kept alive thanks to his son Carlos Graetzer, other members of the family and the continuing Collegium’s activities. Those who successfully emigrated back to Europe in the late 1940s and early 1950s and made their career are remembered because of their European success, as the life of Michael Gielen demonstrates. In contrast, artists without similar institutional support or fame were more easily forgotten. The conductor Teodoro Fuchs as well as the singers Hilde Mattauch and Hilde Sinnek will serve as examples in the following analysis of tradition, adaption, and innovation of the repertoire in exile. In addition to an untimely death in 1969, Fuchs had no children who would have cared about his estate. Mattauch, born in 1910 and two years younger than Fuchs, was only at the beginning of her career in Germany when she was forced to escape via Portugal to Argentina. Fortunately, Mattauch’s son donated her estate to her birthplace Kaiserslautern and allowed it to be researched. Nothing similar is known about Fuchs or Sinnek. In German dictionaries, the life of Sinnek finishes in 1938, although she continued her musical career afterwards in Brazil and disseminated European singing traditions through concerts and classes. Rediscovering those nearly lost biographies and hidden impacts on contemporary musical life demands, on the one hand, to describe their way into exile and, on the other hand, to appreciate their newly established musical careers after 1945. The fol-

1 The online *Biographical Dictionary of Persecuted Musicians 1933–1945*, ed. by Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen and Sophie Fetthauer, allows searching by countries and contains at least 60 biographies of exiled musicians in Latin America, which certainly is only a fraction of the history and still needs completion: <<https://www.lexm.uni-hamburg.de>> (9 July 2018).

2 “Haven of German Emigrés”. For information on the Collegium Musicum see also Richter-Ibáñez 2014: 73ff., and 2018: 402ff.

lowing analysis of Fuchs's and Mattauch's concert repertoire in the 1950s will show how musical integration worked: Though deeply connected with the German tradition, both were receptive to the new musical environment, profoundly influenced many of their young pupils and facilitated the formation of outstanding interpreters and composers by teaching the Austro-German repertoire while simultaneously encouraging new ways of expression. As will become visible, there are some parallels as well as differences to German-speaking exiled musicians in Brazil, such as Sinnek who has hardly been investigated to date.

### 1. Teodoro Fuchs

By the end of the century, only a few hard facts were known about the life of Teodoro Fuchs (Pass / Scheit / Svoboda 1995: 263; Stompor 1994: 655). General biographies, such as the ones in the *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933–1945*, state that he was born in Chemnitz as a son of the Rabbi Dr. Hugo Fuchs (Röder / Strauss 1983: II, part 1, 348f.). Today, the genealogy of the Fuchs family is easily accessible online and in semi-scientific articles on Thuringia's and Saxony's regional history (Nitsche 2011; Schlegel 2015). According to various publications, all of which, unfortunately, lack sources, Teodoro studied music with Karl Hoyer and, in Vienna, with Clemens Krauss, Joseph Marx, Robert Heger, and probably with Felix Weingartner as well (Meisels 1995: 113, for more publications see Glocer / Richter-Ibáñez 2017). The graduation certificate in his indemnification record proves that Fuchs studied in Vienna from 1925 to 1927.<sup>3</sup> He got his first position as conductor and répétiteur at the Stadttheater in Danzig,<sup>4</sup> where he also published articles in the theater's journal. In the first article on "New Music" in 1928, Fuchs described the reasons for the current aesthetics in contemporary music, mentioned the return to polyphony and specifically Johann Sebastian Bach's style, and pointed to the premiere of Ernst Toch's *Prinzessin auf der Erbse* as a brilliant example of the so-called "atonalism".<sup>5</sup> Two articles were dedicated to Gustav Mahler: Fuchs wrote a reflection about life, the struggle of mankind, death and salvation with regard to the performance of Mahler's Second Symphony in Danzig and gave a more formal introduction to Mahler's Forte.<sup>6</sup> Another contribution pays tribute to Charles Gounod as opera composer.<sup>7</sup> Additionally, Fuchs gave introductory talks on the opera premieres in 1930.<sup>8</sup> According to Danzig's program leaflets, Fuchs

<sup>3</sup> The document is signed by Franz Schmidt and Joseph Marx: Landesamt für die Wiedergutmachung Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg (StA L): EL 350 I Bü 36975, 51. Since the 1950s, laws in the Federal Republic of Germany have made it possible for victims of National Socialism among others to receive compensation for damage to their health, freedom and career development. The application procedure usually lasted several years, with musicians often having to present the special features of their career to the authorities. The files of these procedures (for musicians alone about 2.000) are archived and available for research (Pasdzierny 2016). Fuchs's proceedings dragged on from 1956 to 1964.

<sup>4</sup> Cf. entries in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*: 39 (1928), 672, 40 (1929), 344 and 728, 41 (1930), 748.

<sup>5</sup> Cf. "Neue Musik" [January 1928]. In: *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 4/13 (1927/28), 103 f.

<sup>6</sup> Cf. "Gustav Mahlers Auferstehungssymphonie" [February 1928]. In: *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 4/16 (1927/28), 129–132; "Zur Aufführung der 4. Mahler-Symphonie im 2. Städt. Symphonie-Konzert am Dienstag, den 4. Dezember". In: *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 5/1 (1928/29), n. p.

<sup>7</sup> "Charles Gounod: Der Arzt wider Willen". In: *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 5/14 (1928/29), n. p.

<sup>8</sup> See the announcement for the introductory talk on Mussorgsky's *Boris Godunoff*, 4 November 1929, program leaflet in *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 6 (1929/30), n. p. (Berlin Staatsbibliothek Zsn 55207).

conducted musical comedies,<sup>9</sup> accompanied musical revues on the piano,<sup>10</sup> prepared the extra choir for operas<sup>11</sup> and contributed his own music to theater productions.<sup>12</sup> The engagement in Danzig finished in 1930 for unknown reasons. After some freelance cabaret activities in Berlin, Fuchs became responsible for incidental music at Stuttgart's theater (Schauspielhaus) in 1932.<sup>13</sup> In springtime 1933, the theater owner, Claudio Kraushaar, had to close the theater due to his Jewish origins (Bauz / Brüggemann / Maier 2008). According to the declaration in the indemnification record, Fuchs left Germany via Prague and Rhodes for Turkey, where he taught music and conducted occasionally for four years.<sup>14</sup> With financial support by friends, Fuchs obtained an entry visa for Argentina, which was only valid if he travelled first class. He took the steamer from the Netherlands and arrived in Buenos Aires in April 1937 (Gloster 2016: 170). He first went to the province of Córdoba, where he started playing piano in a café and soon became director of the Symphony Orchestra. In the 1940s, Fuchs moved to Buenos Aires. There he gave private lessons to young musicians who later gained fame in Europe. One of his pupils, the pianist, composer and conductor Carlos Roqué Alsina remembers:

De 16h à 17h, Marta Argerich prenait des cours d'écriture. De 17h à 18h, j'avais ma leçon. A 18h, Mauricio Kagel venait analyser un drame de Wagner. [Fuchs] était une figure paternelle [...] et un profond connisseur de l'histoire de l'art. Il avait des terrains de prédilection, en peinture et en sculpture, mais aussi en architecture.<sup>15</sup> (Galpérine 2011: 27)

Alsina always found warm words for Fuchs, who evidently was a talented teacher:

Der verehrte Teodoro Fuchs war nicht nur mein Lehrer, er war zweifellos ein außergewöhnlicher Musiker (Dirigent, Pianist und vor allem ein hervorragender Pädagoge). Seine Kurse über Musikanalyse waren echte Meisterwerke der Kultur (immer mit Beispielen sowie Vergleichen zu anderen Künsten!). Viele junge Musiker aus Buenos Aires haben ihm eine wertvolle Ausbildung zu verdanken. [...] Was mich vor allem beeindruckte war seine unglaubliche Bibliothek!<sup>16</sup> (Schlegel 2015: 94)

Fuchs taught music theory, but incidentally introduced his students to the arts in general. He was also part of the Jewish community. In 1952, he conducted the

- <sup>9</sup> 26 November 1928, *In der Johannisknacht* by Robert and Jean Gilbert: program leaflet in *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 5 (1928/29), n. p. (Berlin Staatsbibliothek Zsn 55207).
- <sup>10</sup> 16 March 1929, a "Danziger Revue" titled "Und der Teufel lacht dazu": program leaflet in *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 5 (1928/29), n. p. (Berlin Staatsbibliothek Zsn 55207).
- <sup>11</sup> For example, for *Samson und Dalila* by Camille Saint-Saëns, 3 February 1930: program leaflet in *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 6 (1929/30), n. p., and *Othello* by Giuseppe Verdi, 15 April 1930: ibid. (Berlin Staatsbibliothek Zsn 55207).
- <sup>12</sup> *Volpone oder Der Tanz ums Geld* by Ben Jonson, adaption by Stefan Zweig, director Hanns Donadt, 28 May 1928: program leaflet in *Theater-Zeitung des Stadttheaters Danzig* 4 (1927/28), n. p. (Berlin Staatsbibliothek Zsn 55207).
- <sup>13</sup> Cf. entries in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*: 43 (1932), 596 and 711. Fuchs's indemnification record contains reviews of *Ein toller Einfall* by Carl Laufs, *Stuttgarter Tagblatt* 8 February 1932, and *Die Journalisten* by Gustav Freytag with music by Theo Mackeben, *Stuttgarter Neues Tagblatt* 23 January 1933, attesting Fuchs "innere Beweglichkeit und echte Präzision" ("inward agility and real precision"). StA L: EL 350 I Bü 36975, 3.
- <sup>14</sup> In 1933 and 1934 he still appeared in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, although without place: 44 (1933), 689, 45 (1934), 664.
- <sup>15</sup> "From 4 to 5 pm, Marta Argerich took lessons in writing. From 5 to 6, I had my lesson. At 6 pm, Mauricio Kagel arrived to analyse a drama by Wagner. [...] He was a father figure [...] and a profound connoisseur of the history of art. He had a special interest in painting and sculpture, but also in architecture" (translation: C. R. I.).
- <sup>16</sup> E-mail by Carlos Roqué Alsina to Rolf Schlegel, 3 August 2013, cited in Schlegel 2015: 94: "The venerated Teodoro Fuchs was not only my teacher, he was no doubt an extraordinary musician (conductor, pianist and above all educator). His courses in music analysis were real masterpieces of culture (always containing examples and comparisons to other arts!!). Many young musicians from Buenos Aires owe an excellent education to him. [...] His incredible library especially impressed me!" (translation: C. R. I.).

choir of the Hebrew Society in Buenos Aires, where Mauricio Kagel became his assistant. Kagel remembered that he had studied conducting with Fuchs as well as instrumentation and the opera repertoire (Kagel / Klüppelholz 1991: 41; Richter-Ibáñez 2014: 100). More importantly, Fuchs directed the most prestigious concerts of the Agrupación Nueva Música (New Music Group) led by the composer Juan Carlos Paz: the 15th anniversary in 1952 and the 20th anniversary in 1957, both with Webern's *Concert for Nine Instruments*, Op. 24. In 1953, Fuchs premiered Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire*, Op. 21 in Buenos Aires (Richter-Ibáñez 2014: 69 and 79). In 1954 and 1955, he conducted concerts of the Asociación Amigos de la Música (Society of Music Lovers) (Richter-Ibáñez 2014: 72) as well as the first staging of Paz's *Ritmica obstinata* in the Teatro Colón (Caamaño 1969: vol. II, 424). Still, the question remains unanswered as to why Fuchs became a conductor of the Viennese school and other contemporary music in Buenos Aires in the 1950s, because his early biography in Danzig gives only little indication that he was a follower of these musical currents. Merely the interest in Mahler is striking in his articles for Danzig's *Theater-Zeitung*. Fuchs's activities in Turkey and the first years in Argentina/Córdoba need to be investigated carefully in order to understand these changes in interest. There are several questions still waiting for answers such as: Was Fuchs attracted to Schoenberg because of his contact with the Jewish community in exile and because he knew of the Nazi activities against "Entartete Musik"? Or did the contact with local musicians, such as Juan Carlos Paz and his Agrupación Nueva Música, encourage Fuchs's dedication to the Viennese school, like in the cases of Hans-Joachim Koellreutter or Richard Engelbrecht (cf. Fugellie 2018: 312, and Pasdzierny 2014: 201f.)?

In spite of his growing fame in Argentina, he remained unknown in Europe while his pupils were successful, as Alsina remembers:

Fuchs kam gelegentlich besuchweise nach Europa, so um 1969. Wir haben uns in Berlin bei mir gesehen und zum ersten Mal nur auf Deutsch gesprochen. Es war rührend. Am Ende der Unterhaltung sagte er zu mir: "Weißt Du, die begabtesten Argentinier haben mit mir studiert und sitzen jetzt überall. Du bist in Berlin, Argerich in Genf, Kagel in Köln, Davidovsky in den USA, etc, etc. Ich kann hier aber kein einziges Konzert kriegen, da der Name Fuchs unbekannt ist."<sup>17</sup> (Schlegel 2015: 95)

## 2. Hilde Mattauch

Before moving to Europe in 1961, Alsina participated in a concert in memory of Schoenberg: He played the *Suite* Op. 25 while Teodoro Fuchs and the soprano Hilde Mattauch performed songs from *Das Buch der hängenden Gärten* Op. 15 and *Gurre-Lieder* (Galpérine 2011: 46). In 1933, right at the beginning of her career in Kaiserslautern and Mannheim, Mattauch had lost all opportunities to perform due to her and her husband's Jewish background. After a first attempt to emigrate to England and her husband's death, she finally left Germany for Portugal in 1936 and departed from Lisbon to Argentina in 1942 (Krampitz 2005; Glocer / Richter-Ibáñez 2016). In Buenos Aires, she started singing in the Jewish community, but during the 1950s became one of the most established freelance singers and even was honored by the music critics of Buenos Aires as the best singer in Argentina in the early 1960s.

<sup>17</sup> Alsina to Schlegel, 3 August 2013, cited in Schlegel 2015: 95: "Fuchs travelled sometimes for visits to Europe, for example in 1969. We met in Berlin and, for the first time, we talked to each other exclusively in German. It was moving. At the end of the conversation, he said to me: 'You know, the most gifted Argentinians studied with me and now they are working all over the world. You are in Berlin, Argerich in Genf, Kagel in Köln, Davidovsky in the USA, etc, etc. But I can't get even one concert, because the name Fuchs is unknown.'" (translation: C. R. I.).

Interestingly, Mattauch's repertoire developed from operetta and Wolfgang Amadeus Mozart's *Le nozze di Figaro* in the Palatinate theaters to a rather modern repertoire in Buenos Aires—with Schoenberg and Hindemith at the forefront (see table 1–3).<sup>18</sup> Mattauch's first experiences with broadcasting in Germany were useful for working in the exile, too. In Portugal, she became assistant of the composer Ruy Coelho and premiered the main character in his opera *Belkiss* in March 1938. In addition to broadening her repertoire with French and Italian arias and songs during the war, she gave a recital with Schubert's *Winterreise* accompanied by Regina Cascais. Her introductory remarks about the Viennese composer for a broadcast on 1 January 1940 were published in the periodical *Radio nacional*. Mattauch presented Schubert as a composer of amazing instrumental music mentioning orchestral and piano works. *Winterreise*, on the contrary, is of another mood according to Mattauch:

Schubert toca tôdas as cordas da sua lira desde a recordação saudosa á apatia do desespôro. Ele canta amor, canta esperança – mas no fim de tudo está a canção do sanfoneiro, a sua melodia monótona – simbolo de uma vida inutil, do desespôro mortal.<sup>19</sup>

Perhaps, the *lied* here is not only a means of creating identity in exile, as Matthias Pasdzierny and Dörte Schmidt argued for exiled interpreters in North America (Pasdzierny / Schmidt 2013). Against the background of Mattauch's biography, the emphasis on the meaninglessness of life and despair also raises the question whether experiences of persecution and exile shimmer through these sad words. To evaluate Mattauch's recital and her words on *Winterreise* closely, the general performance history of the *Winterreise* in the 1930s and 1940s needs a more careful examination in the future. As far as we know, the cycle was not recorded in its entirety by a female singer until 1940/41: Lotte Lehmann's American recordings are the earliest known to date. But what about concert performances or radio broadcasts?

However, Mattauch served such serious demands as well as entertainment and frequently took part in the program *Hora de Variedades*. After moving to Buenos Aires in 1943, she made her debut in the Jewish community with lieder by Hugo Wolf and—again—arias from Mozart's *Le nozze di Figaro*.<sup>20</sup> Afterwards, she returned to singing operettas again. The first article on her in a German-speaking newspaper claims that emigration had not ended Mattauch's career but was just the beginning: "Hilde Mattauch ist eine jener wenigen Künstlerinnen, für die das Wort Emigration nicht den Abschluss, sondern den Anfang ihrer Laufbahn bedeutete."<sup>21</sup> It is remarkable that she broadened her repertoire in Buenos Aires with arias by Richard Wagner as well as Latin American folk tunes, with songs that displayed great adaptability and by appearing on various stages. A striking new period started in 1950 after various Bach concerts and the first collaboration with Fuchs. From then, Mattauch became a specialist for 19th century *lied* and contemporary compositions, especially Hindemith's *Marienleben* Op. 27 and Schoenberg's *Buch der hängenden Gärten* Op. 15. The concerts Mattauch and Fuchs played together were

18 Hilde Mattauch collected programs and reviews of her concerts, which were kept by her son Pedro and today are held at Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, Kaiserslautern. These sources serve as the main references for Mattauch's repertoire.

19 *Radio Nacional*, 7 January 1940, 11: "Schubert plays all the strings of his lyra from the longing memory to apathy and despair. He sings love, sings hope—above all at the end there is the song of the hurdy-gurdy man, his monotone melody—symbol of a useless life, of mortal despair" (translation: C. R. I.).

20 The concert took place on 3 May 1944, review by K. B. E. in *Jüdische Wochenschau*, 5 May 1944. I am grateful to Silvia Glocer for searching for this particular review, which is not held in Mattauch's collection.

21 "Hilde Mattauch is one of the few artists for which the word emigration did not mean the conclusion but rather the beginning of her career." (Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, Kaiserslautern, collected reviews, April 1944, newspaper not identified yet).

mainly connected to the Jewish community (table 2). However, both gathered a reputation in the musical life of Buenos Aires and state-run concert cycles, such as the Ciclo de Música contemporánea.

At the same time, Mattauch's final breakthrough began: She performed as a soloist in symphonic concerts of the Asociación Amigos de la Música, conducted by Désiré Defauw and Hans Rosbaud, as well as in the New Music group, where young Kagel became her accompanist in 1953 (table 3). Because Mattauch's repertoire changed fundamentally after performances with Fuchs, he probably advocated for her to perform Hindemith and Schoenberg, among others.

### 3. Hilde Sinnek

Another Hilde taught singing in Brazil, but was born Hildegard Emma Schneider Sinnek in 1900 in Vienna. According to the *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* and Kutsch's / Riemens's *Großes Sängerlexikon*, Sinnek made her career in Münster, Wiesbaden, Dortmund, Cologne, and Amsterdam.<sup>22</sup> In Münster, early Wagner performances as Elisabeth in *Tannhäuser*<sup>23</sup> were followed by engagements in Bayreuth as a flower girl in *Parsifal*, as Freia in *Rheingold* (1927) and, in 1928, as Gutrun in *Götterdämmerung*.<sup>24</sup> Apparently, she had engagements in several cities including Bayreuth and Brünn in 1931 and 1932,<sup>25</sup> but shared an apartment with her sister and brother-in-law in Vienna.<sup>26</sup> In the 1930s she became successful in operetta, as a recording proves, with an aria from the *Fledermaus* in Berlin's Admiralspalast with Herbert Ernst Groh under Walter Hochtritt.<sup>27</sup> Since 1932, Sinnek was frequently broadcasted on the Austrian radio where she performed operetta and opera arias.<sup>28</sup> In Graz, Sinnek became part of the opera ensemble in 1937/38.<sup>29</sup> When she sang the title role of Else Headlam-Morley's opera *Leonarda* in Salzburg's Festspielhaus in May 1937, Sinnek was already mentioned as singer of the opera house in Graz.<sup>30</sup>

Thus, she was a successful all-round singer just like Mattauch, though 10 years older. Interestingly, in the mentioned *Großes Sängerlexikon*, Sinnek's biography ends after her engagement in Graz in 1938. Daniela Fugellie draws attention to the participation of a singer named Hilde Sinnek in the Musica viva concerts in Brazil and the collaboration between her and Koellreutter, assuming that Sinnek moved from Graz to Rio de Janeiro after the annexation of Austria (Fugellie 2018: 300). In fact, Sinnek was mentioned in the Brazilian newspaper *Correio da Manhã* on 18

22 Kutsch/Riemens 1997: vol. 5, 3258; 2004: vol. 6, 4422; *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* 38 (1927), 798: Münster; 39 (1928), 799: Wiesbaden; 40 (1929), 874: Dortmund; 41 (1930), 890: Köln.

23 Cf. review of *Tannhäuser* in *Der Humorist. Zeitschrift für Theater- und Kunstwelt* 45/18 (December 1925), 3.

24 Hilde Sinnek (Sinek) is mentioned as Gutrun in *Die Musik*, 19 (September 1927), 878. Singer portraits exist of Freia in 1927 and Gutrun in 1928. In Dortmund, Sinnek participated in the premiere of *Doge und Dogaressa* by Ludwig Roselius, which was reported in *Die Musik* 21 (1928/29), 297.

25 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* 42 (1931), 889: Bayreuth; 43 (1932), 332 and 848: Brünn; 44 (1933), 830 and 45 (1934), 811 no place; in 1935 to 1937 Sinnek is not mentioned.

26 Her sister Elisabeth and her brother-in-law Julius Schipper committed suicide in May 1931. Cf. *Arbeiter-Zeitung*, 6 May 1931, 5.

27 "Glücklich ist, wer vergißt (Trinke Liebchen, trinke schnell)", Odeon Be 11191.

28 Cf. for example *Radio Wien* 8/35 (27 May 1932), 27 and 32 with Vienna's Women Symphony Orchestra; *Radio Wien* 12/48 (21 August 1936), 19 and 14/14 (31 December 1937), 14 with Vienna's Funkorchester; *Radio Wien* 14/19 (4 February 1938), 18 with songs by Alfons Blümel.

29 Cf. address Panoramagasse 32 in <[https://www.findbuch.at/tl\\_files/data/adressbuecher/1938\\_bsoe\\_graz\\_ab/32\\_\\_III.\\_Abteilung\\_Wohnungsanzeiger\\_S-Se.pdf](https://www.findbuch.at/tl_files/data/adressbuecher/1938_bsoe_graz_ab/32__III._Abteilung_Wohnungsanzeiger_S-Se.pdf)> (26 February 2018, 534) and *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* 49 (1938), 379.

30 Cf. *Salzburger Volksblatt*, 10 May 1937, 7. *Signale für die Musikalische Welt* 95/22–23 (1937), 351.

August 1939 as an Austrian singer who had already performed in Vienna, Salzburg and Bayreuth, and under Toscanini's direction. Her first Brazilian program for the newly established concert series *Musica viva* was a rather classical one featuring arias by Alessandro Scarlatti, Bach, André-Ernest-Modeste Grètry, Georg Friedrich Handel, Johann Adolph Hasse, Giovanni Battista Pergolesi, and Antonio Lotti.<sup>31</sup> In 1940, she was given the title role in a concertante and private performance of Heitor Villa-Lobos's opera *Izath* in the Theatro Municipal.<sup>32</sup> Soon, she was broadcasted on the radio again.<sup>33</sup> Other concerts were announced in local newspapers such as a recital with pianist Miron Kroyt in the music school Santa Cecilia in Petropolis (26 September 1940).<sup>34</sup> The *Musica viva* concert scheduled for 19 November 1940 in the Escola Nacional de Musica Rio de Janeiro with Werther Politano and Koellreutter and works by Handel and Bach, opera arias by Mozart, Wagner, Giuseppe Verdi, and Franz Schreker as well as *lieder* by Marx, Richard Strauss and Maurice Ravel was postponed various times.<sup>35</sup>

From 1941 onwards, Sinnek principally dedicated herself to teaching. She became a teacher at the independent Conservatorio Brasileiro de Música in Rio de Janeiro and wrote a book on singing which was released in 1942 (Sinnek 1942).<sup>36</sup> Sinnek rarely appeared in public during the war, but shortly afterwards she gave a concert with pupils and Politano on 23 July 1945.<sup>37</sup> In 1946, she organized a charity concert to the benefit of Red Cross Austria.<sup>38</sup> Further, a choir named "Coral Hilde Sinek" existed at the Brazilian Conservatory in 1946.<sup>39</sup> Sinnek started broadcasting for the radio of the education ministry and prepared the program "A arte do canto através dos tempos" ("The Art of Singing in the course of time").<sup>40</sup>

Her collaboration with Koellreutter was long-lasting and gave birth to the Brazilian summer courses in Teresópolis as conductor Samuel Kerr recalls: "Foi em 1949 quando Hilde reuniu em sua casa de Teresópolis para um retiro de estudo concentrado, seus alunos de canto e convidou o Koellreuter para conversar com eles sobre música"<sup>41</sup> (cit. in Nunes Fernandes / Carvalho de Figueiredo 2010: 1500). The experience of this meeting was so marvelous, according to Kerr, that Sinnek remembered summer courses in Salzburg she had taken part in, and suggested organizing something similar in Brazil. With the guidance of Koellreutter and Theodor Heuberger, the founder of Pro-Arte in Brazil and neighbor of Sinnek in Teresópolis,<sup>42</sup> the first summer courses were realized in January 1950. The full concert program, printed in the journal *Intercâmbio* in 1950, shows that in the summer course concerts Sinnek performed works by Mozart, Bach, Ravel and Albert Roussel, mostly accompanied by Koellreutter. A detailed report by Koellreutter's wife Geni Marcondes in the

31 See *Correio da Manhã*, 18 August 1939, 5.

32 *Correio da Manhã*, 3 April 1940, 5.

33 *Correio da Manhã*, 6 September 1940, 13.

34 *Correio da Manhã*, 24 September 1940, 5. See short information on Miron Kroyt on <[https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00006211](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00006211)> (12 March 2018).

35 The concert was postponed from 19 November (*A Noite*, 15 November 1940, 6, *Correio da Manhã*, 16 November 1940, 9, *A Noite*, 19 November 1940, 2 and 25, *Correio da Manhã*, 20 November 1940, 11) to 10 December 1940: *A Noite*, 10 December 1940, 2, but a review in *A Noite*, 17 December 1940, 45 gives the impression that it did not take place in the end. The concert was announced to be broadcasted on the radio of the education ministry, see *Jornal do Brasil*, 10 December 1940, 11.

36 Public presentation announced the 19 December 1942 in *Gazeta de notícias*, 7.

37 Announced in *Diário Carioca*, 22 July 1945, 6; *Correio da Manhã*, 22 July 1945, 27.

38 *Diário Carioca*, 9 June 1946, 4; *Correio da Manhã*, 15 June 1946, 17.

39 The Coral Hilde Sinek is supposed to have performed Eunice Catunda's composition *Negrinho do pastoreio* in 1946 under Hans-Joachim Koellreutter's direction, cf. Kater 2001: 87.

40 Cf. *Gazeta de notícias*, 11 May 1948, 6.

41 "In 1949, Hilde invited her pupils to her home in Teresópolis for a concentrated study session, and she asked Koellreutter for a conversation about music with the students" (translation: C. R. I.).

42 See Nunes Fernandes / Carvalho de Figueiredo 2010: 1500, and Vinholes 2011.

same journal states that Sinnek gave lectures on the history and art of singing from the troubadours to Benjamin Britten called “A arte do canto”, her courses being of special interest to all participants (Marcondes 1950: 6f.). When Sinnek’s book *ABC para Cantores, Oradores e Locutores* was reprinted in 1955 it contained an added second part titled “A arte do canto através dos tempos” which presumably includes the content of her lectures on the radio as well as content presented during the summer courses in Teresópolis.

In her teaching and writing, Sinnek carried on methods and ideas of Lilli Lehmann who, in 1917, had initiated summer courses in singing in Salzburg, which became the forerunner of the International Summer Academy of the Mozarteum. Therefore, Sinnek’s book *ABC para Cantores, Oradores e Locutores* contains a chapter about Lilli Lehmann which underlines Lehmann’s significance in bringing together Italian, French and German traditions of singing into a universal style (Sinnek 1942 and 1955: 13f.). One of the practical pieces of advice Sinnek took from Lehmann is the exercise of the “great scale” (Lehmann 1902: 36; Sinnek 1942 and 1955: 104), an “infallible cure” (Lehmann 1902: 9: “das unfehlbare Mittel”) for every singer. Like Lehmann, Sinnek begins her book with a definition of her general objectives and she justifies her competence in writing about singing by naming her professors and models: She had learned Lehmann’s methods in Vienna through Marie Hauler-Hagen, a pupil of Lehmann, and benefitted from the writings of Heinrich Müller-Söllner, particularly regarding singing with the microphone (Sinnek 1942: 23f.). Without doubt, Sinnek taught similar methods to her pupils João Caria, Expedito Vianna, Padre Jaime Cavalcanti Dini, Ula Wolf, and others. It is remarkable that her book also contains a chapter on singing in the native tongue as opposed to singing in a foreign language, demanding translations of international vocal music into Portuguese for a better understanding (Sinnek 1942 and 1955: 97–100). Not surprisingly, Sinnek is said to have translated at least ten operas into Portuguese.<sup>43</sup>

### Conclusion

In spite of the presented material, the knowledge of the lives of Teodoro Fuchs, Hilde Mattauch and Hilde Sinnek is quite fragmentary. All these biographies were profoundly damaged by National Socialism with the result that nobody remembered these musicians in Germany and Austria afterwards, as Fuchs himself expressed to Alsina. These people earned their living by performing and teaching while maintaining strong connections to their German or Austrian origin and repertoire but adapting to local conditions and expectations. The long-term effect has been particularly obvious in careers such as Alsina’s, Argerich’s, Kagel’s and those of countless other singers working in the musical space in Latin America. Silvia Glocer’s study on musicians’ immigration to Argentina needs to be continued by international projects on exiled musicians, especially in Brazil as well as in other Latin American countries, in order to make common repertoires and networks visible and long-term effects perceptible. The Jewish background is obvious in the lives of Fuchs and Mattauch while Sinnek’s reasons to leave Austria in 1938 remain unknown. The fact that Mattauch, who collaborated with the young Kagel on various occasions, dedicated herself to Schubert’s *Winterreise* in war times and interpreted the “Leiermann” as a “symbol of a useless life, of mortal despair” puts a new light on compositions such as Kagel’s *Aus Deutschland. Eine Liederoper* (composed in 1977–1980) initiating new thoughts on its historical implications: Many song texts Kagel cites in the libretto of his *Liederoper*, Mattauch sang in her solo recitals around 1950 and taught

<sup>43</sup> Journal *O Cruzeiro*, 3 September 1951, 49.

to her pupils (see Meisels 1995: 214)—but more importantly she opened her repertoire up to the composers and musicians of her new home Argentina.

## Bibliography

- Bauz, Ingrid / Brüggemann, Sigrid / Maier, Roland (2008): “Sie brauchen nicht mehr zu kommen!” *Die Verdrängung der Künstlerinnen und Künstler jüdischen Glaubens und jüdischer Abstammung aus dem Stuttgarter Theater- und Musikleben durch die Nationalsozialisten*. Stuttgart: Bauz.
- Caamaño, Roberto (1969): *La historia del Teatro Colón 1908–1968*. Buenos Aires: Cinetea.
- Fugellie, Daniela (2018): “Musiker unserer Zeit”. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. München: edition text+kritik.
- Galpépine, Alexis (ed.) (2011): *Carlos Roqué Alsina. Entretiens. Témoignages. Documents*. Sampzon: Delatour.
- Glober, Silvia (2016): *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933–1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Glober, Silvia / Richter-Ibáñez, Christina (2016): “Hilde Mattauch”. In: Maurer Zenck, Claudia / Petersen, Peter / Fetthauer, Sophie (eds.): *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hamburg: Universität Hamburg. <[https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00003454](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003454)> (10 April 2019).
- Kagel, Mauricio / Klüppelholz, Werner (1991): “.... / 1991”. In: Klüppelholz, Werner (ed.) (1991): *Kagel .... / 1991*, Köln: DuMont, 11–53.
- Kagel, Mauricio (2001): *Dialoge, Monologe*, ed. by Werner Klüppelholz. Köln: DuMont.
- Kater, Carlos (2001): *Eunice Katunda. Musicista brasileira*. São Paulo: Annablume.
- Krampitz, Ria (2005): “Hilde Mattauch, eine Künstlerin von großem Format”. In: *Kaiserslauterer Jahrbuch für pfälzische Geschichte und Volkskunde*, vol. 5, 253–260.
- Kutsch, K. J. / Riemens, Leo (1997): *Großes Sängerlexikon*, 3rd edition. Bern: Saur (4th edition. Berlin: De Gruyter 2004).
- Lehmann, Lilli (1902): *Meine Gesangskunst*. Berlin: Verlag der Zukunft.
- Marcondes, Geni (1950): “Teresópolis 1950. Primeiro Curso Internacional de Férias ‘Pro Arte’”. In: *Intercâmbio 8/1–3*, 5–9.
- Meisels, Ernst (1995): *Emigrant aus Leopoldstadt: das Schicksal einer jüdischen Schneiderfamilie*. Berlin: Frieling.
- Nitsche, Jürgen (2011): “Dr. Hugo Fuchs (1878–1949) – Porträt eines Chemnitzer Rabbiners”. In: *Mitteilungen des Chemnitzer Geschichtsvereins*, 78, Neue Folge XVII, 117–127.
- Nunes Fernandes, José / Carvalho de Figueiredo, Denise (2010): “O ensino de música em cursos e festivais de férias: o caso do Curso Internacional de Férias Pro Arte de Teresópolis (1950 a 1989) – sua origem, seu pioneirismo e seu nível”. In: *XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Políticas públicas em educação musical: dimensões culturais, educacionais e formativas*, Goiania, 1497–1513, <[http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abemcongresso\\_2010\\_parte2.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte2.pdf)> (12 March 2018).
- Pasdzierny, Matthias / Schmidt, Dörte (2013): “‘Interprets the best of Germany in song’. Aufführungskulturen des Lieds und das Exil”. In: *Jahrbuch Musik und Gender*, 6, 127–143.
- Pasdzierny, Matthias (2014): *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*. München: edition text+kritik.
- Pasdzierny, Matthias (2016): “Ein sonderbares Gefühl [...] eine abgebrochene Karriere in DM ausgedrückt zu sehen”. Entschädigungs- und VdN-Akten als musikgeschichtliche Quellen”. In: Kalcher, Antje / Schenk, Dietmar (eds.) (2018): *Archive zur Musikkultur nach 1945. Verzeichnis und Texte*, München: edition text+kritik, 196–204.
- Pass, Walter / Scheit, Gerhard / Svoboda, Wilhelm (1995): *Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik von 1938 bis 1945* (Antifaschistische Literatur und Exilliteratur. Studien und Texte 13). Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Richter-Ibáñez, Christina (2014): *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld: transcript.
- Richter-Ibáñez, Christina / Glober, Silvia (2017): “Teodoro Fuchs”. In: Maurer Zenck, Claudia / Petersen, Peter / Fetthauer, Sophie (eds.): *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hamburg: Universität Hamburg. <[https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00003454](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003454)> (10 April 2019).

- Richter-Ibáñez, Christina (2018): "Private Musikinstitutionen in Buenos Aires als Wirkungsstätte österreichischer Emigranten (1946–1955)", in: Adunka, Evelyn / Gruber, Primavera Driessen / Usaty, Simon (eds.) (2018): *Exilforschung: Österreich. Leistungen, Defizite & Perspektiven*. Wien: mandelbaum, 395–408.
- Röder, Werner / Strauss, Herbert A. (eds.) (1983): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933. International biographical dictionary of Central European emigrés 1933–1945*. München u. a.: Saur.
- Schlegel, Rolf (2015): "Pianist, Dirigent und Musikpädagoge Theodor Fuchs". In: Schlegel, Rolf / Leimbach, Rolf (eds.) (2015): *Hafenstadt an der Felda. Lengsfelder Geschichten III*. Norderstedt: BoD, 85–101.
- Sinnek, Hilde (1942): *ABC para Cantores, Oradores e Locutores. A arte do canto através dos tempos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- Sinnek, Hilde (1955): *ABC para Cantores, Oradores e Locutores*. São Paulo: Ricordi.
- Stompor, Stephan (1994): *Künstler im Exil in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Vinholes, Luiz Carlos Lessa (2011): "A Pró-Arte, a escola livre de música e os cursos de férias". <http://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=62506&cat=Artigos> (12 March 2018).

**Table 1: The Repertoire of Hilde Mattauch 1932–1948  
(Germany, Portugal, Argentina)**

**Germany 1932–1934**

date	institution	program
Jul 1932	Nationaltheater Mannheim	Wolfgang Amadeus Mozart <i>Le nozze di Figaro</i> (countess)
Jul 1932		Albert Lortzing <i>Der Wildschütz</i> (countess)
Sep 1932	Nationaltheater Mannheim	Carl Maria von Weber <i>Der Freischütz</i> (bridesmaid)
Nov/Dez 1932	Pfalzoper Kaiserslautern	Bedřich Smetana <i>Die verkaufte Braut</i> (Esmeralda)
Dec 1932	Pfalzoper Kaiserslautern	<i>Le nozze di Figaro</i> (Bärchen)
Jan 1933	Pfalzoper Kaiserslautern	Leon Jessel, <i>Des Königs Nachbarin</i> (Hannalore v. Pöllnitz)
Jan 1933	Pfalzoper Kaiserslautern	<i>Le nozze di Figaro</i> (Cherubino)
Feb 1933	Konzertstunde Pfälzer Künstler	Songs by Joseph Marx
Mar 1934	Matinée Liederkranz Mannheim	Arias by Georg Friedrich Handel and Joseph Haydn

**Portugal 1936–1942 (Lisbon, if not indicated otherwise)**

date	institution	program
Jun 1936	Academia de Amadores de Música Lisboa	Marx "Venetianisches Wiegenlied", "Regenlied"
Aug 1936	Concerto Sinfônico no Estoril	Arias from <i>Le nozze di Figaro</i> and <i>Freischütz</i>
Aug 1936	Emissora Nacional	Hora de variedades
Nov 1936	Sociedade Nacional de Musica de Camara	Arias by Handel <i>Judas Makkabäus</i> , Haydn, Mozart, Weber <i>Freischütz</i> , Otto Nicolai; Songs by Marx, Hugo Wolf, Richard Strauss piano: Leonore Kowalska
Nov 1936	Gremio Lírico Portugues	Arias from Weber <i>Oberon</i> , Franz Grothe, Johann Strauß <i>Fledermaus</i>

Jan 1937	Juventude Israelita “Hehaber”	Songs by Felix Mendelssohn Bartholdy and Marx, Arias by Weber and Lortzing piano: Leonore Kowalska
Nov 1937	Coliseu	Richard Wagner <i>Walküre</i> (Gerhilde)
Nov 1937	Emissora Nacional	Hora de variedades
Dec 1937	Sociedade Nacional de Musica de Camara	Arias by Christoph Willibald Gluck <i>Alceste</i> , Mozart <i>Le nozze di figaro</i> , Giovanni Battista Pergolesi <i>Nina</i>
Mar 1938 Various performances	Coliseu	Ruy Coelho <i>Belkiss</i>
Apr 1938	Emissora Nacional Orquestra Popular	Works by Ludwik Grossmann, Strauß, Franz Léhar, Léo Delibes
Jun 1939	Trinidad, Sociedade Nacional de Musica de Camara	Ludwig van Beethoven <i>Fidelio</i> , <i>Christus am Ölberge</i>
Oct 1939	Trinidad, Sociedade Nacional de Musica de Camara	Arias by Georges Bizet, Edward Elgar, Gioachino Rossini, Mozart
Nov 1939	Emissora Nacional	Gabriel Fauré <i>Requiem</i>
Dec 1940	Emissora Nacional Orquestra Popular	Works by Mendelssohn, Johannes Brahms, Wolf, Franz Schubert piano: António Melo
Jan 1940	Emissora Nacional	Schubert <i>Winterreise</i> piano: Regina Cascais
Jan 1940	Rádio Nacional	French Lieder
Sep 1941	Emissora Nacional	Schubert Lieder
Jan 1942	Emissora Nacional	Mozart, Robert Schumann, Brahms, Wolf
May 1942	Emissora Nacional	Nico Dostal <i>Monica</i> , Paul Abraham <i>Blume von Hawaii</i>
Jul 1942	Rádio Nacional	Hora de Variedades
Jul 1942	Emissora Nacional	Variedades
Sep 1942	Rádio Nacional	Hora de Variedades em Cascais
Oct 1942	Emissora Nacional	Variedades
Oct 1942	Emissora Nacional	Variedades
Nov 1942	Emissora Nacional	Variedades

### Argentina 1944–1948 (Buenos Aires)

date	institution	program
May 1944	Union Tranviarios J.K.G.	<i>Le nozze di figaro</i> (countess); Wolf “Verborgenheit”, “Der Tambour”
Jun 1944	LRA Radio del Estado	Handel, Gluck, Brahms, Edvard Grieg, Eugen d’Albert, Lucien de Flagny, Aleksandr Grečaninov, Smetana <i>Verkaufte Braut</i> piano: Alejandro Koseleff
Jun 1944	LRA Radio del Estado	Alessandro Scarlatti, Nicola Matteis, Mozart, Schubert, Wolf, Richard Trunk, Alexandre Rey Colaco piano: Alejandro Koseleff
Jun 1945	Consejo de mujeres / Asociación Feminina	Festival Artístico El Mosquito

Sep 1945	Casa del Teatro EMOC	Solo Recital Mozart, Handel, Schumann, Marx, Strauss, Smetana <i>Verkaufte Braut</i> , Giacomo Puccini <i>Turandot</i> (Liù), Nicolai <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> , popular songs from Portugal, France, Spain piano: Enrique W. Vacano
Oct 1945	Teatro Casino	<i>Eine Nacht bei der Czardasfürstin / Una Velada de la Princesa de las Czardas</i> (Sylva Varescu), Dir. Paul Walter Jacob
Dec 1945	Jüdische Kulturgemeinde	International popular songs piano: Enrique W. Vacano
Dec 1945	Freie Deutsche Bühne	Lysle Frey <i>Marilou</i> (Assy)
Nov 1945	Biblioteca del consejo argentino de mujeres	Arias by Smetana <i>Verkaufte Braut</i> , Nicolai <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>
Dec 1945	Vorwärthaus Austria	New Years eve party
Aug 1946	Sociedad Cientifica Argentina	Handel, Antonio Caldara, Mozart, Bizet, Ernest Chausson, Wagner piano: Enrique W. Vacano
Nov 1946	Sociedad Cientifica Argentina EMOC	<i>Freischütz</i> piano: Enrique W. Vacano
Jun 1947	?	Wagner <i>Tannhäuser</i> (Elisabeth), <i>Walküre</i> (Sieglinde), <i>Wesendonck-Lieder</i> piano: Enrique W. Vacano
Jun 1947	Pestalozzi-Saal	Mozart, Trunk, Marx, Wolf, Nicolai
Aug 1947	Consejo de mujeres, Asociación sinfonica feminina y coral argentina	Caldara, Gluck, Mozart, Wagner, Bizet, Claude Debussy, Chausson, Joaquín Turina, Manuel de Falla piano: Enrique W. Vacano
Oct 1947	Casa del Teatro	Handel, Haydn, Mozart, French and Por- tuguese Folksongs, Celia Torrá, Carlos Guastavino, Lía Cimiglia-Espinosa, Wolf <i>Italienisches Liederbuch</i>
Apr 1948	Consejo Britanico Círculo Femenino Musical Santa Cecilia	Lieder by Schubert, Clara and Robert Schu- mann piano: Enrique W. Vacano
Jun 1948	Consejo de Mujeres Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina	Brahms, Marx, Strauss, Fauré, Chausson, Henri Duparc, Smetana <i>Verkaufte Braut</i> , Wagner <i>Walküre</i> , Nicolai <i>Die lustigen Wei- ber von Windsor</i> piano: Enrique W. Vacano
Sep 1948	?	Mozart <i>Così fan tutte</i> (Despina), <i>Don Gio- vanni</i> (Donna Anna) Schubert “Das sie hier gewesen”, “Der Jüngling an der Quelle” André Caplet <i>Les prières, Trois fables</i> piano: Enrique W. Vacano
Nov 1948	?	Henry Purcell <i>Dido and Eneas</i> (Belinda)
Oct 1948	LRA Radio del Estado	Tommaso Giordani, Mozart, Schubert

**Table 2: Joint Concerts Teodoro Fuchs, Conductor/pianist, and Hilde Mattauch, Soprano, 1950–1956 (Buenos Aires, if not indicated otherwise)**

date	institution	program
Jul 1950	Rosario Teatro "El Circulo"	Festival Bach Cantatas " <i>Non sa che sia dolore</i> ", " <i>Weichet nur, betrühte Schatten</i> ", " <i>Christ lag in Todesbanden</i> "
Nov 1950	La Plata, Teatro Argentino Provincia de Bs. As. Ministerio de Educación	Hommage à J. S. Bach <i>Cantate burlesque</i>
Jul/Aug 1951	Collegium Musicum	Paul Hindemith <i>Das Marienleben</i>
Sep 1951	Rosario Amigos del Arte	Wolf <i>Italienisches Liederbuch</i> , Maurice Ravel <i>Sheherazade</i> , Hindemith <i>Das Marienleben</i>
Sep 1951	Jüdische Kulturgemeinde ACIBA	Hommage à Arnold Schoenberg
Sep 1952	Jüdische Kulturgemeinde ACIBA	19th century Lied, solo recital
Oct 1952	Jüdische Kulturgemeinde	Concert in honor of Walter Boehme Lieder by Schubert
Jun 1953	Collegium Musicum	Hindemith <i>Das Marienleben</i>
Aug 1953	Teatro Cervantes Dirección General de Cultura	Ciclo de Música contemporanea Schoenberg <i>Das Buch der hängenden Gärten</i>
Sep 1953	Collegium Musicum	Hommage à Schubert
Oct 1953	Teatro Ateneo Sociedad de Conciertos de Camara	Songs by Gustav Mahler, Marx, Isidro Maiztegui, Benjamin Britten, Aaron Copland, Wolf
Apr 1955	Jüdische Kulturgemeinde	Arias and songs by Caldara, Handel, Mozart, Schubert, Brahms, Antonin Dvořák, Wolf, Strauss, Copland, Abraham Jurafsky, Ana Carrique, Julius Chajes, Jacob Weinberg
Jul 1955	Sociedad Hebraica Argentina	Schubert recital
Sep 1955	Jüdische Kulturgemeinde	Lieder by Schubert, Brahms, Wolf, Strauss
Oct 1955	Asociacion de conciertos de camara	Carlos Suffern <i>Trois poèmes d'André Gide</i> , Hindemith <i>Die Serenaden</i> , Caplet <i>Trois fables</i>
Jul 1956	Mozarteum Argentino Rodriguez Peña 1062	Mozart y sus contemporáneos en el arte vocal J. C. Bach, C. P. E. Bach, Gluck, Johann Abraham Peter Schulz, Michael and Joseph Haydn, Mozart, Johann Rudolf Zumsteeg, Johann Friedrich Reichardt, Christian Gottlob Neefe, Karl Friedrich Zelter
Aug 1956	Jüdische Kulturgemeinde	Hommage à Robert Schumann
Sep 1956	Cangallo 1242 Gran Logia de la Argentina, Logia Sokrates no. 398	Hommage à Mozart Aria "A questo seno"
Sep 1956	Teatro Smart+LRA Radio del Estado (live) Ministerio de educación – Dirección General de cultura	Ciclo de Música de Cámara Hindemith <i>Das Marienleben</i> piano: Fuchs substituted by Carlos Tuxen Bang

**Table 3: Hilde Mattauch, International Breakthrough 1951–1956  
(Buenos Aires, if not indicated otherwise, selection)**

date	institution	program
Jul 1951	Teatro Broadway Amigos de la Música Dir. Désiré Defauw	Hindemith <i>Das Marienleben</i> for orchestra, 4 songs
Nov 1951	SODRE Montevideo	Gian Carlo Menotti <i>Der Konsul</i> (Magda Sorel)
	Brazil, Porto Alegre Associação Rio-Grandense de Música	Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Flagny, Jean-Baptiste Weckerlin, Chausson, Duparc, Carrique, Guastavino, Alexandre Rey Collaço, Lorenzo Fernandez piano: Enio de Freitas e Castro
Sep 1952	Gran Teatro Broadway Amigos de la Música Dir. Hans Rosbaud	Antonio Vivaldi <i>Misa de Gloria</i>
Oct 1952	Instituto de Arte Moderno Agrupación Nueva Música	Schoenberg 5 songs from <i>Das Buch der hängenden Gärten</i> Luigi Dallapiccola <i>Rencesvals</i> piano: Orestes Castronuovo
Jul 1953	Instituto de Arte Moderno Agrupación Nueva Música	Anton Webern <i>Drei Gesänge</i> Op. 23 Dallapiccola <i>Due liriche di Anacreonte</i> piano: Mauricio Kagel
Aug 1953	Instituto de Arte Moderno Agrupación Nueva Música	Webern <i>Vier Lieder</i> Op. 12 Hindemith <i>Acht Lieder</i> Op. 18, Nr. 1, 3, 4, 6 piano: Mauricio Kagel
Jan 1954	Kaiserslautern Städtische Fruchthalle	Solo recital Bach, Handel, Dallapiccola <i>Rencesvals</i> , Hindemith songs from <i>Das Marienleben</i> , Folk songs from Portugal, Argentina, Spain, Bolivia piano: Gertrud Mang-Lind
Jan to Mar 1954	Concerts in Munich, Basel, Lisboa, Luxembourg, The Netherlands	
Apr 1954	Cine Monumental Orquesta de la Wagneriana Dir. Ferruccio Calusio	Britten <i>Les Illuminations</i>
Sep 1954	Orquesta Sinfonica de Radio del Estado Dir. Bruno Bandini	Mahler “Frühlingsmorgen”, “Hans und Grethe” Erich Wolfgang Korngold <i>Die tote Stadt</i> (Marietta) Wolf “Der Gärtner”, “Frühlingslied”
Nov 1954	Mendoza Colegio San José Amigos del Instituto de Estudios Musicales	Ciclo de Musica contemporanea Berg from 7 <i>Frühe Lieder</i> , Schoenberg from <i>Das Buch der hängenden Gärten</i> , Hindemith from <i>Marienleben</i> , Eduardo Ogando, José Maria Castro, Arthur Honegger, Dallapiccola <i>Rencesvals</i> piano: Enrique Gelusini
Oct 1954	Dirección General de Cultura	Karol Szymanowski <i>La Tumba de Hafis</i> ( <i>Grób Hafiza</i> ) Op. posth., <i>Pieśni muezina szalonego / Songs of the Infatuated Muezzin</i> Op. 42 piano: Antonio Tauriello
Jul 1955	Instituto de Arte Moderno Agrupa- ción Nueva Música	Igor Stravinsky <i>Trois poesies de la lyrique japonaise</i> , <i>Trois petites chansons (Souvenir de mon enfance)</i>

Aug 1955	Teatro Nacional Cervantes Dirección General de Cultura	Cuarto Ciclo de Música Argentina de Camara Werner Wagner <i>Tres poemas</i> Ogando <i>Cuatro Liricas de Saffo</i> Claudio Ague <i>Cinco Poemas de Paul Eluard</i> piano: Antonio Tauriello
Nov 1955	Teatro Nacional Cervantes Orquesta Sinfonica Nacional Dir. Carlos F. Cillario	Wladimir Vogel <i>Thyl Claes</i> (6 fragments)



# **Las óperas de Arnold Schoenberg y Alban Berg en Buenos Aires (1952–1970). Apuntes de recepción**

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires

## **The Reception of Schoenberg's and Berg's Operas in Buenos Aires, 1952–1970: Some Reflections**

Between 1952 and 1970, four representative operas of the Viennese School were premiered at the Teatro Colón of Buenos Aires: *Wozzeck* (1952, repeated in 1953, 1958, and 1969); *Erwartung* (1959), *Lulu* (1965), and *Moses und Aron* (1970). The review of documents relevant to the study of their reception revealed a number of significant features. Among the most noteworthy are the critics' remarkable knowledge of a wide range of bibliographic material, as evidenced in citations; the fluid handling of relationships among analytical techniques, dramatic structure, and resulting aesthetics; the keen understanding of problems stemming from unfinished works; the insights on traditions of staging and interpretation displayed in discussions of options adopted in each case; and the enthusiastic acceptance of these contemporary works by an opera audience. From a diachronic perspective, and as knowledge about each of these operas advanced, critics also established networks linking them to each other and organized systems that allowed for a more articulated understanding. The progressive international canonization of these works and the availability of recordings also dispelled initial reservations in the reception history of these compositions. Also noteworthy is an increasing reliance on local singers for the main roles and the emergence of a new generation of music critics forged in the vanguard of the 1960s.

**Keywords:** Viennese School; Colón Theater; Schoenberg; Berg; Reception

Entre 1952 y 1970 tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires el estreno de las óperas más representativas de la Escuela de Viena: *Wozzeck* (1952, repetida en 1953, 1958 y 1969), *Erwartung* (1959), *Lulu* (1965) y *Moses und Aron* (1970).<sup>1</sup> Se habían conocido ya fragmentos de las óperas de Berg antes de sus estrenos. Los *Tres fragmentos para canto y orquesta de la ópera “Wozzeck”* establecidos por el compositor y estrenados por Hermann Scherchen en 1924 fueron dirigidos por Eugen Szenkar con la soprano Adelina Korytko en el teatro Colón en 1932; luego los cantó Conchita Badía, dirigida por Juan José Castro en el Politeama en 1940 y por Fritz Busch nuevamente en el Colón dos años después. En el mismo teatro tuvo lugar el estreno de los movimientos sinfónicos de la *Lulu-Symphonie* por Castro con la Orquesta Sinfónica Nacional en 1957. Las piezas para piano, las canciones y la música de cámara de los compositores de la Escuela de Viena habían ingresado a la vida musical porteña desde principios de la década de 1920 y su presencia en los conciertos se había incrementado notablemente en las dos décadas siguientes (Corrado 2010).

Estudiamos aquí los documentos de recepción verbal de este repertorio operístico, consistentes en los programas de las representaciones y la crítica musical aparecida tanto en periódicos generales como en la prensa especializada, desde una doble perspectiva. La primera es sistemática; se analiza ese volumen de escritos como conjunto en el cual construir redes textuales que capturen los aspectos considerados más significativos del corpus. La segunda es diacrónica; observa las transformaciones operadas en la comprensión y evaluación de las obras como consecuencia del conocimiento más acabado de las mismas debido a la creciente disponibilidad de grabaciones, la progresiva canonización internacional del repertorio y el efecto acumulativo del contacto directo con el mismo.

1 El detalle de las representaciones de estas óperas es el siguiente: *Wozzeck*, 1952 (14, 16, 19, 22 y 24 de octubre); 1953 (8, 9, 11, 13 y 15 de octubre); 1958 (24, 26, 28 y 30 de octubre, 1 de noviembre); 1969 (11, 14, 17, 19, 21 de octubre). *Erwartung*, 1959 (12, 14, 21 y 27 de junio). *Lulu*, 1965 (29 y 30 de octubre, 3, 5 y 7 de noviembre). *Moses und Aron*, 1970 (24, 26 y 30 de abril, 2 y 5 de mayo). Las fechas y el reparto completo de cada ópera, que figuran en los programas de mano, pueden consultarse asimismo en Caamaño 1969, actualizado en Plate 2006.

## 1. Marcos de referencia

En todos los casos, aunque de modo más notorio a medida que se suceden los estrenos, no deja de sorprender el conocimiento y utilización de la bibliografía existente tanto sobre los dos compositores como sobre sus óperas por parte de los musicógrafos del Colón y de los críticos de las revistas musicales. Aquellos textos, la mayoría de los cuales era de reciente aparición, ninguno de ellos traducidos al español, son indicados como referencia o bien citados de manera directa o indirecta. Por lo general, sólo se mencionan los autores; títulos y ediciones deben ser inferidos del contexto, con el consiguiente margen de error. Al no tratarse aquí de textos específicamente musicológicos, sino adecuados a su funcionalidad comunicativa, las decisiones en cuanto a la inclusión de referencias al aparato crítico a utilizar manifiestan un compromiso entre géneros y formatos.

Es probable asimismo que la información haya sido tomada de fuentes secundarias – publicaciones periódicas, programas de representaciones en el exterior – en las que aparecieran escritos de los autores invocados. Es el caso de un texto de Antoine Goléa que *Buenos Aires Musical* reproduce, integrado a los publicados “ante el próximo estreno de ‘Lulu’”, que había sido “escrito para una publicación parisense hoy desaparecida” (*Buenos Aires Musical*, 16 de octubre de 1965: 1). En todo caso, las detalladas consideraciones técnicas sobre las obras revelan la frecuenciación de escritos previos, dispersos o no declarados.

Ya desde el estreno sudamericano de *Wozzeck* en Buenos Aires, el 14 de octubre de 1952, Enzo Valenti Ferro cita párrafos de Willi Reich, definido como “alumno y biógrafo de Alban Berg” (Valenti Ferro 1952: 1)<sup>2</sup> sobre la obra, aunque no precisa el texto específico del cual los extrae. Existe un volumen considerable de textos de Reich sobre Berg y su primera ópera en publicaciones periódicas desde los años 30, algunas incluso en inglés, que pueden haber sido consultadas por el crítico.<sup>3</sup> Sin embargo, es posible conjeturar que la fuente más inmediata haya sido “Wozzeck. A Guide to the Text and Music of the Opera”, una cuidadosa descripción de la estructura de la obra aparecida pocos meses antes de la representación porteña en el número de enero de *The Musical Quarterly* (Reich 1952).<sup>4</sup> En él se incluye el post-scriptum (1931) del propio Berg sobre su obra, publicado aquí en *Buenos Aires Musical* N° 111 y reproducido luego en el programa del Colón. Las consideraciones centrales del propio Berg sobre *Wozzeck*, mencionadas en el corpus analizado, fueron dadas a conocer primeramente en inglés en *Modern Music*, en 1927 (Berg 1927) y reimpressas en varias ocasiones, entre ellas, la primera en alemán en 1928. Graciela Paraskevaídis (1965), en su crítica de *Lulu*, cita expresamente el artículo “Das Opernproblem” de Berg (1928), incluido luego en compilaciones ulteriores.

Los escritos de Reich y del propio Berg constituyen así la principal fuente de referencia para los textos de recepción del compositor en Buenos Aires posteriores a 1952, a lo que se agrega el libro de Hans F. Redlich (1957), publicado el mismo año en inglés y en alemán, y luego los artículos de George Perle sobre *Lulu* en *Perspectives of New Music* (Perle 1964 y 1965). También se menciona bibliografía referida a los textos que están en el origen de las óperas y sus autores, como la traducción castellana del drama de Büchner publicada en Buenos Aires en 1953

<sup>2</sup> Los artículos de periódicos y revistas se citan por el nombre de sus autores cuando éstos figuran en los textos. De lo contrario, se hacen por el nombre de la publicación. Las referencias completas aparecen en el apartado dedicado a las fuentes hemerográficas consignadas al final del texto.

<sup>3</sup> La biografía escrita por Reich antes de esa fecha, editada en Viena en 1937, en alemán, fue menos difundida y accesible que la publicada por Atlantis Verlag (Reich 1963) y que su primera traducción al inglés, de 1965, en ambos casos, mucho después del estreno argentino de *Wozzeck*. Sobre la bibliografía referida a Berg y sus óperas Cf. Simms 1996.

<sup>4</sup> Se trató de la reimpresión del texto editado por la League of Composers en 1931.

por editorial Losange, con prólogo de Manfred Schoenfeld (Büchner 1953), cuyos fragmentos se incluyen en el programa, así como artículos sobre Wedekind en distintos diccionarios. John Montés, crítico del *Argentinisches Tageblatt*, diario alemán publicado en Buenos Aires, reproduce la caracterización que hace Karl Kraus de Lulu como “sonámbula del amor” (“Nachtwandlerin der Liebe”, Montés 1965), sin indicar la fuente (Kraus 1905). Otras menciones que aparecen más tardíamente (Feinstein 1970) incluyen las consideraciones de Michel Fano sobre la significación ritual que organiza las secuencias de *Wozzeck*, extraídas, probablemente, del libro que escribiera con el poeta Pierre-Jean Jouve (Jouve / Fano 1953).

Igualmente frecuentes son las remisiones a estudios sobre las óperas de Schoenberg, en particular, *Moses und Aron*. Entre ellos, encontramos el de Karl H. Wörner (1959), que incluye el libreto en inglés y alemán. Se mencionan asimismo expresiones de Schoenberg, reproducidas literalmente, se aclara, del comentario que Boris Porena escribiera para la representación que la Deutsche Oper de Berlín hiciera en la Ópera de Roma en 1961. Para una ejecución de la misma obra, el mismo año, escribió Luigi Rognoni una detallada guía, que seguramente es una de las fuentes a la que recurren los críticos argentinos en sus consideraciones sobre esa ópera, aunque los créditos sólo consignen el nombre del autor (Rognoni 1961). Lo mismo ocurre con otros de sus trabajos, cuyos análisis son incorporados con frecuencia en nuestro corpus. Remiten sin duda a las obras fundamentales del musicólogo italiano, tales como *Espressionismo e dodecafonia* y *La scuola musicale di Vienna: espressionismo e dodecafonia* (Rognoni 1954 y 1966). Igualmente incompletas son las referencias a conceptos atribuidos a Hans-Heinz Stuckenschmidt sobre *Moses und Aron*, aunque es verosímil considerar que provienen de su *Arnold Schönberg*, publicado en alemán en 1951, en francés en 1956 y en inglés en 1959 (Stuckenschmidt 1951). Se encuentran también expresiones seguramente intertextuales, aunque no declaradas. Así, cuando en su notable análisis de la evolución del lenguaje de Schoenberg que conduce a *Moses und Aron* Juan Pedro Franze se detiene en *Erwartung* y afirma, en 1970, que llega al “límite de la patología [...] El arte sonoro acciona como una especie de sismógrafo [...] de estados subconscientes e inconcientes” (Franze 1970: 1), es imposible no recordar la expresión de Adorno sobre la misma pieza en su *Filosofía de la Nueva Música*, “registro sismográfico de shocks traumáticos” (Adorno 1966: 40), publicada por primera vez en español en Buenos Aires en 1966, si bien Franze, bilingüe, podría haberlo ya leído en su idioma original, aparecido en 1949. El autor se refiere asimismo, en 1970, al *Manual de Armonía* de Schoenberg, aunque la versión castellana de *Harmonielehre* realizada por Ramón Barce, a partir de su edición de 1922, apareció cuatro años después como *Tratado de Armonía* (Schoenberg 1974), por lo cual es verosímil que haya accedido al libro en alemán.

Esta literatura funcionó para los cronistas, sobre todo al comienzo, como respaldo informativo y valorativo previo al contacto con las obras, y como herramienta para la explicación de las mismas en numerosos artículos previos a sus representaciones que diarios y revistas especializadas publicaron como introducción preparatoria para los públicos. Confirmadas por las ejecuciones porteñas, la crítica aprovechó asimismo los estudios precedentes para su notable descripción formal de las obras, sus recursos técnicos y expresivos, su ubicación en la historia del género y su relación con los textos y sus cualidades estéticas. Aún la prensa general utiliza con frecuencia un vocabulario considerablemente especializado para referirse a ellas.

De todas maneras, esto no significa en modo alguno la subordinación de los textos locales a la literatura previa. Muchos de ellos revelan agudas perspectivas de análisis, entre las cuales se destacan las que establecen relaciones contextuales entre Schoenberg, *Moses und Aron* y la realidad alemana de los años treinta (*La Nación*,

26 de abril de 1970: 14; Sala 1970, snp), así como aquellas que siguen la trayectoria del pensamiento teológico de Schoenberg hasta ese momento, paralela a su evolución técnica (Franze 1970: 1).

El escrito más notable producido ante el estreno de *Wozzeck*, el que Juan Carlos Paz publicara en la revista *Sur* (Paz 1952), no contiene ninguna referencia explícita a la bibliografía existente. Condensa magistralmente su extensa experiencia con el repertorio de la Escuela de Viena, en tanto compositor, pianista, musicólogo, crítico y organizador de conciertos,<sup>5</sup> y revela, en todo caso, un conocimiento internalizado de los estudios y discusiones que circulaban en el momento sobre esa obra y su autor, su contexto histórico y estético, sus soluciones formales. Paz reconoce la excepcionalidad de *Wozzeck* en el campo de la ópera del siglo XX, sólo comparable a *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, a la vez que la inserta en la historia del género para marcar, entre otros aspectos, el recurso a la ópera de números del período clásico – cada uno con su propia definición formal –, la construcción fuertemente temática y la presencia de redes de *Leitmotive* que aseguran la unidad resultante, todo ello en el marco de los postulados radicales del círculo schoenberguiano.

## 2. Comparaciones

A las filiaciones históricas establecidas por Paz se suman las de Daniel Devoto, compositor y musicólogo integrante del mismo círculo – la Agrupación Nueva Música –, quien destaca en *Wozzeck* la presencia de “formas renovadas, el aprovechamiento dramático – y discretísimo – de los temas conductores”, una orquesta “clásica de nacimiento y romántica de efecto”, para concluir afirmando que Berg “avanza sin renunciar al camino anterior. Su aporte descansa sobre los aportes del pasado; las raíces profundas aseguran, como siempre, el esplendor de la floración más atrevida” (Devoto 1952: 63).

Más allá de estos vínculos generales con la historia del género, en los textos analizados aparecen dos conjuntos de comparaciones entre obras específicas. En el primero, más restringido, se ponen en serie estas óperas y las del repertorio tradicional con el cual se dirimen afinidades, diferencias, proximidades y distancias de lenguaje. Así, de los coros de *Moses* “emergen accidentalmente (un poco a la manera de Musorgsky) [sic] multitud de personajes secundarios y episódicos” y el canto de Aron revela a veces “curiosas aproximaciones a la línea verista italiana” (*La Nación*, 26 de octubre de 1970: 14). Otros comentarios se oponen, en cambio, a relacionar *Wozzeck* “con esa intrascendente y turbia representación de la realidad que se rotuló ‘verismo’” (Valenti Ferro 1952: 1). *Pelléas et Mélisande*, por su parte, es intemporal, irreal y mágica, por lo tanto “inhumana” y contrasta con la actualidad de *Wozzeck*, en la cual, por el contrario, “el drama se expande en la conciencia de los personajes y se traslada a la conciencia del público” (D’Urbano 1958: 1). Giménez (1952: 4) encuentra que en *Wozzeck* “vestigios tristantescos y del *Pelléas* se unen a una orquesta de cuño mahleriano [...] y a procedimientos schoenberguianos”. El *Argentinisches Tageblatt* retoma el vínculo establecido por el propio Berg entre dos personajes paradigmáticos, Don Juan y Lulu, su opuesto femenino, impulsados por el mismo “impacto faustico” (“faustischen Einschlag”), aunque diferencia la gracia del primero de los colores crasos con que son caracterizadas las víctimas de

<sup>5</sup> De hecho, un día antes del estreno de *Wozzeck* la Agrupación Nueva Música, liderada por Juan Carlos Paz, presentó un concierto excepcional en homenaje a Schoenberg, en el cual se produjo el estreno sudamericano de la *Ode to Napoleon Bonaparte* de Schoenberg, el *Konzert* op. 24 de Webern y el de su propio *Dédalus*, 1950.

la segunda (Montés 1965: 4). Ocasionalmente, la comparación es menos específica: cuando Berg recurre, en *Lulu*, a géneros populares como el *rag-time* o el *english-waltz* no consigue “el tono sarcástico y de acerba ironía de un Stravinsky” (*La Nación*, 31 de octubre de 1965: 1). En algunos casos no son las óperas concretas lo que se pone en relación sino el estilo del compositor: Juan Pedro Franze intenta establecer el de Schoenberg marcando sus diferencias con sus contemporáneos Mahler, Strauss, Reger, Debussy y Ravel (Franze 1970: 1). Aparece también una curiosa opinión sobre la relación de las obras de Berg y las de Puccini. *Lulu* sería una pieza límite, “no tan perfecta y atractiva” como *Wozzeck*, pero “más evolucionada”, con lo cual se establece la siguiente ecuación: *Bohème* sería a *Wozzeck* lo que *Turandot* a *Lulu* (Figueroa 1965: 28).

El segundo y mayor espacio dedicado a las comparaciones se establece entre las dos óperas de Berg. El estreno de *Lulu* desencadena inevitables cotejos, generalmente desventajosos, de esta pieza con *Wozzeck*. La síntesis más categórica afirma que “*Wozzeck* sigue siendo la ópera contemporánea por anotoniasia; su perfección y su equilibrio, su grandeza trágica, su contenido expresivo, su unidad [...] serán difficilmente superados; no lo son por *Lulu*” (Paraskevaidis 1965: 32). El tema de *Lulu*, comparado con *Wozzeck*, “no tiene su dignidad y profundidad”; la música “no ostenta la homogeneidad ni la poderosa comunicatividad” de su predecesora. “Es música compleja, magistral, genial, de gran fuerza expresiva, pero por momentos fría, descarnada, piel y huesos” (Valenti Ferro 1965: 1). Para *La Nación* (31 de octubre de 1965: 22) la segunda ópera de Berg “carece de la grandeza y profundidad trágica de *Wozzeck*”; “la figura del humilde y atormentado soldado” resulta más simpática que la “sirena de figura cautivadora, dominada por mezquinos intereses” y su lenguaje es “más hermético y difícil”. *La Prensa* (29 de octubre de 1965: 27) sintetiza discusiones suscitadas al contrastar ambas obras. En el plano de las técnicas, los partidarios del dodecafonismo ortodoxo consideran que *Lulu* es más depurada, mientras que para sus contrincantes la adopción rigurosa del método deriva en “uniformidad y rigidez”. El crítico opina que, si bien el lenguaje es más arduo, esto no debe influir en su valoración intrínseca, y agrega luego que lo que está en juego es la mayor unidad, como consecuencia de las técnicas dodecafónicas en una, versus la comunicabilidad que otorga la variedad de procedimientos en la otra.

La segunda objeción reside en la menor eficacia en la elección de los textos en *Lulu*. Si el aliento trágico y humanista de *Wozzeck* desperta la adhesión incondicional de los críticos, algunos rechazan con argumentos morales la trama de *Lulu*, “sórdida [...], ciertamente repulsiva [...]. El que se haya pensado en esta sucia historia para la música tiene que ver [...] con la infecciosa influencia que ejerció en las artes la literatura expresionista” (Valenti Ferro 1965: 1). Sin embargo, es unánime la admiración por la obra, de la cual se destacan por lo general los interludios sinfónicos. En ambas obras, “se opera [...] la síntesis entre las tendencias sinfónicas y fragmentarias del drama musical” (Valenti Ferro 1965: 1). En relación con el empleo de los recursos del dodecafonismo, se afirma que *Moses und Aron* y *Lulu* son las dos óperas más importantes que ha producido el dodecafonismo (Valenti Ferro 1965: 1) y que, en el caso de la primera, “ningún sistema puede anular la personalidad y garra de un músico de los valores de Schoenberg” (Feinstein 1970b: 45).

### **3. El problema de las obras inconclusas**

Dos de las cuatro óperas que nos ocupan quedaron inconclusas, y este hecho está jerarquizado en los textos de recepción, tanto en lo referido a la descripción minu-

ciosa de los materiales existentes de los actos faltantes como a las decisiones de los responsables de las puestas.

Con respecto al tercer acto de *Lulu* la mayoría de los escritos señalan que circulaba en esos momentos una noticia según la cual Helen Berg, la viuda, conservaría el manuscrito casi totalmente orquestado del mismo, aunque se negaría a su ejecución por razones personales no explicitadas. Se sugiere que así lo han dado a entender algunos intérpretes de la ópera en Buenos Aires (*La Nación*, 28 de octubre de 1965: 13). *Primera Plana* es más explícita: “Un amigo mío – confirmó rotundamente a *Primera Plana* el director Ferdinand Leitner la semana pasada –, dirigente de la Universal Edition de Viena, depositaria de la ópera, acaba de asegurarme que el acto tercero existe completo, con excepción de siete compases. Pero la viuda de Berg se niega a autorizarlo, porque lo considera inmoral” (*Primera Plana*, 26 de octubre al 1 de noviembre de 1965: 44). Varios críticos dudan sobre el estado real de la fuente, basándose en los estudios exhaustivos de Reich y Redlich, aunque por otra parte se mencionan artículos de George Perle que ofrecen un inventario autorizado del muy abundante material que Berg dejó escrito del acto final. Para la puesta del Colón se decidió resolver el tercer acto en un único cuadro, con las Variaciones y el Adagio orquestales, el monólogo de la Condesa y un juego escénico entre Jack el Destripador y Lulu que culmina en el grito desgarrador de la protagonista (Paraskevaídis 1965: 33). La misma autora considera que, si bien hubiera sido de gran interés conocer la obra completa, “la presente versión es modular y muy concentrada, y constituye un perfecto desenlace”. Se echa de menos la omisión del film en el interludio que divide las dos escenas del segundo acto, reemplazado por carteles, según algunos comentarios, probablemente portados por “hombres sándwich”, según precisan otros.

No hubo controversias respecto del final de *Moses und Aron*, ya que era indudable que Schoenberg no había podido componerlo. Al final del segundo acto se anexó el diálogo hablado correspondiente al tercero como teatro de prosa, según autorizara el propio compositor, sin acompañamiento instrumental con música del mismo autor extraída de otro sitio, como solía hacerse en otras representaciones.

#### 4. Los intérpretes

Los estrenos argentinos de estas óperas contaron invariablemente con los más reconocidos intérpretes internacionales de ese repertorio. Sólo a modo de ejemplo, recordemos que Marko Rothmüller y Christel Golz venían de interpretar el estreno británico de *Wozzeck* ese mismo año de 1952, y que el barítono croata además había estudiado composición con el propio Berg en Viena. Evelyn Lear y Gisela Litz habían encarnado a Lulu y a la condesa Geschwitz, respectivamente, en el estreno vienes de 1962. Walter Berry, el *Wozzeck* porteño de 1969 con Christa Ludwig, su habitual *partner* en esos años, había grabado su rol tres años antes en la versión discográfica de Pierre Boulez. La presencia de Karl Böhm fue el sólido pilar que sostuvo los dos primeros *Wozzeck* en el Colón.<sup>6</sup> Prestigiosos directores europeos como Ferdinand Leitner (*Wozzeck* 1958 y *Lulu*), Erich Leinsdorf (*Wozzeck* 1969) – quien declara haber conocido la obra a sus dieciséis años, a través de su maestro Paul Pisk, alumno de Schoenberg – (Suárez Urtubey 1970: 46) y Janos Kulka (*Moses*) – quien había estrenado recientemente *Los demonios de Ludín* de Penderecki – aseguraron la excelencia de las representaciones.

<sup>6</sup> Una fotografía de Böhm ocupa toda la portada de la prestigiosa revista *Polifonía* en su número de noviembre–diciembre de 1952, mientras que en su edición de setiembre–octubre de 1953 publica un extenso reportaje al director (Böhm 1953). Una interesante entrevista a Evelyn Lear apareció en *Tribuna Musical*, 7, noviembre–diciembre 1965, 20–22.

Junto a ellos se fueron perfilando intérpretes argentinos que asumen progresivamente los roles principales de este conjunto. En primer término cabe destacar a la soprano Sofía Bandín en el estreno sudamericano de una partitura tan comprometida como *Erwartung*, dirigida por el húngaro Roberto Kinsky establecido en Argentina desde los años 30, y al barítono Ángel Mattiello, quien, luego de cantar un rol menor en los *Wozzeck* de 1958 y 1969 – Artesano primero –, asumió el papel de Moses, dirigido, en una de las funciones, por el argentino Bruno D'Astoli, con un elenco integralmente compuesto por intérpretes locales, con una sola excepción: el tenor austriaco Fritz Uhl en el papel de Aron. Numerosos roles secundarios fueron desempeñados por cantantes argentinos en todas las obras y en número creciente.

La crítica juzgó como sobresaliente el desempeño de los artistas. Detrás de las fórmulas estereotipadas se percibe sin embargo una sincera conmoción y agradocimiento por la entrega con que se brindaron. El entusiasmo alcanza también a los *régisseurs*, todos europeos – Dino Yannopoulos, Ernst Poettgen, Georg Reinhardt y Otto Erhardt –, y a los escenógrafos, la mayoría argentinos. La única excepción a los elogios generalizados fue la puesta de *Moses*, cuya escenografía resultó abigarrada y poco funcional, la *régie* excesivamente estática y las danzas diseñadas por Oscar Araíz, “tímidas evoluciones geométricas que no ayudaron a situar la orgía en el clima que la música impone” (Feinstein 1970b: 46).

## 5. Los públicos

Las reseñas dan cuenta del excepcional interés del público ante cada estreno y de la aceptación fervorosa de las obras. Las localidades agotadas en las cinco funciones del *Wozzeck* de 1952 (Montés 1953: 4) y “el entusiasmo desbordante de la sala [que se tradujo] en más de una docena y media de apariciones de los intérpretes al finalizar el tercer acto” (*Critica*, 19 de octubre de 1952: 7) justificaron su reposición inmediata en la temporada siguiente. “Sostenidas manifestaciones de aplausos” coronaron asimismo el estreno de *Moses und Aron* (*La Nación*, 26 de abril de 1970: 14). El público del gran abono dio asimismo “prolongadas muestras de aprobación” (*La Nación*, 31 de octubre de 1965: 22) cuando concluyó *Lulu*, juzgada sin embargo como de más difícil comprensión. No obstante, hubo quienes no la aceptaron totalmente e inclusive algunos que se retiraron antes de finalizar el espectáculo (*La Prensa*, 31 de octubre de 1965: 28). Pero inclusive éstos, dice el cronista del mismo diario, tuvieron conciencia de que estuvieron en presencia de un acontecimiento de gran importancia.

Los críticos valoran la apertura del público a las expresiones contemporáneas y relativizan el conservadurismo que se le atribuye. Argumentan que cuando se lo enfrenta a obras maestras se entrega por entero y dejan de lado los prejuicios (Valenti Ferro 1959: 1). El público responde porque “las gentes siempre están dispuestas a apoyar un acontecimiento que reúna la responsabilidad profesional y la calidad artística” (*Critica*, 19 de octubre de 1952: 7). Hay consenso en los elogios a la gestión del teatro por no retroceder ante los desafíos que plantea el repertorio actual: de hecho, en la temporada 1959 se estrenan *Erwartung* de Schoenberg, *Volo di notte* de Luigi Dallapiccola, *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky y *Dialogues des Carmelites* de Francis Poulenc.

Cabe preguntarse las razones por las que estas audiencias porteñas fueron tan receptivas ante este repertorio, que suscitó reacciones muy distintas en otros contextos.<sup>7</sup> En el mencionado artículo del diario *Critica* se ensayan respuestas; la más lla-

<sup>7</sup> Este hecho fue señalado en la reseña del diario *Democracia*, 15 de octubre de 1952, p. 4.

mativa es la que supondría la presencia de un grupo de devotos de la nueva música, supuesto que rechaza porque no cierra cuantitativamente. No habría que descartar sin embargo que parte de ese colectivo haya sido formado en la comprensión de los lenguajes contemporáneos a través del persistente ingreso de los mismos en la vida musical local, que sedimentó fuertemente en los públicos. A ello contribuyeron las instituciones dedicadas a su difusión desde los años treinta – el Grupo Renovación, la Agrupación Nueva Música –, la incorporación sistemática de obras nuevas en el repertorio de intérpretes destacados – entre ellos, los hermanos Castro y el entusiasta colectivo de instrumentistas y cantantes que actuaron para las citadas instituciones –, así como la tarea educativa de docentes directamente comprometidos con las obras centrales del siglo XX, entre los cuales se cuentan emigrados que estuvieron en contacto directo con protagonistas europeos de las transformaciones musicales ocurridas en la primera mitad del siglo, como Erwin Leuchter y Guillermo Graetzer.

Se pueden sumar otras hipótesis. Un sector del público del Colón podría calificarse de “ilustrado” y en consecuencia disponible para enfrentarse a nuevas propuestas o desafíos. Otro responde sin duda a los estímulos del esnobismo, y se sabe que el arte contemporáneo, por lo que conlleva en el plano de la “distinción”, es terreno fértil para cultivarlo. Todos se vieron incentivados por una intensa preparación previa, informativa y publicitaria, que los medios instalaron y que resultó evidentemente eficaz, al igual que la extraordinaria repercusión periodística que alcanzaron estas obras y el consiguiente efecto multiplicador y persuasivo.

## 6. Dudas y confirmaciones

Los primeros contactos con este repertorio deslumbran a los críticos que no escatiman elogios a la inteligencia constructiva de los autores y a la contundencia dramática de las obras, mientras plantean, simultáneamente, la necesidad de frecuentar este idioma, abrir los oídos y descartar prejuicios para comprenderlo mejor antes de juzgar. Las sucesivas audiciones, sobre todo de *Wozzeck*, la única obra que se repite en estos años, permiten “penetrar más a fondo su estructura”, reconocer su inserción en el arte del pasado inmediato, verificar “a partir de dónde constituye la expresión característica e inconfundible de un genio de espíritu alerta y libre” (Valenti Ferro 1953: 1) y confirmar la valoración que suscitó su estreno en Buenos Aires (Giménez 1953: 2).

Ante la tercera reposición de esta ópera, uno de los críticos teme que la nueva audición de la obra, pasado el período de decantación de cinco años, no reproduzca el impacto que le ocasionara entonces (D’Urbano 1958: 1). Pero reconoce que la nueva experiencia fue más fuerte aún, y consolida su convicción de que *Wozzeck* “es la más intensa y genuina ópera que ha producido el siglo XX”. En un sentido comparable, *Crítica* (10 de octubre de 1953: 4) expresa que “el temor no era de que ‘Wozzeck’ hubiera cambiado, sino de que uno hubiera cambiado frente a ‘Wozzeck’”, pero ratifica que la obra no solo volvió a imponerse como obra maestra sino que, además, “eliminado el factor sorpresa [...] uno puede entregarse con mayor sencillez y penetrar con mayor hondura en las constantes bellezas que propone esta muestra de arte de la que nuestro tiempo puede sentirse orgulloso”. Ante ellas “cada nuevo contacto las hace más y más fascinantes como experiencia”. Ya en el estreno argentino de 1952, el crítico de este diario analizaba la relación del público con la obra y proponía, apoyado en el ejemplo de los últimos cuartetos de Beethoven, algunos rudimentos de teoría de la recepción: no son las obras las que cambian, sino la relación que los oyentes son capaces de establecer con ellas en cada época (*Crítica*, 19 de octubre de 1952: 7).

## 7. Conclusiones

Buenos Aires se contó entre los primeros centros internacionales en representar estas óperas en la posguerra. La de *Wozzeck* (1952) fue precedida sólo por las dos dirigidas por Böhm en Nápoles 1950 y Salzburgo 1951, y la de Londres por Kleiber el mismo año del Colón. Aunque con distancias temporales mayores, los estrenos en el Colón de las otras obras de este repertorio están separados de las grandes *premières* internacionales sólo por unos pocos años. Críticos y públicos locales participaron entonces del interés y la conmoción generalizada y simultánea en el mundo internacional de la ópera por la recepción e instalación de este repertorio en las grandes salas; compartieron similares descubrimientos, asombros y preguntas. El papel de las gestiones musicales del Colón no fue ajeno a este hecho. En el caso de los dos primeros *Wozzeck*, esto coincidió con una mayor apertura de la política cultural del peronismo en esos primeros años 50 hacia manifestaciones artísticas de la contemporaneidad, aunque no estamos en condiciones de establecer por ello un vínculo verificable con la presentación de esta ópera.

Un sector considerable de los críticos que escribieron sobre este repertorio lo hicieron simultáneamente en la gran prensa y en las publicaciones especializadas y funcionaron así como vaso comunicante entre distintos segmentos de lectores. Algunos de ellos, por su origen, tradición cultural o formación intelectual en el área germana estuvieron particularmente preparados para el diálogo con esta música: fue el caso de John Montés, pianista polaco formado en Leipzig, y de Juan Pedro Franzé, hijo de Johannes Franzé, musicólogo y crítico alemán que había estudiado en diversas universidades de su país.<sup>8</sup> Con el paso de los años, una nueva generación de musicógrafos y críticos se sumó a la tarea de reseñar el ingreso de este repertorio. En ella se incluyen, por ejemplo, jóvenes relacionados con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, como Graciela Paraskeváidis o Diego Feinstein, autores de críticas sobre *Lulu*, *Wozzeck* y *Moses und Aron*. A pesar de las diferencias generacionales, se percibe en los textos, en líneas generales, una continuidad con las tradiciones musicográficas existentes en el cuidado por munirse de un respaldo bibliográfico sólido y la atención acordada a los aspectos técnico-musicales del material considerado. El transcurso del tiempo se refleja también en los cambios producidos en el diseño y la elección de imágenes para los programas de mano del Colón, que incorporan, por ejemplo, fotografías del ballet interviniente en *Moses und Aron* en situaciones espontáneas de ensayos. La creciente circulación del repertorio permite asimismo a Juan Andrés Sala (1969) trazar con precisión la trayectoria internacional de *Wozzeck* en su excelente texto para el programa de ese año.

En esta red de recepciones que se diseña, importa señalar la migración no sólo de obras e intérpretes sino también de la producción musicológica internacional que ese repertorio fue suscitando, la que sirvió como marco plural de referencia para encuadrar los propios análisis. El énfasis pedagógico de quienes escribieron sobre estas piezas tendió a amortiguar el eventual impacto negativo que podrían haber provocado en los públicos mediante el suministro de información adecuada antes de las representaciones. Cualquiera haya sido la eficacia de esta medida, lo cierto es que la acogida de estas óperas no podría haber sido más contundente y su integración al circuito socio-comunicativo más sólida.

<sup>8</sup> Una breve biografía de ambos puede consultarse en Arizaga 1971: 220–221 y 144, respectivamente.

### Bibliografía general

- Adorno, Theodor (1966): *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, versión castellana de Alberto L. Bixio.
- Arizaga, Rodolfo (1971): *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- Berg, Alban (1927): “A Word about ‘Wozzeck’”. En: *Modern Music*, 5, 1 (1 de noviembre).
- Berg, Alban (1959): *Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*, ed. Willi Reich. Zürich: Die Arche.
- Berg, Alban (1928): “Das Opernproblem”. En: *Neue Musik-Zeitung*, 49, 9, 285–287.
- Böhm, Karl (1953): “En torno a la música y sus problemas”. En: *Polifonía*, 73–74 (setiembre–octubre), 4–5.
- Büchner, Georg (1957): *Woyzeck*. Buenos Aires: Editorial Losange.
- Caamaño, Roberto (1969): *La historia del Teatro Colón 1908–1968*. Buenos Aires: Cinetea.
- Jouve, Pierre-Jean / Fano, Michel (1953): “*Wozzeck*” ou le nouvel opéra. Paris: Plon.
- Kraus, Karl (1905): “Die Büchse der Pandora”. En: *Die Fackel*, 182, 4.
- Perle, George (1964): “A note on Act III of Lulu”. En: *Perspectives of New Music*, 2, 2 (Spring–Summer), 8–13.
- Perle, George (1965): “The score of Lulu”. En: *Perspectives of New Music*, 3, 2 (Spring–Summer), 127–132.
- Plate, Leonor (2006): Óperas *Teatro Colón. Esperando el Centenario*. Buenos Aires: Dunken.
- Redlich, Hans Ferdinand (1957): *Alban Berg, the Man and His Music*. London: John Calder.
- Reich (Willi) (1954): “Berg, Alban”. En: *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. 5th edition, New York: St. Martin Press, 635–639.
- Reich, Willi (1952): “Wozzeck. A Guide to the Text and Music of the Opera”. En: *The Musical Quarterly*, 38, 1–21.
- Reich, Willi (1963): *Alban Berg – Leben und Werk*. Zürich: Atlantis.
- Rognoni, Luigi (1954): *Espressionismo e dodecafonia*. Torino: Einaudi.
- Rognoni, Luigi (1961): *Mosé e Aronne / Arnold Schoenberg. Guida all’opera*. Milano: Edizioni della Scala.
- Rognoni, Luigi (1966): *La scuola musicale di Vienna: espressionismo e dodecafonia*. Torino: Einaudi.
- Schoenberg, Arnold (1974): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, traducción de Ramón Barce [*Harmonielehre* (1922). Wien, Universal Edition].
- Simms, Bryan R (1996): *Alban Berg. A Guide to Research*. New York and London: Garland.
- Stuckenschmidt, Hans-Heinz (1951): *Arnold Schönberg*. Zürich: Atlantis.
- Wörner, Karl H. (1959): *Schoenberg’s Moses and Aaron*. With the complete libretto in German and English. London: Faber and Faber.

### Fuentes hemerográficas

#### Reseñas y textos de programas con mención de autor

- D’Urbano, Jorge (1952): “El público y ‘Wozzeck’”. En: *Crítica*, 19 de octubre, 7.
- D’Urbano, Jorge (1953): “El retorno de ‘Wozzeck’”. En: *Crítica*, 10 de octubre, 4.
- D’Urbano, Jorge (1958): “‘Wozzeck’ en el Colón”. En: *Buenos Aires Musical*, 16 de noviembre, 1.
- Devoto, Daniel (1952): “Situación de ‘Wozzeck’”. En: *Buenos Aires Literaria*, 2 (noviembre), 60–64.
- Feinstein, Diego (1970): “Wozzeck”. En: *Tribuna Musical*, 20 (enero), 25–26.
- Feinstein, Diego (1970b): “Moisés y Arón”. En: *Tribuna Musical*, 22 (junio–agosto), 44–46.
- Figueroa, Oscar (1965): “Un acontecimiento artístico: ‘Lulu’”. En: *La Prensa*, 31 de octubre, 28.
- Franze, Juan Pedro (1970): “El estreno de ‘Moisés y Aaron’. Un gran acontecimiento”. En: *Buenos Aires Musical*, 2 de mayo, 1.
- Giménez, (Alberto E.) (1952): “El estreno de ‘Wozzeck’ en Buenos Aires”. En: *Polifonía*, 63–64 (noviembre–diciembre), 3–4 y 26–27.
- Giménez, Alberto E. (1953): “Wozzeck”. En: *Polifonía*, 73–74 (setiembre–octubre), p. 2.
- Montés, John (1953): “‘Wozzeck’ von Alban Berg im Teatro Colón”. En: *Argentinisches Tageblatt*, 9

de octubre, 4.

- Montés, John (1965): “‘Lulu’ von Alban Berg”. En: *Argentinisches Tageblatt*, 29 de octubre, 4.
- Paraskevaidis, Graciela (1965): “Lulu”. En: *Tribuna Musical*, 7 (noviembre–diciembre), 31–33.
- Paz, Juan Carlos (1952): “A propósito de ‘Wozzeck’”. En: *Sur*, 217–218 (noviembre–diciembre), 147–155.
- Sala, Juan Andrés (1969): “Wozzeck”. Texto del programa de mano, Teatro Colón, snp.
- Sala, Juan Andrés (1970): “Moisés y Aarón”. Texto del programa de mano, Teatro Colón, snp.
- Suárez Urtubey, Pola (1970): “Wozzeck”. En: *Polifonía*, 1º y 2º cuatrimestre, 46–47.
- Valenti Ferro, Enzo (1952): “Wozzeck, en el Teatro Colón”. En: *Buenos Aires Musical*, 15 de octubre, 1–2.
- Valenti Ferro, Enzo (1953): “Wozzeck volvió a escucharse en el Colón”. En: *Buenos Aires Musical*, 15 de octubre, 1.
- Valenti Ferro, Enzo (1959): “Estrenos en el Colón. ‘Erwartung’ y ‘Volo di notte’”. En: *Buenos Aires Musical*, 16 de junio, 1.
- Valenti Ferro, Enzo (1965): “‘Lulu’ de Alban Berg. Sórdida e intensa”. En: *Buenos Aires Musical*, 1 de noviembre, 1–2.

#### Reseñas sin firma (orden cronológico ascendente)

- “‘Wozzeck’, de Alban Berg, fue estrenada anoche en el Colón”. En: *Democracia*, 15 de octubre de 1952, 4.
- “Ante el próximo estreno de ‘Lulu’ de Alban Berg”. En: *Buenos Aires Musical*, 16 de octubre de 1965, 1.
- “Música. Del otro lado del jardín”. En: *Primera Plana*, 26 de octubre al 1 de noviembre de 1965, 44.
- “Estrénase ‘Lulu’ de Alban Berg, en el teatro Colón”. En: *La Nación*, 28 de octubre de 1965, 13.
- “Introducción al estreno de ‘Lulu’”. En: *La Prensa*, 29 de octubre de 1965, 27.
- “Un acontecimiento artístico: ‘Lulu’”. En: *La Prensa*, 31 de octubre de 1965, 28.
- “La ópera ‘Lulu’ de A. Berg estrenóse anoche en el Colón”. En: *La Nación*, 31 de octubre de 1965, 22.
- “En el Teatro Colón estrenóse anoche ‘Moisés y Aarón de Schönberg’”. En: *La Nación*, 26 de abril de 1970, 14.



# **El pensamiento estético y político de Otto Mayer-Serra y su relación con el ideario de Hanns Eisler**

Diego Alonso Tomás  
Universidad de La Rioja, Logroño

## **Otto Mayer-Serra's political and aesthetic thought and his relationship with Hanns Eisler's views (1933–1968)**

Spanish-German musicologist Otto Mayer-Serra (1904–1968) was a notable figure in Catalan and Mexican music circles of the last century. In 1930s Barcelona he sharply criticised the isolation and lack of social commitment of contemporary art music. His views of that decade were in many ways similar to those expressed by his friend Hanns Eisler around the same time. After the Spanish Civil War, Mayer-Serra took up exile in Mexico, where he continued writing about the role of music in society. But the tone of his writings became then less incisive and contemporary composers were not accused of detachment and social irresponsibility anymore. The paper explores the evolution of Otto Mayer-Serra's political and aesthetic views from 1930 onwards and his relationship with Hanns Eisler.

**Keywords:** Otto Mayer-Serra; Hanns Eisler; Music of the labour movement; Functional music; Sociology of music; Spanish civil war; Exile

Durante el periodo revolucionario que siguió en España al golpe militar de 1936, el musicólogo hispano-alemán Otto Mayer-Serra (1904–1968) describió el papel que la música debería tener en la nueva sociedad sin clases recién instaurada en Cataluña, que – estaba convencido – se generalizaría tras el final de la Guerra. Sus escritos del periodo son especialmente significativos, entre otros aspectos, por constituir la vía de entrada en Cataluña de ideas y posicionamientos cercanos a los expresados por músicos comunistas alemanes con los que Mayer-Serra mantuvo contacto en Berlín en los años veinte, entre ellos el compositor Hanns Eisler (1898–1962). El presente artículo repasa las actividades como musicólogo de Mayer-Serra hasta su huida a México poco antes de la toma de Barcelona por las tropas franquistas y analiza los puntos de contacto más significativos entre su ideario y el de Hanns Eisler en los años treinta. Este estudio constituye el primer estadio de un trabajo de mayor amplitud en torno al ideario y actividades como musicólogo y propagandista de Mayer-Serra, sobre quien – a pesar de constituir una figura particularmente interesante dentro de la musicografía española y mexicana del pasado siglo – no existe un solo trabajo académico de entidad.<sup>1</sup>

Otto Mayer (a partir de su exilio en México conocido como “Mayer-Serra”) nació en Barcelona en 1904. Su padre era un comerciante judío berlínés bien situado; sobre la identidad de su madre y las razones por las que Otto Mayer nació en Barcelona no he localizado hasta el momento ningún dato relativamente fiable. Como muy tarde a los diez años, seguramente antes, Mayer-Serra se trasladó a Berlín para cursar estudios de bachillerato en el Französisches Gymnasium, uno de los institutos de educación secundaria más prestigiosos de la ciudad. Entre 1922 y 1926 estudió musicología en la Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin (hoy Universidad Humboldt) con Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel, entre otros. De Berlín se trasladó a Greifswald, al norte de Alemania, para cursar estudios de doctorado. A pesar de que al parecer estuvo a punto de terminar una tesis doctoral titulada *Die romantische Klaviersonate* y de que desde entonces se presentó siempre como doctor en musicología, en realidad no parece que llegase a doctorarse. En la segunda

<sup>1</sup> Las principales encyclopedias musicales, como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* o el *Diccionario encyclopédico de la música en México* esbozan su biografía, con datos no siempre certeros.

edición del *Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Dissertationen* (Schaal 1963: 84), un índice que recoge de todas las tesis doctorales redactadas en alemán entre 1885 y 1960, se indica que efectivamente se inscribió una tesis con ese título en la Universidad de Greifswald pero que el trabajo no fue concluido (“Nicht abgeschlossen”). Por otro lado, en la biblioteca de esa Universidad no queda ningún trabajo firmado por Otto Mayer o titulado *Die romantische Klaviersonate* (la entrega a la Universidad de una copia de la tesis una vez finalizada era por regla general obligatoria). Habría que investigar si fueron desavenencias con su director de tesis Hans Engel (1894–1970) – un musicólogo que más bien se adaptó al régimen y en 1941 se afilió al partido nazi – lo que motivó el abandono de sus estudios de doctorado: Mayer-Serra no sólo era judío sino también por entonces cercano al Partido Comunista de Alemania.<sup>2</sup>

A su vuelta de Greifswald, Mayer-Serra fue contratado entre 1931 y 1932 por el prestigioso director de orquesta y asesor musical de la Sociedad para la Radiodifusión alemana Hermann Scherchen (1891–1966) para formar parte de un equipo de técnicos cuya labor consistió en experimentar con diferentes técnicas de grabación y retransmisión radiofónica en los principales estudios de grabación de Berlín.<sup>3</sup> Fue muy probablemente entonces, hacia finales de los años veinte, cuando Mayer-Serra conoció a Hanns Eisler, con quien compartía su origen judío y un claro compromiso político de izquierdas. Era la época en que Eisler componía sus obras más conocidas: *Die Maßnahme*, *Die Mutter*, *Solidaritätslied*, *Der rote Wedding*, etc. y publicaba una serie de influyentes artículos sobre música y movimiento obrero en *Die rote Fahne*, el órgano central del Partido Comunista Alemán (KPD). Mayer describiría años después su relación con Eisler en Berlín de la siguiente manera:

Eisler és un excellent professor de música i domina els problemes contrapúntics com pocs. Ningú no sap, com ell, analitzar una fuga de Bach o una sonata de Beethoven, però ningú no sap també com ell discutir els problemes de l'art revolucionari i de la funció de la música dintre els moviments socials. Regularment ens reunim amb ell a casa seva joves musicòlegs, directors de cors populars, escriptors i compositors per a analitzar per mitjà del mètode del materialisme històric els grans problemes de l'evolució històrica del nostre art o per a discutir les normes del nostre treball pràctic dintre les organitzacions culturals del moviment proletari.<sup>4</sup> (Mayer-Serra 1936a: 7)

Tras la toma del poder por el partido nazi a principios de 1933, tanto Eisler como Mayer-Sierra huyeron al exilio. En Barcelona, Mayer-Serra comenzó una intensiva actividad como musicógrafo y crítico musical en *Mirador*, el semanario cultural en catalán más importante de la época. Allí se distinguió por ser uno de los musicógrafos que más insistió en lo nocivo de la mercantilización capitalista de la cultura musical, en la necesidad de llevar la música a todas las capas de la sociedad y en lo inservible y absurdo de la gran parte de la música contemporánea, aislada y sin contacto directo con los problemas de la sociedad.

En octubre de 1935 fue repentinamente despedido del periódico, muy probablemente por discrepancias de tipo político. Medio año después se celebraba simul-

<sup>2</sup> Sobre los vínculos de Engel con el partido nazi y su proceso de *Entnazifizierung* (“desnazificación”) tras la Guerra puede consultarse Rothkamm / Schilling 2015.

<sup>3</sup> El Hermann-Scherchen-Archiv, dentro del Archivo de la Akademie der Künste en Berlín, guarda un gran número de informes redactados por Mayer-Serra para Scherchen, en los que consigna los resultados de sus experimentos acústicos y de grabación en los estudios de Berlín.

<sup>4</sup> “Eisler es un excelente profesor de música y domina los problemas contrapuntísticos como pocos. Nadie como él sabe analizar una fuga de Bach o una sonata de Beethoven, pero tampoco nadie como él sabe discutir los problemas del arte revolucionario y de la función de la música dentro de los movimientos sociales. Regularmente nos reunimos con él en su casa jóvenes musicólogos, directores de coros populares, escritores y compositores para analizar por medio del método del materialismo histórico los grandes problemas de la evolución histórica de nuestro arte o para discutir las normas de nuestro trabajo práctico dentro de las organizaciones culturales del movimiento proletario” (traducción: D. A. T.).

táneamente en Barcelona el III Congreso Internacional de Musicología y el XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, al que asistieron tanto Eisler como Mayer-Serra. Éste último recordaba así la ceremonia oficial de apertura de ambos eventos, celebrada el 18 de abril de 1936 en el Palau de la Generalitat:

L'última vegada que hem parlat amb aquest gran orientador de l'art revolucionari ha estat a Barcelona, en ocasió del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània. Mentre els representants de la musicologia alemanya es permetien uns discursos insolents en ocasió de la recepció oficial, sense que cap dels músics presents s'atrevisí a protestar i els components la S. I. M. C. perdien el temps amb els seus personalismes i discussions infructuoses de costum, recorrem amb el company Eisler una sèrie de fàbriques barcelonines, parlem amb els companys de les cèl·lules i li facilitem tots els detalls necessaris per a fer-se una idea dels problemes socials i polítics de Catalunya.

Una setmana d'estada a Barcelona el mes d'abril d'aquest any donava a Hanns Eisler la certitud que les tensions socials a les terres ibèriques havien creat una situació eminentment revolucionària i que en la seva pròxima visita a la nostra terra ja trobaria el panorama polític profundament canviat.

Nosaltres ens permetérem de dubtar. Però l'empenta i l'optimisme revolucionari de Hanns Eisler, i sobretot la seva força analitzadora, li han donat tota la raó. Els esdeveniments han provat, a penes transcorreguts tres mesos de la nostra darrera entrevista amb aquest gran músic revolucionari, que la seva visió no era equivocada.<sup>5</sup> (Mayer-Serra 1936a: 7)

Con el estallido de la Guerra Civil pocos meses después, en julio de 1936, y el rapidísimo aumento del poder del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) – la rama del Partido Comunista en la región – *Mirador* fue incautado y convertido en una publicación en la órbita del partido. Mayer-Serra fue inmediatamente restituido y hecho responsable de la sección de música del semanario; en realidad fue casi el único contribuidor a esta sección durante la guerra. La mayoría de sus artículos giraron entonces en torno al papel de la música en la nueva sociedad sin clases.<sup>6</sup> Sus reivindicaciones fueron las siguientes:

- Organización cooperativa de los conciertos y funciones de ópera.
- Sustitución del concierto en las salas burguesas por conciertos para obreros en fábricas, talleres, cuarteles, en el frente, o al aire libre. Reducción de los precios de las entradas.
- Reivindicación de las bandas de música como medio particularmente popular y adecuado para la divulgación musical entre los obreros.
- Uso no-comercial de la radio, como medio de difusión de la música y la cultura entre todas las capas de la sociedad.
- Sustitución de la “crítica musical capitalista”, es decir, centrada en cuestiones

<sup>5</sup> “La última vez que hemos hablado con este gran orientador del arte revolucionario ha sido en Barcelona, con ocasión del Festival de la Sociedad Internacional de [sic] Música Contemporánea. Mientras los representantes de la musicología alemana se permitían unos discursos insolentes con ocasión de la recepción oficial, sin que ninguno de los músicos presentes se atreviese a protestar y los componentes de la SIMC perdía el tiempo con sus personalismos y discussions infructuosas de costumbre, recorrimos con el compañero Eisler una serie de fábricas barcelonenses, hablamos con los compañeros de las células y le facilitamos todos los detalles necesarios para hacerse una idea de los problemas sociales y políticos de Cataluña. Una semana de estancia en Barcelona el mes de abril de este año daba a Hanns Eisler la certeza de que las tensiones sociales en las tierras ibéricas habían creado una situación eminentemente revolucionaria y que en su próxima visita a nuestra tierra ya encontraría el panorama político profundamente cambiado. Nosotros nos permitimos dudarlo. Pero la motivación y el optimismo revolucionario de Hanns Eisler y sobre todo su fuerza analizadora le han dado toda la razón. Los eventos han probado, apenas transcurridos tres meses de nuestra última entrevista con este gran músico revolucionario, que su visión no estaba equivocada” (traducción: D. A. T.).

<sup>6</sup> Los números digitalizados de *Mirador*, donde fueron publicados la gran mayoría de los artículos de Mayer-Serra, pueden consultarse y descargarse a través de la Hemeroteca digital de la Universidad Autónoma de Barcelona, <<http://ddd.uab.cat/collection/pubper?ln=ca&as=1>> (25 de setiembre de 2017), y del Arxiu de Revistes Catalanes Antigues, <<http://www.bnc.cat/digital/arka/index.html>> (25 de setiembre de 2017).

estéticas, interpretativas y comerciales, por una crítica centrada en la función y el valor de esa música dentro de la sociedad.

- Fomento de la educación musical en las escuelas.
- Creación en Cataluña de un centro de investigación musicológica de calidad con “técnicos” preparados y suficientes.
- Fin del “apoliticismo” de compositores e intérpretes. Creación de una nueva música revolucionaria, proletaria y al mismo tiempo estética y técnicamente avanzada.
- Liquidación de las categorías sociales y artísticas entre los músicos.

Muchas de estas reivindicaciones no eran completamente nuevas: la promoción de la radio como un medio particularmente adecuado para “educar” a las masas fue una constante de los años treinta en toda Europa; la mejora de la enseñanza musical y la investigación musicológica eran cuestiones pendientes y a las que se aspiraba en España desde hacía décadas; la reivindicación de la Banda de Música de Barcelona – entonces una de las agrupaciones más apreciadas de la ciudad – es típica de las primeras décadas del siglo en Cataluña.

¿Qué es entonces lo realmente nuevo de estas reivindicaciones? Por un lado, la defensa de una gestión musical cooperativista de los conciertos y la ópera – en sintonía con la colectivización de empresas, solares, tierras y servicios públicos que tuvo lugar en Barcelona desde el inicio de la Guerra – y, por otro, la reivindicación de una nueva cultura musical “socialista”, en la que tanto la creación como la gestión musical estuvieran en sintonía con la nueva sociedad sin clases.

En este último punto es donde el ideario de Hanns Eisler y el de Mayer-Serra presentan un mayor número de puntos de contacto y paralelismos.<sup>7</sup> Por un lado, ambos consideran que la música contemporánea no puede ser autónoma – es decir, no puede ser únicamente un medio de puro disfrute estético o intelectual – sino que debe además contribuir a la construcción de un nuevo orden social. Por otro lado, ambos consideran que ese nuevo orden social y económico lleva irremediablemente asociados no sólo nuevos géneros musicales sino una técnica compositiva nueva, todavía por desarrollar. En la búsqueda de esa nueva técnica y estilo musicales ambos defienden la necesidad de partir de las conquistas “vanguardistas” de compositores como Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky o Paul Hindemith, a los que, sin embargo, critican por su falta de compromiso social y sus estrechos vínculos con las instituciones burguesas.

En su denuncia del “aislamiento” y el “apoliticismo” habitual de los compositores occidentales ambos atacaron duramente a las instituciones que los representaban, en particular a la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea: Eisler fue el compositor europeo que, con diferencia, más criticó a la Sociedad en los años treinta (Haefeli 1981). Por su parte, Mayer-Serra fue el musicólogo español que censuró con más vehemencia el Festival de la Sociedad celebrado en Barcelona, que consideraba un absoluto “fracaso” y una pérdida tanto de tiempo como de dinero (Mayer-Serra 1936b).

Si bien esta crítica a las instituciones musicales “burguesas” no eran exclusivas de Eisler durante los años veinte, sino habituales en los escritos de los compositores y musicógrafos comunistas de su tiempo, es probable que los encuentros y debates con Eisler en Berlín, y la lectura de sus escritos constituyeran una de las principales influencias en la formación del ideario de Mayer-Serra. De hecho, es significativo que Eisler sea el único compositor sobre el que Mayer-Serra escribe un artículo original durante la Guerra (Mayer-Serra 1936a).

<sup>7</sup> Los escritos de Eisler del periodo pueden consultarse en Faßhauer / Mayer 2007.

Muy poco antes de la toma de Barcelona por las tropas franquistas Mayer-Serra huyó a México, donde comenzó a publicar estudios musicológicos y artículos periodísticos casi inmediatamente (Mayer-Serra 1941a, 1941b; 1942; 1946; 1947). El carácter de sus escritos cambió entonces radicalmente: los compositores de música contemporáneos y sus instituciones dejaron de ser consideradas sospechosas de irresponsabilidad social; ya no hay ni críticas al sistema capitalista o al franquismo, ni referencias a la lucha obrera, al comunismo o a la Unión Soviética; la guerra civil y el exilio son silenciados o, en el mejor de los casos, tratados con eufemismos. Aunque ésta no es una actitud exclusiva de Mayer-Serra sino común entre los musicólogos españoles exiliados, cabe preguntarse cuáles fueron las razones de tal cambio de actitud.

Se abren, por tanto, tres vías de estudio que considero importante abordar para comprender la entidad y alcance del ideario de Mayer-Serra así como su papel en la recepción del pensamiento de Eisler: 1) el análisis de sus escritos y actividades propagandísticas de los años treinta, determinando el grado de influencia que ejerció en su pensamiento el ideario de músicos comunistas alemanes con los que mantuvo un contacto especialmente cercano, en particular Hanns Eisler y Hermann Scherchen; 2) un estudio de la difusión e impacto de las ideas de Mayer-Serra en otros compositores o pensadores españoles de los años treinta, en particular los cercanos a postulados comunistas o socialistas; y 3) un estudio de los cambios del ideario de Mayer-Serra en el exilio y de las razones que propiciaron los citados eufemismos y silencios.

## Bibliografía

- Faßhauer, Tobias / Mayer, Günter (eds.) (2007): *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften (1921–1935)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Haefeli, Anton (1981): “Hanns Eisler und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)”. En: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 23, 2, 104–116.
- Mayer-Serra, Otto (1936a): “Hanns Eisler. Un gran músic revolucionari”. En: *Mirador*, 400, 7.
- Mayer-Serra, Otto (1936b): “El fracàs de la SIMC”. En: *Mirador*, 396, 6.
- Mayer-Serra, Otto (1941a): *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Mayer-Serra, Otto (1941b): “Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico”. En: *Musical Quarterly*, 27, 123–145.
- Mayer-Serra, Otto (1942): “Carlos Chávez, una monografía crítica”. En: *Revista musical mexicana*, 1, 5–7, 35–38, 61–63.
- Mayer-Serra, Otto (1946): *El estado presente de la música en México*. Washington DC: Music Division. Pan American Union.
- Mayer-Serra, Otto (1947): *Música y músicos de Latinoamérica*. Mexico City: Atlante.
- Rothkamm, Jörg / Schilling, Jonathan (2015): “Zweiundvierzig Persilscheine und die Neue Musik. Hans Engels Weg an die Universität Marburg und sein Wirken in der frühen Nachkriegszeit”. En: Rothkamm, Jörg / Schipperges, Thomas (eds.) (2015): *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik: Forschung und Lehre im Frühen Nachkriegsdeutschland*. München: Text + Kritik, 123–176.
- Schaal, Richard (1963): *Verzeichnis deutschsprachiger Musikwissenschaftlicher Dissertationen (1861–1960)*. Kassel: Bärenreiter.



# **Compositores europeos en el cine argentino: la música cinematográfica de los Estudios San Miguel<sup>1</sup>**

María Fouz Moreno  
Universidad de Oviedo

## **European Composers in Argentinian Cinema: the Film Music of Estudios San Miguel**

In this research we focus on the analysis of film music of the movies produced in the Estudios San Miguel between 1945 and 1952. We center our attention on the films whose soundtrack music was performed by European composers. These musicians came to Argentina as a result of Europe's conflicts (Spanish Civil War, Second World War) and in some other cases as a matter of economic emigration such as Jewish composers Dajos Bela, Víctor Schlichter, George Andreani, Jean Gilbert or Paul Misraki, or Spanish composers Alejandro Gutiérrez del Barrio and Julián Bautista. We will see how European post-Romantic tradition influenced in the compositional style of the films in which they participated, and how they adapted to local cinema through the inclusion and reinterpretation of traditional and urban popular music (especially the tango).

**Keywords:** Argentinian Cinema; Estudios San Miguel; European Composers; Film Music; Post-romantic Music; Tango

Los Estudios San Miguel fueron una de las factorías más destacadas del denominado período clásico del cine argentino. Dentro de la nómina de compositores que trabajaron en su departamento musical sobresale la presencia de numerosos músicos europeos que llegaron a Argentina a raíz de los conflictos bélicos en Europa (Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial), el avance del nacionalsocialismo o por cuestiones de migración económica. En este sentido, se encuentra un paralelismo con el cine norteamericano, puesto que en la década de los años treinta y cuarenta se abrieron desde el continente europeo dos caminos destacados para la diáspora musical: uno hacia Norteamérica y otro hacia grandes capitales de Latinoamérica. En consecuencia, la música cinematográfica argentina no se debe analizar solamente como un fenómeno de imitación de Hollywood, sino que es necesario estudiarla como un fenómeno particular con diversos referentes y con una influencia directa de la tradición musical europea y del cine europeo de los años treinta.

## **1. Compositores europeos en los Estudios San Miguel**

En los años treinta se presentó en Argentina el contexto favorable para el inicio de un proceso de industrialización del sector cinematográfico. Argentina Sono Film y Lumiton son las primeras empresas en “desarrollar estudios de filmación integrados, imitando las formas industriales y organizativas de la industria norteamericana” (Perelman / Seivach 2004: 15–16). El empresario español Miguel Machinandiarena crea los Estudios San Miguel a finales de esa década – siguiendo el modelo mencionado – y, a mediados de los años cuarenta, ya se habían constituido como unos de los más importantes y modernos de Argentina (Kohen 1999; Posadas 2012). En ellos trabajaron los directores, intérpretes y técnicos más destacados del cine del momento. En el departamento musical participaron un amplio listado de compositores de diferentes procedencias, entre los que se puede mencionar a músicos locales como Isidro Maiztegui, Mario Maurano, Gilardo Gilardi, Alberto Ginastera o Tito Ríbero, entre otros; y a músicos llegados desde Europa como Alejandro Gutiérrez

<sup>1</sup> El presente artículo está inscrito en el proyecto de investigación “Músicas en conflicto en España y Latinoamérica entre la hegemonía y la transgresión” (MINECO-16-HAR2015-64285-C2-1-P), coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, asimismo, del Programa Severo Ochoa de Ayudas Predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias, del que es beneficiaria su autora.

del Barrio, Julián Bautista, Dajos Bela, Víctor Schlichter, George Andreani, Jean Gilbert o Paul Misraki. Así, los compositores europeos que se desplazaron desde el viejo continente hacia Argentina en la primera mitad del siglo XX encontraron en los teatros, las radios, las orquestas y la industria cinematográfica argentina diversos espacios donde desarrollar o continuar sus carreras.

La migración de carácter económico que tuvo lugar desde finales del siglo XIX provocó el desplazamiento de muchos músicos desde Europa, especialmente desde España, hacia Latinoamérica. Tal es el caso del compositor que participó en un mayor número de producciones en estos estudios: Alejandro Gutiérrez del Barrio (León, España, 1895 – Buenos Aires, 1964). Perteneciente a una familia de músicos españoles radicados en Argentina a finales del siglo XIX, inicia su formación musical en el Conservatorio de Música de Madrid y la continua en Buenos Aires. En la década del treinta realiza un gran número de arreglos para orquesta y, tras formar su propia orquesta, se convierte en uno de los precursores de la orquesta típica de tango. Entre 1936 y 1959 trabaja en cerca de setenta películas convirtiéndose en uno de los compositores más prolíficos del cine argentino.

AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR
1940	<i>Petróleo</i>	Arturo S. Mom
1942	<i>Sendas cruzadas</i>	Luis A. Morales / Belisardo García Villar
1943	<i>Juvenilia<sup>2</sup></i>	Augusto César Vatteone
1945	<i>La pródiga</i>	Mario Soffici
1946	<i>Las tres ratas</i>	Carlos Schlieper
	<i>Milagro de amor</i>	Francisco Mugica
	<i>La honra de los hombres</i>	Carlos Schlieper
	<i>María Rosa</i>	Luis José Moglia Barth
	<i>Milagro de Amor</i>	Francisco Mugica
1947	<i>Romance musical</i>	Ernesto Arancibia
	<i>La cumparsita<sup>3</sup></i>	Antonio Momplet
	<i>La senda oscura</i>	Luis José Moglia Barth
	<i>Vacaciones</i>	Luis Mottura
	<i>Los hijos del otro</i>	Catrano Catrani
	<i>El pecado de Julia</i>	Mario Soffici
1948	<i>Pobre, mi madre querida</i>	Homero Manzi / Ralph Pappier
	<i>Juan Moreira</i>	Luis José Moglia Barth
1949	<i>Las aventuras de Jack</i>	Carlos Borcosque
1951	<i>Mi vida por la tuya</i>	Roberto Gavaldón

Tabla 1: Películas producidas en los Estudios San Miguel con música de Gutiérrez del Barrio

De igual manera, la Guerra Civil Española obligó al exilio a muchos artistas e intelectuales republicanos que encontraron en Argentina, además de otros países latinoamericanos, un lugar donde refugiarse. Dentro de este grupo se ubica la figura de Julián Bautista (Madrid, 1901 – Buenos Aires, 1961), compositor formado en el Conservatorio de Música de Madrid y cuya primera incursión en el cine se produjo con su participación en la película española *El embrujo de Sevilla* (Benito Perojo,

<sup>2</sup> Banda sonora musical compuesta junto a Roberto García Morillo.

<sup>3</sup> Tangos y canciones orquestadas por Tito Ríbero.

1930). En 1936 se ve obligado al exilio y, tras pasar por diversas ciudades europeas, llega a Argentina en 1940. Un año más tarde se incorpora a la industria cinematográfica y participa en ocho películas de los Estudios San Miguel.

AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR
1943	<i>Casa de muñecas</i>	Ernesto Arancibia
	<i>Los hombres las prefieren viudas</i>	Gregorio Martínez Sierra
1944	<i>Cuando la primavera se equivoca</i>	Mario Soffici
	<i>Nuestra Natacha</i>	Julio Saraceni
1945	<i>La dama duende</i>	Luis Saslavsky
1951	<i>Los árboles mueren de pie</i> <sup>4</sup>	Carlos Schlieper
1952	<i>Si muero antes de despertar</i>	Carlos Hugo Christensen
1952	<i>No abras nunca esa puerta</i>	Carlos Hugo Christensen

Tabla 2: Películas producidas en los Estudios San Miguel con música de Julián Bautista

El avance del fascismo y la Segunda Guerra Mundial fueron los otros dos factores históricos determinantes en los diferentes movimientos migratorios que se produjeron de Europa hacia América. La mayoría de los músicos se trasladaron a Estados Unidos, donde encontraron en los grandes estudios hollywoodenses un lugar donde desarrollarse como músicos de cine como es el caso de Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold o Franz Waxman. Sin embargo, otros compositores llegaron a Argentina donde también pudieron desarrollar su actividad profesional en la industria cinematográfica. En los Estudios San Miguel se encuentran varios casos de músicos judíos que arribaron en Argentina. Como apunta Silvia Glocer, fueron más de cien los músicos judíos que llegaron a este país, habiendo desarrollado una formación musical y una vida profesional relevante en Europa. Teniendo en cuenta la cronología de salida de Europa y llegada a Buenos Aires, los compositores llegaron en tres fases: entre 1933 y 1938 Dajos Bela (Rusia, 1897 – La Falda, Argentina, 1978), Víctor Schlichter (Viena, 1903 – Buenos Aires, 1986) y George Andreani (Varsovia, 1901 – Buenos Aires, 1979); entre 1938 y 1940 Jean Gilbert (Hamburgo, 1879 – Buenos Aires, 1942); y, finalmente, entre 1941 y 1945, Paul Misraki (Estambul, 1908 – París, 1998) (Glocer 2016: 68–69).

Estos músicos pudieron huir de Europa, principalmente, gracias a una serie de contratos de trabajo en diferentes radios bonaerenses. Está el caso de Gilbert y Schlichter que trabajaron en Radio El Mundo, el segundo llega a Buenos Aires con la orquesta Los Bohemios Vieneses; o Bela y Andreani contratados por Radio Splendid, este último además recibió la ayuda de su hermano, el músico Herman Kumok, residente en el país desde 1923. Por otra parte, Misraki trabajará en Buenos Aires como arreglista de la Orquesta de Ray Ventura (Glocer 2016).

<sup>4</sup> En la película se incluye un número diegético en el que se interpreta la canción del “Cu Cu” del compositor argentino Isidro Maiztegui.

AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR	COMPOSITOR
1942	<i>Melodías de América</i>	Eduardo Morera	Dajos Bela / Agustín Lara / Rodolfo Aníbal Sciammarella
	<i>En el viejo Buenos Aires</i>	Antonio Momplet	Jean Gilbert
	<i>El último piso</i>	Catrano M. Catrani	George Andreani
1943	<i>Eclipse de sol</i>	Luis Saslavsky	Paul Misraki
1944	<i>El fin de la noche</i>	Alberto de Zavalía	Paul Misraki
1948	<i>La serpiente de cascabel</i>	Carlos Schlieper	George Andreani
	<i>La dama del collar</i>	Luis Mottura	George Andreani
	<i>Los secretos del buzón</i>	Catrano M. Catrani	George Andreani
1949	<i>El extraño caso de la mujer asesinada</i>	Boris H. Hardy	George Andreani
1950	<i>Hoy canto para tí</i>	Kurt Land	Víctor Schlichter
	<i>El ladrón canta boleros</i>	Enrique Cahen Salaberry	Víctor Schlichter
	<i>Mundo Extraño</i>	Francisco Eichhorn	George Andreani / Walter Schultz
	<i>No me digas adios</i>	Luis José Moglia Barth	George Andreani / Walter Schultz / César Guerra-Peixe
1951	<i>Volver a la vida</i>	Carlos Borcosque	George Andreani

Tabla 3: Películas producidas en los Estudios San Miguel con música de Bela, Schlichter, Andreani, Gilbert y Misraki

Es necesario resaltar que algunos de estos músicos ya habían iniciado su carrera como compositores de música cinematográfica en Europa. Por ejemplo, Andreani compuso la música de películas como *El golem* (Julien Duvivier, 1936), *La aldeana* (Vladimír Slavínsk, 1937) o *El cuervo blanco* (Vladimír Slavínsk, 1938), y Bela participó como compositor en *Jeder fragt nach Erika* (Frederic Zelnik, 1931), en el departamento de música en *Sein Scheidungsgrund* (Frederic Zelnik, 1931) y en *Der ungetreue Eckehart* (Carl Boese, 1931). Por su parte, Misraki sobresale como compositor de música en Francia, donde compone la música de cerca de veinte películas llegando a trabajar con el célebre director Jean Renoir.

## 2. La música en los Estudios San Miguel

Esta alta presencia de músicos europeos en los Estudios San Miguel, herederos de la tradición romántica centroeuropea, influyó en el estilo compositivo de las películas en las que participaron. De esta manera, es posible determinar que la tarea de estos músicos fue adaptar el lenguaje europeo postromántico al lenguaje cinematográfico local en dos direcciones: la primera, buscando la “estandarización” del producto al emplear procedimientos musicales del sinfonismo postromántico europeo y técnicas expresivas del cine de Hollywood y, la segunda, procurando una “diferenciación” a través de las referencias a la cultura popular como elementos representativos de la identidad musical argentina y latinoamericana (Lusnich 2014). Sin embargo, no se puede hablar de un estilo musical propio de los Estudios San Miguel, ya que en sus bandas sonoras musicales se encuentran numerosas similitudes con las producciones de otros estudios coetáneos.

El sinfonismo posromántico europeo tuvo una influencia directa en la configuración de la música de cine de la década del treinta y cuarenta, directamente rela-

cionado con la llegada de compositores europeos a América. La partitura clásica del cine de esta época es de carácter sinfónico y emplea un lenguaje postromántico, en el que predomina la inclusión de grandes oberturas en los créditos iniciales, el uso del *Leitmotiv*, la presencia de melodías extensas y la preponderancia de la sección de la cuerda, entre otros (Gorbman 1987). Esto sucede en películas como *La pródiga*, *Cuando la primavera se equivoca* o *La serpiente de cascabel*, entre otras.

Este modelo sinfónico se puede ilustrar a través de la película *Los árboles mueren de pie* (Carlos Schlieper, 1950) basada en la obra del español Alejandro Casona, quien fue también guionista de la película. Bautista crea una banda sonora musical que sigue los principios anteriormente mencionados, así en los créditos iniciales se presenta el material temático principal (interpretado principalmente por la cuerda y el viento madera) que aparecerá posteriormente a lo largo de película, con la función de reforzar en todo momento la trama narrativa adaptándose a los diferentes tipos de escenas presentados en la pantalla.



Ejemplo 1: Julián Bautista, *Los árboles mueren de pie*, no. 1, Material temático A, cc. 6–9. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, bdh0000060251

Ejemplo 2: Julián Bautista, *Los árboles mueren de pie*, no. 1, Material temático B, cc. 9–17. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, bdh0000060251

Por otra parte, el cine poco a poco se fue consolidando como uno de los principales medios de entretenimiento popular en Argentina y como indica Gil Mariño “los incipientes estudios y realizadores buscaron apelar a diferentes elementos de la cultura popular como forma de competir con el cine extranjero, tales como el criollismo, el sainete, el género chico, el folletín y el tango” (Gil Mariño 2013: 93). De esta forma, los compositores europeos de los Estudios San Miguel debieron adaptarse a esta línea de producción combinando la música local con el sinfonismo postromántico. Casos paradigmáticos son las bandas sonoras de películas como *La cumparsita*, *Melodías de América*, *El fin de la noche* o *Eclipse de sol*, entre otras, donde aparecen elementos que Lusnich denomina “modelos de cruce” (Lusnich 2007: 22–23).

*Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948) también es un ejemplo de esa simbiosis de estilos. En primer lugar, el nombre de la película está tomado de una canción tradicional de Contursi y Betinotti interpretada ya en la década de 1910 por Carlos Gardel. En segundo término, en la película aparecen

diferentes cuadros musicales diegéticos combinados con pasajes de música no diegética en los que, en algunas ocasiones, también se presentan motivos de música tradicional trabajados de forma sinfónica. Una muestra de esto es la canción principal de la película, que se presenta interpretada por Hugo del Carril en el minuto 9'56", aunque ya en los créditos iniciales la melodía de la canción aparece como el tema principal de la obertura; posteriormente, vuelve a aparecer en otros bloques musicales tratada en forma de variación, adquiriendo el carácter de *Leitmotiv* y dando lugar a una interesante mezcla sinfónico-popular. Otro ejemplo es el uso de *El choclo* de Ángel Villoldo, el cual aparece interpretado con la orquesta típica de tango en un número diegético y su motivo principal entremezclado con pasajes sinfónicos en diferentes bloques musicales con la función de representar al personaje de "La rulitos". Asimismo, en esta película destaca la presencia de números musicales diegéticos, siempre ligados a locales nocturnos de diversión, en los que orquestas de tango interpretan temas populares como *Niño Bien*, *El entrerriano* o *Cara sucia*.

Además del tango y la canción folclórica argentina, también aparecen en algunas películas otros géneros latinoamericanos populares en la época, empleados siguiendo el procedimiento anteriormente citado. Por ejemplo, en la película *El ladrón canta boleros* (Enrique Cahen Salaberry, 1950) Schlichter combina elementos expresivos del sinfonismo postromántico con números diegéticos interpretados por una orquesta de boleros. En el filme se incluyen temas conocidos como *Somos*, *Abrázame así* o *Porque sí* interpretados por el reconocido cantante Mario Clavell.

### 3. Epílogo

La industria cinematográfica argentina fue una fuente laboral importante para la diáspora musical europea. Los compositores europeos de los Estudios San Miguel trajeron una formación académica y unas inquietudes expresivas ligadas a la escuela musical postromántica y además, algunos de ellos, al cine europeo de los años treinta. Aunque el lenguaje cinematográfico de la época estaba muy influenciado por la imagen y la estructura de Hollywood, la necesidad de incorporar, por una parte, los modelos narrativos del cine argentino y, por otra, el interés empresarial de incorporar músicas tradicionales y populares del momento, hace que estos compositores adapten el lenguaje de su escuela inicial y del modelo norteamericano al mercado argentino.

Después de este acercamiento general a la música cinematográfica de los Estudios San Miguel consideramos que sería interesante llevar a cabo un estudio más profundo de los modelos narrativos cinematográficos propios de la cultura hispanoamericana. De esta forma, observar el desarrollo de la música cinematográfica de esos años con más detalle, para así determinar si la combinación de lo popular y lo tradicional adquiere unas características particulares o simplemente es una adaptación del sinfonismo a la música local, como sucedió en Hollywood y en otros cines internacionales (López González 2012; Lusnich 2014; Gil Mariño 2017). Asimismo se hace imprescindible estudiar las posibles influencias entre los propios compositores del cine argentino de la época.

## Bibliografía

- Bautista, Julián (ca. 1951): “Los árboles mueren de pie (Manuscrito original)”. En: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000060251>> (25 de marzo de 2018).
- Gil Mariño, Cecilia Nuria (2013): “Del arrabal y el cafetín a la *broadcasting*. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta”. En: *Revista Sans Soleil*, 15, 1, 92–106.
- Gil Mariño, Cecilia Nuria (2017): “De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia y turismo en los años treinta”. En: *Significaçao. Revista de Cultura Audiovisual*, 44, 47, 200–218.
- Gloco, Silvia (2016): *Melodías del destierro. Música judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933–1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kohen, Héctor (1999): “De Fresco a Perón: la aventura cinematográfica de Miguel Machinandiarena”. En: *Secuencias: Revista de historia del cine*, 10, 8–22.
- Lamb, Andrew (2001): “Gilbert, Jean”. En: Sadie, Stanley (ed.) (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. London: Macmillan, 855–856.
- López González, Joaquín (2012): “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”. En: Fraile, Teresa / Viñuela, Eduardo (eds.) (2012): *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: ArCiBel Editores, 41–59.
- Lusnich, Ana Laura (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Lusnich, Ana Laura (2014): “Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial”. En: *Tomauno*, 3, 99–110.
- Ochoa, Pedro (2012a): “Andreani, George”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 1. Madrid: SGAE, 270–271.
- Ochoa, Pedro (2012b): “Misraki, Paul”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 5. Madrid: SGAE, 861–862.
- Ochoa, Pedro (2012c): “Schlichter, Víctor”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 7. Madrid: SGAE, 842–843.
- Ochoa, Pedro / Ojam, Alberto Eduardo (2012): “Gutiérrez del Barrio, Alejandro”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 4. Madrid: SGAE, 578–579.
- Perelman, Pablo / Seivach, Paulina (2004): *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: Gobierno de Buenos Aires, CEDEM.
- Persia Marmo, Jorge de (2004): *Julián Bautista. Archivo personal. Inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Posadas, Abel (2012): “Estudios I. Argentina”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 3. Madrid: SGAE, 601–604.
- Schwarzstein, Dora (2001): *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Editorial Crítica.



# Julián Bautista en Argentina. Música de concierto y poética audiovisual<sup>1</sup>

Julio Ogas  
Universidad de Oviedo

## **Julián Bautista in Argentina. Concert Music and Audiovisual Poetics**

The contributions of Julián Bautista to Argentinian music can be summarized into two main sections: a) the presence of a Spanish discourse different of the one promoted by Manuel de Falla and his Argentinian followers, and b) the musical discourse, with a neotonal and expressive perspective, which integrates and helps consolidate the neo-expressionism in the region. This is reflected both in his concert music and in his film music such as *Fantasía española* (1945), el *Tercer cuarteto de cuerda* (1958), or the music for the Uruguayan film *Pupila al viento* (1949). These compositions show the incidence of the exile in Bautista's compositional career. On the one hand in his returns to the sound identity of his homeland. On the other hand in the effort, once he consolidated his integration, to return to the creative path that he was forced to leave after the Spanish civil war and the exile.

**Keywords:** Julián Bautista; Argentine hispanismo; Neo-expressionism

Julián Bautista Cachaza (1901–1960) es uno de los integrantes del llamado Grupo de los ocho o Grupo de Madrid que se presenta en noviembre de 1930. Junto a Gustavo Pittaluga, Fernando Remachas, Salvador Bacarisse, Rodolfo y Ernesto Halffter, Rosa García Ascott y Juan José Mantecón forma parte del movimiento responsable de llevar adelante la modernización de la música española siguiendo los postulados de Manuel de Falla y Ernesto Salazar. Como sus compañeros, se involucra con los ideales de la República participando en diferentes ámbitos de la cultura de su época y debe abandonar Madrid una vez que el régimen de Francisco Franco se instaura en España. En 1940 se traslada a Buenos Aires donde continuará con su labor creativa y docente, aunque sin dejar de lado su compromiso ideológico y la relación con muchos de los que, como él, debieron exiliarse en Argentina. Su producción en este último período de su vida está destinada, principalmente, a la música para cine, casi tres decenas de producciones, y a las obras de concierto, que comprenden una media docena de composiciones.

Aunque Bautista llega a Argentina ya habiendo superado su etapa de formación y consolidación estilística dentro de los lineamientos de la renovación madrileña, lo cierto es que en sus obras de concierto se pueden apreciar dos momentos diferentes: el primero, donde reaparece una cierta ambivalencia que lo había caracterizado en sus inicios y, el segundo, donde parece retomar los postulados más avanzados del neotonalismo y equilibrio formal de algunas de las obras de finales de los años treinta como la *Seconda sonata a quattro* (1938). En el ámbito de la música para cine, además de obtener numerosos premios y trabajar con algunos de los más destacados directores del cine argentino de la época, coincide con escritores exiliados que tienen a cargo los guiones de algunas películas, como es el caso de Rafael Alberti y Tania León (*El gran amor de Bécquer*) o Alejandro Casona (*La barca sin pescador*, *Los árboles mueren de pie*, *Si muero antes de despertar*, *No abras nunca esa puerta*, *Un ángel sin pudor*). En este ámbito un *film* de características particulares es *Pupila al viento* (1949), cortometraje realizado por Enrico Gras y Danilo Trelles para la Dirección General de Turismo de la República del Uruguay, con “palabras rítmicas” de Rafael Alberti dichas por el autor y María Teresa León. Este trabajo, cuyas imágenes pertenecen a la ciudad de Punta del Este, se basa en una integración plena de las palabras, las imágenes y la música, y es considerada la primera película experimental de Uruguay.

<sup>1</sup> Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* [mineco-16-har2015-64285-c2-1-p].

## 1. Música de concierto

En las obras de concierto de Bautista en Argentina esos dos momentos, a los que hacíamos referencia, pueden asociarse a la existencia de alusiones directamente relacionadas con la música española o la no presencia de las mismas. Así, en las composiciones de la década del cuarenta y la primera de la del cincuenta, España está muy presente en los títulos y el material temático de obras como: *Suite de la Dama duende* (1944), *Fantasia española* op. 17 (1945), *Catro poemas galegos* (1946) y la cantata *Romance del Rey Rodrigo* (1956). Sin embargo, en la *Sinfonía breve* (1956), la *Segunda sinfonía “Ricordiana”* (1957) y el *Cuarteto no. 3 para instrumentos de arco* (1958) esas alusiones ya no son tan explícitas o directamente desaparecen. También es posible observar cómo en las composiciones de los años cuarenta y el *Romance* de 1956 existe una oscilación entre el hispanismo andalucista o más colorista que cultivara en algunas obras de su primera etapa y otro más ligado al neoclasicismo predominante en el grupo de Madrid en la década de 1930. Por su parte en las últimas composiciones se puede apreciar que, dentro de una búsqueda expresiva más profunda, adquiere un papel relevante la convivencia de una estructura global tonal con una sintaxis que pone en cuestión los principios básicos de ese sistema de organización musical.

Muestra clara de estos dos momentos la constituyen la *Fantasia española* para clarinete y orquesta compuesta entre 1944 y 1945 y el *Cuarteto no. 3 para instrumentos de arco*. La *Fantasia* es la obra de concierto de mayor aliento de la década del cuarenta. Ya desde su nombre anuncia la intencionalidad del compositor de abordar una temática hispanista, algo que se constata en la partitura con la presencia de algunos tópicos de esta música, como los ritmos y estructuras fraseológicas ligados a danzas tradicionales, melodías melismáticas, giros modales, fuerte expresividad e imágenes sonoras sugerentes. El lenguaje de esta composición extiende sus raíces hasta las obras de Manuel de Falla de la segunda década del siglo XX, como se puede apreciar, por ejemplo, en el tema inicial, donde hay una clara alusión a la jota; utiliza (c. 1) un descenso melódico que contiene el tetracordio de la escala diatónico-cromática española o escala española; e introduce, dentro del definido perfil tonal que describe el bajo (Do#), diseños melódicos divergentes con alturas que escapan a ese enmarque tonal (c. 4–5).



Ejemplo 1: Julián Bautista, *Fantasia española*, c. 1–6<sup>2</sup>

El plan tonal de esta obra se estructura sobre grados modales I – (VII) IV – II – I y formalmente responde al principio de transformaciones temáticas en cuatro secciones, teniendo su punto de tensión estructural en la cadencia del instrumento solista que coincide con el retorno a la tónica. Dentro de este planteamiento tonal-formal Bautista desarrolla un tratamiento armónico y de organización de alturas claramente marcado por los principios tonales de las corrientes compositivas de las primeras décadas del siglo XX. En el mismo se distinguen procedimientos basados en la prolongación de funciones principales a través de acordes de bordadura y de paso que generan fragmentos de una cierta inestabilidad dentro del marco tonal general.

<sup>2</sup> Los ejemplos de esta obra son tomados de la partitura para clarinete y piano realizada por el compositor y publicada por Barry (1963).

Por su parte, en la última obra compuesta por Bautista, el *Cuarteto no. 3*, se mantiene la idea de una diáfana estructuración formal, aunque el trabajo en torno a la organización de alturas y planteamiento neo-tonal presenta características diferentes al de la *Fantasia*. En este sentido, el cuarteto se estructura en cuatro movimientos. Sin embargo, es importante destacar que, por una parte, los materiales temáticos principales del primer y segundo movimiento presentan ciertas similitudes que pueden llevar a considerarlos como introducción y primer movimiento. Por otra parte, esto se relativiza si se observa el carácter cílico de la obra. Aunque con cierto recaudo, es posible apreciar en esta composición un planteamiento tonal. Así, en el primer movimiento (“Moderato assai e sostenuto”) se centraliza el Do# y en el último (“Allegro molto deciso”) se produce una tonalización en Do, mientras en el tercer movimiento la altura de referencia es el Fa y en el segundo solo en la parte central aparece un pasaje que tiende a Do, seguido de un pedal figurado de Sol. Junto a este plan tonal (bII – I (V) – IV – I) se aprecia el uso de materiales temáticos de once sonidos, como al comienzo del primer movimiento, o la presencia de principios dodecafónicos, especialmente en algunos momentos del segundo movimiento.<sup>3</sup> En este último caso, al comienzo del “Allegro Giusto” Bautista presenta dos series que guardan cierta relación con el tema inicial del primer movimiento. En la frase inicial de este segundo movimiento (c. 1–10), a la exposición de las dos series (al unísono en los cuatro instrumentos) le sigue la retrogradación de alturas y valores de las mismas en sentido inverso a como las expone. Esta doble retrogradación se cierra con un pasaje cromático en movimiento contrario sin control serial.

Ejemplo 2: Julián Bautista, *Cuarteto no. 3*, “Moderato assai e sostenuto”, c. 1–4

Además de estos aspectos, es necesario destacar que junto a la profusa presencia de materiales que despliegan el total cromático o el uso de *cluster*, el compositor no deja de recurrir de forma insistente a estructuras tríadas o por terceras en los finales y comienzos de los movimientos, y en algunas de las exposiciones de los temas. Incluso, en algunos de esos casos, utiliza cadencias auténticas o perfectas de forma un tanto velada.

<sup>3</sup> Este acercamiento de Bautista se debe enmarcar dentro del interés que el dodecafonismo genera luego de que Igor Stravinsky empleara esta técnica dentro de su estilo compositivo. Algo que también interesó a compositores muy cercanos a Bautista, como son Alberto Ginastera y Rodolfo Halffter, que seguirán la estela del compositor ruso en obras de esta década y siguientes.

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature changes between G major and A major. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-5 show eighth-note patterns. Measures 6-10 show sixteenth-note patterns with crescendo markings.

Ejemplo 3: Julián Bautista, *Cuarteto no. 3*, “Allegro giusto”, c. 1–10

Entre el lenguaje compositivo de la *Fantasía española* y el del *Cuarteto no. 3* se ubican el resto de obras del período argentino de Bautista. Mientras el *Romance del Rey Rodrigo* guarda cierta semejanza con el de la *Fantasía*, aunque con un marcado uso de recursos modales, los *Catro poemas galegos* presentan un planteamiento tonal-modal más elaborado a nivel estructural y fraseológico que, en cierta medida, recuerda el utilizado por el compositor en *Tres ciudades* (1937). Por su parte, en la *Sinfonía breve* y la *Segunda sinfonía “Ricordiana”* Bautista retoma sus indagaciones en torno a la neo-tonalidad o los límites de la tonalidad que ya expusiera en su *Suite all’antica* op. 11 (1932–1938) y la *Segunda sonata concertata a quattro* (1938). Ambas composiciones de los años cincuenta denotan una preocupación por profundizar en las diferentes posibilidades que puede presentar la organización de alturas dentro del discurso tonal, lo que tendrá su consecuencia en la concreción del tercer cuarteto.

## 2. Poética audiovisual

Tanto en los *Catro poemas galegos* como en el *Romance del Rey Rodrigo* Bautista recurre a la poesía para la construcción de sus obras. Aunque en el caso del primero esta conexión viene precedida por el hecho de que los poemas de Lorenzo Varela, *Catro poemas para catro grabados*, están inspirados en cuatro grabados en madera, *Maria Pita e tres retratos medievales*, de Luis Seoane. Por su parte, la *Suite de la Dama duende* está formada por fragmentos extraídos de la música que el compositor madrileño realizara para la película del mismo nombre, basada en la obra de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Saslavsky y con guion de María Teresa León y Rafael Alberti. Dentro de esta relación entre literatura, imagen y música en la obra de Bautista la película *Pupila al viento* ocupa un lugar destacado, ya que en ella la música está siempre presente de forma que puede considerarse, prácticamente, como un poema sinfónico.

A continuación nos detendremos en dos obras que muestran, en parte, las características del trabajo de Bautista en relación a la poesía o la palabra y la imagen, nos referimos a los *Catro poemas galegos* y a *Pupila al viento*. Mientras la primera está ligada a una problemática político social de mucha trascendencia para el exilio español en Argentina, la segunda es un producto ligado a la promoción turística, aunque con una búsqueda estética muy novedosa para la sociedad del Río de la Plata de mediados del siglo XX. Esta diferencia ideacional, junto al tratarse de una obra de cámara y una banda sonora musical original, nos permiten apreciar acotadamente algunos de los recursos que el compositor emplea a la hora de abordar la relación sonora-poética-visual.

Para esta aproximación recurriremos a una adaptación de las operaciones de integración verbo-visual propuestas por De Marchis y Hernaz Angulo (2013) en un artículo donde también abordan la película *Pupila al viento*. Estos autores, luego de revisar la clasificación de las figuras retóricas de Quintiliano, la clasificación de las relaciones texto-imagen de Barthes, la clasificación de las relaciones según la dicotomía identidad y oposición de Kergerant y la llamada lista de control de Osborn, proponen siete operaciones: a) Coherencia o sintonía; b) cambio de cantidad: anclaje o cambio a menos (fluctuación aumentativa cambio a más); c) transformación o cambio en la forma; d) inversión, cambio de dirección o de orden; e) transfunción o cambio en la función; f) traslocación o cambio en el espacio o lugar; y g) transtemporalidad o cambio en el tiempo.

Los *Catro poemas galegos* para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo y arpa, son: “El obispo Adaulfo II”, “María Balteira”, “A Ruy Xordo” y “María Pita”. Esta obra es la única del catálogo del compositor madrileño que tiene como referente el universo sonoro de la tierra de donde provenía la familia de su madre. Como se dijo, esta composición se basa en producciones de artistas de reconocida trayectoria galleguista como son Lorenzo Varela, autor de los poemas, y Luis Seoane, autor de los grabados que dan lugar a los poemas.<sup>4</sup> De forma que estas canciones se deben enmarcar dentro la construcción identitaria gallega defendida por estos autores, orientada por la intención de contribuir a la mitificación de ciertos personajes o situaciones del pasado gallego desde lenguajes propios del arte contemporáneo de su época.

El primer factor de coherencia o sintonía que Bautista busca con la música en relación a los grabados y la poesía es el empleo de alusiones a la música tradicional gallega. En este sentido Eva Moreda aprecia similitud entre el comienzo de la canción “María Pita” y la obra coral *Alborada Gallega* de Pascual Veiga, con lo cual el compositor madrileño aludiría a la alborada. Por otra parte, apunta que el compás de 6/8 en “O touro na proba d’obispo Adaulfo” es una reminiscencia de la muñeira (Moreda 2015: 85–86). También el compositor refuerza el aspecto medievalista, lo que se encuentra en sintonía con los propios personajes abordados por Seoane y con uno de los aspectos fundamentales de la construcción de la identidad gallega en general y del discurso musical en particular. Esto se refleja en la elección de la instrumentación, que sigue los pasos de otros compositores de la época en cuanto a la idealización de una cierta sonoridad asociada a esa región y a esa época. Así, el empleo en muchos momentos del arpa, sus característicos arpegios y el carácter

<sup>4</sup> La edición de la Editorial Argentina de Música (1951) incluye los grabados, los poemas y las partituras en un arreglo del autor para canto y piano, aunque se indica: “Esta obra ha sido concebida para un pequeño conjunto de instrumentos: flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello [sic] y arpa, que acompañan la voz. En consecuencia ruega y agradece no sea presentada en audición pública, de otra manera”. También se consigna que la primera audición se realizó en 1948 en el 22º Festival Internacional de Música de la S.I.M.C., Amsterdam, interpretada por Janet Fraser y la Amsterdam Chamber Music Society con la arpista Phia Bedghout y la dirección de Félix De Nobel.

modal de las melodías, como sucede en algunos pasajes de “A Ruy Xordo” (Ej. 4), se pueden asociar a la idea de lo baladístico que Eero Tarasti propone como una categoría mítica ligada a lo medieval (Tarasti 1978: 37). Otra sonoridad asociada a la música gallega es la de la zanfoña (recordemos su presencia en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela), a la que el compositor madrileño parece aludir cuando mantiene a manera de pedal, literal o figurado, estructuras cuartales con los instrumentos de cuerda, por ejemplo en “A Ruy Xordo” o en “María Balteira”.

Ejemplo 4: Julián Bautista, *Catro poemas galegos*. “A Ruy Xordo”, c. 23–27

Ahora bien, Bautista recurre, en general, a una organización de alturas donde predomina el aspecto neomodal. Con ello, por una parte, aporta coherencia con la época de los personajes reflejados en los grabados y la poesía, donde aparecen personajes del siglo IX (“El obispo Adaulfo II”), del XIII (“María Balteira”), del XV (“A Ruy Xordo”) y del XVI (“María Pita”). Aunque, por otra, esa búsqueda de sintonía le lleva a enriquecer notablemente la transtemporalidad sugerida en los grabados, donde Seoane adopta una solución lumínica de corte expresionista, y en las poesías, en las cuales Varela involucra o funde pasado y presente a través del tiempo verbal utilizado. Sin embargo, la música de Bautista es la que destaca más claramente esa transtemporalidad, ya que los propios recursos neomodales (que combina gestos modales con el uso del total cromático) y el contraste entre estos y la presencia de relaciones tonales (cadencias perfectas) ponen de relieve cómo ese pasado sonoro y cultural es representado en el ámbito de la creación musical del siglo XX. Un ejemplo de esa expresividad que busca acercarse a la de los grabados se encuentra en el contraste que se da en “María Pita” entre la cadencia perfecta en Mib mayor presente en los pasajes instrumentales y el tratamiento modal de los fragmentos con partes vocales e instrumentales (Ej. 5). Otro recurso característico en este sentido es el uso de acordes paralelos por quintas y cuartas junto a melodías que combinan diferentes recursos modales. Un ejemplo de esto último se puede apreciar en “A Ruy Xordo” (Ej. 4), donde aparece un extenso pasaje de acordes paralelos, la combinación sucesiva del modo eólico y el mixolidio sobre Mi, y usos cromáticos puntuales.

Además de estos aspectos generales ligados a la instrumentación y la organización de altura, son numerosos los pasajes donde Bautista utiliza algunos reconocidos

recursos musicales para dar énfasis o aumentar la carga expresiva de las palabras. Un ejemplo de esto se da en “María Pita” donde al comienzo de cada estrofa, para musicalizar las palabras “María” y “Muller”, se emplea un salto de cuarta justa ascendente y el valor rítmico semicorchea-corchea con puntillo, motivo ampliamente utilizado por la música romántica y posterior para representar al héroe mítico (véase Ej. 5, c. 3). En otro momento, como en la canción “María Balteira” recurre a la *circulatio* cuando menciona la “espada” que dio forma a España (Ej. 6). Por último, se puede mencionar un caso particular como es la ampliación que se da en la relación música poema en “María Pita” en torno a la idea de la campana. Bautista no solo incorpora la onomatopeya de la misma que introduce dos veces al final de la poesía con un intervalo de cuarta o segunda descendente, sino que anticipa este sonido icónico en un pasaje instrumental precedente (c. 55) indicando “lontano, come campane” (Ej. 7). Estas “campanas” que se aluden en la parte instrumental y con la entonación de la onomatopeya aumentan la resonancia de esos bronces que tañen en toda la geografía gallega por la heroína (“Din as miñas campanas, escoitade, / de monte a monte e mais de ría: / O bronce meu, teu bronce foi María”).

Allegro

All<sup>e</sup> moderato, ma enèrgico

Mari a das ba ta - llas, le va rei cheun ha

f martellato ff mf masonoro

Piu mossogro (assai) (♩ = 4, circa)

riten. mf (tenderamente)

flor por ca da ba— la iun ha cun ca de le - ei te

Ejemplo 5: Julián Bautista, *Catro poemas galegos*, “María Pita”, c. 1–8

cresc.

tem pos que\_a ta llou a es pa

ritenendo

Tempo

riten.

4

(tenuto)

da

Tempo I

mf

ff

legato

Ejemplo 6: Julián Bautista, *Catro poemas galegos*, “María Balteira”, c. 53–60

Poco meno (Tranquillo)

mp

p

Din as mi ñas cam pa\_nas es col ta de,

(lontano, come campane)

poco cres.

*p*

*come campane lontano*

(Don, don, din, don)

*mf* (sonoro e cresc.)

de mon te\_a mon te e

*p*

*mf*

stacc.

*cresc.*

sonoro

Ejemplo 7: Julián Bautista, *Catro poemas galegos*, “María Pita”, c. 55–58

Como se señaló, esta obra conlleva una importante valoración del pasado gallego. Para ello en lo musical se refuerzan aspectos como la música de tradición rural (alborada o muñeiras) y la música medieval. Atributos que los fundadores del nacionalismo de esta región rescataron, junto a otros, como valores diferenciadores de los de la cultura española. Por ello, esta idealización del pasado gallego, que incluye el uso de una lengua no permitida en estos años por el régimen de Francisco Franco, no deja de ser una expresión más de la resistencia cultural que los exiliados produjeron en Buenos Aires. Algo que también se puede asociar con el *Romance del Rey Rodrigo* realizado una década después, donde Bautista, dada la temática ligada a la traición y la pérdida de España, parece continuar con su necesidad de denunciar la dictadura franquista.

Un carácter ideológico muy diferente tiene la música realizada por el compositor madrileño para *Pupila al viento* dirigida por el documentalista italiano Enrico Gras (1919–1981) y el uruguayo Danilo Trelles (1916–1999). Este es el primero de una serie de cortometrajes de la Comisión Nacional del Turismo de Uruguay (CNDT) que se apartó de la publicidad turística convencional y su modelo narrativo. Según Nelly Da Cunha *Pupila al viento*, *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, 1961), *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962) y *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961), muestran un “despliegue creativo bien diferente de las imágenes estandarizadas del turismo” que evidenció un “desplazamiento del estilo noticiero con énfasis en el constante fluir de imágenes estandarizadas hacia una narración de ficción, en algunos casos con una buena dosis de humor y en otros con miradas críticas a la realidad” (Da Cunha en Cecilia Lacruz 2015: 5). Aunque, a pesar de la innovación que supuso para la publicidad turística de su época, en 1963 el crítico José Carlos Álvarez incluirá *Pupila al viento* dentro del irónicamente denominado “cine de sombrilla de playa”, que proyectaba este elemento como actor distintivo del cine uruguayo.

La música de Bautista destaca por una relación de coherencia con las imágenes y las palabras del film,<sup>5</sup> pudiendo apreciarse una tendencia al efecto llamado *Mickey Mousing* (sincronización música-imagen). Sin embargo, la música aporta una estructura global al cortometraje que no necesariamente coincide con la estructura visual y poética. Mientras éstas parecen tender a dos grandes bloques, estructurados en una sucesión de segmentos o grupos de escenas, la música pone de manifiesto tres momentos: 1) la imaginación en torno al faro como pupila (presentación); 2) la creación/consolidación de Punta del Este como ciudad pujante y llena de atractivos (desarrollo); y 3) la fiesta popular con la presencia de la música popular urbana (climax y refuerzo climático).

En cuanto a la relación directa entre imagen, palabra y música, resalta la operación de coherencia o sintonía muchas veces asociada al efecto *Mickey Mousing*, aunque también aparecen otros de estos recursos retóricos como la transfunción o la traslocación. Justamente en el comienzo de la película (entre el inicio y el 1'40'') se combina la transfunción y la coherencia, como parte de la presentación de los títulos y el comienzo del relato. En este fragmento, primero, como fondo de los títulos, se ve la luz del faro (donde se distinguen los anillos concéntricos de sus lentes escalonadas) y progresivamente al alejarse la cámara, se lo aprecia en toda su magnitud. Posteriormente (a los 46''), aparece en pantalla una imagen del “Diario del faro de Punta del Este. Año 1883” que se abre y reaparece el faro como fondo de un texto de

<sup>5</sup> Para este trabajo se ha tenido en cuenta la versión de la película que se encuentra en <<https://www.youtube.com/watch?v=Eg78Cn2HFVs>> (11 de octubre de 2017), ya que se corresponde plenamente con la partitura del compositor. Existen otras versiones en la red que tienen menos minutos ya que se le han cortado algunos fragmentos.

la CNDT. Por último, la imagen se traslada al mecanismo del faro, ruedas y engranajes, y el brazo del guardafaro, al momento que la voz de Alberti recita: “Pupila al viento; sola en la noche; en el día; vieja rosa metálica sin sueño; vigía. La acompaña una mano solitaria”.

Si bien el texto de la CNDT, cuando menciona “una punta brava y un faro en acecho”, o el recurso de una historia encerrada en un libro antiguo aportan cierto rasgo fantástico, ya con anterioridad (desde el mismo inicio del film) la música aporta ese carácter. De modo que la música cambia la función de la imagen a través de recursos como las nota pedal, los trinos dobles, las escalas ascendentes superpuestas con diferentes valores, las cuartas a distancia de semitonos de la estructura vertical, las melodías en los vientos madera basadas en intervalos de séptimas y cuartas o sobre un grupo de cuatro sonidos del modo eólico (Do #). Ese cambio aporta un sentido diferente a los elementos que visualmente aparecen como principales, el faro, su luz y las lentes que la modifican. Generando cierta ambigüedad o incertidumbre y conduciendo la percepción del espectador hacia: la profundidad del plano (especialmente por las notas graves mantenidas y la melodía de séptimas y cuartas), el espacio oscuro que rodea al faro y el formato de las lentes (estos dos últimos, principalmente, por la melodía sobre el modo eólico). De forma que esta primera parte, debido a la música, adquiere su significación en la apreciación del horizonte o la profundidad de la noche hacia donde ilumina el objeto protagonista de ese primer fragmento. Posteriormente la música actúa en sintonía con la imagen, reforzando la idea de un cuaderno antiguo cargado de leyendas con una nueva escala ascendente y el cambio de instrumentación. Por último, la música con un insistente ostinato en el piano es coherente con la imagen de los mecanismos del faro y la idea del texto guiada por la soledad, la vejez o la falta de interés.

Ejemplo 8: Julián Bautista, *Pupila al viento*, 0'00–0'43<sup>76</sup>

Otra operación de transfunción desde la música, en este caso motivada por el montaje, es la que se da cuando en la imagen aparecen por primera vez unas gaviotas volando en primer plano (3'53”–4'01”). Previamente a este fragmento, se han mostrado unos lobos marinos a los que el relato verbal asocia con los niños, una cometa y la arena que también aparecen en escena. Aunque el vuelo de las gaviotas no denota ningún peligro (incluso su vuelo parece ascendente y no buscando sumergirse para atrapar algo en el mar), la música cambia su función convirtiéndolo en

<sup>76</sup> Los ejemplos de la partitura de *Pupila al viento* son transcripciones realizadas por el autor de este trabajo a partir del manuscrito del compositor, depositado en la Biblioteca Nacional de España, Sede de Recoletos M. Bautista/4/2, Código de barras 1105329881.

algo amenazante, a través de los dos sonidos a distancia de semitono con apoyaturas y desplazamiento rítmico, dentro de un valor irregular, a los que se suma el trino en el registro medio. Este carácter se acentúa con las escalas ascendentes para generar la transición a la imagen de los lobos marinos corriendo y una música que rítmicamente está en sintonía con los movimientos que realizan estos animales.<sup>7</sup>

Ejemplo 9: Julián Bautista, *Pupila al viento*, 3'53"-4'01"

Un momento de traslocación desde la música aparece cuando la imagen muestra un niño jugando entre unos pocos fragmentos que se mantienen en pie de la estructura de un barco (7'36"-7'53"). La voz se desdobra y el relator dice: "Capitán de un barco muerto. Adiós capitán", mientras el niño proclama: "Soy el capitán del viento. Soy el capitán del mar"; y la voz del relator repite: "Adiós capitán". A pesar de que el espectador está presenciando un documental sobre Punta del Este, la información que le da la música, a través de la melodía modal (Do# mixolidio) y melismática, es la de una música española. Recurriendo a la hipérbole, se podría decir que esta alusión sonora de Bautista remite más al *Marinero en tierra* de Alberti que sugiere el lenguaje verbal o al puerto de partida de ese barco, que a la imagen de los restos en una playa uruguaya.

Ejemplo 10: Julián Bautista, *Pupila al viento*, 7'36"-7'53"

Estos fragmentos son una muestra del dominio del compositor madrileño de la composición musical asociada a la imagen y el guion cinematográfico. Como se

<sup>7</sup> Recordemos que la música de Bernard Herrmann para *The Birds* de Alfred Hitchcock es de 1963.

aprecia en ellos y el resto de esta película Bautista no renuncia a su lenguaje compositivo académico. Por el contrario, lo mantiene y lo adapta a un lenguaje audiovisual que, de la mano de sus directores y de los poetas, se mantiene cercano al neorealismo italiano y a algunos rasgos del expresionismo alemán. Otro aspecto de esa adaptación al medio cinematográfico es la recreación de la música popular urbana del Uruguay que propone al final de esta película. A esto se le deben sumar las numerosas transcripciones e instrumentaciones de obras académicas ampliamente reconocidas por el público (obras de Chopin, Schumann, etc.) que realizó para algunas de las producciones en las que participó.

### 3. Conclusiones

Las composiciones realizadas por Julián Bautista en Argentina conforman una importante parte de su catálogo global. Su música de concierto en esta etapa comienza con una insistente referencia a su país e, incluso, en obras como *Fantasia española* su estilo se retrotrae a su primera época creativa. Es decir, a los primeros años veinte cuando compuso *Juerga* o *Suite de danzas* tomando como referente las composiciones de Manuel de Falla de la década precedente. Sin embargo, ya en los *Catros poemas galegos* retoma las características estilísticas de las obras de los años treinta y la temática tiene una carga ideológica claramente marcada por la necesidad de una resistencia cultural frente a la dictadura franquista. Algo que también se puede apreciar en la última obra con clara temática hispanista, como es el *Romance del Rey Don Rodrigo*. Sin embargo, en las tres últimas obras esas referencias a España desaparecen o se diluyen en un discurso que ahonda en las posibilidades de organización de alturas propias del siglo XX, aunque conservando la ideación global tonal y el equilibrio estructural de la corriente neoclasicista. Todo ello conjugado con una expresividad que, sin abandonar la sutileza y contención que caracterizó la música del Grupo de Madrid, aparece sutilmente transfigurada. De manera que sus primeras obras de concierto denotan la necesidad del compositor por significarse como español ante el contexto cultural argentino e internacional, mientras que las últimas se centran en el lenguaje creativo y la continuidad de la modernización que él y sus compañeros de ruta del Grupo de Madrid habían iniciado cuatro décadas antes. Aspecto éste que lo acerca notablemente, por las características de su propuesta, al camino que tomaron muchos compositores argentinos y latinoamericanos en esos mismos años.

La relación entre aspectos visuales, literarios y musicales que se ha abordado aquí, de ninguna forma puede entenderse como una aproximación a la actividad creativa de Bautista dentro del mundo del cine y del teatro. Ya que la misma es muy amplia y de una gran riqueza y requiere de un estudio detallado y extenso. En este trabajo se han abordado dos obras que se pueden considerar de concierto, los *Catros poemas galegos* porque claramente lo son y *Pupila al viento* porque la presencia de la música desde el inicio hasta el final de la película le da un carácter cercano a un poema sinfónico. En ambos casos se puede apreciar cómo el compositor domina una serie de recursos que le permiten dar a la música un protagonismo que va más allá de la musicalización de un poema o de unas imágenes. Bautista sabe hacer que el diseño de una melodía, que fija la entonación del poema, y el trabajo textural aportado por la instrumentación, sean protagonistas destacados en el significado musical resultante. Lo mismo sucede con la decisiva aportación que la música realiza a las palabras de Alberti y las imágenes de Gass y Trelles con el fin de obtener un sentido de continuidad global y una determinada caracterización en cada momento de la

película. El estudio de estas obras desde la perspectiva de la retórica audiovisual, sin ser la única posibilidad, permite un acercamiento al gran oficio del compositor para adaptar su lenguaje creativo a las ideas de otros realizadores y artistas.

## Bibliografía

- Alberti, Rafael (1979): *Poemas de Punta del Este*. Barcelona: Seix Barral.
- Agawu, Kofi (2012): *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Buch, Esteban / Donin, Nicolas / Feneyrou, Laurent (eds.) (2013): *Du politique en analyse musicale*. Paris: Vrin.
- Corrado, Omar (2010): *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- De Persia, Jorge (2004): *Julián Bautista*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- De-Marchis, Giorgio / Hernanz Angulo, Beatriz (2013): “Modelo de relaciones retóricas para la integración de la imagen y el texto”. En: *Icono* 14, 11, 1, 27–44.
- García López, José Ángel (2015): “Aproximación Ecdótica ás Edicións da Obra Poética de Lorenzo Varela”. En: *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 18, 98.
- García Morillo, Roberto (1961): “Julián Bautista”. En: *Revista ARS*, 22, 93, snp.
- Ginastera, Alberto (1961): “El pensamiento de Julián Bautista”. En: *Revista ARS*, 22, 93, snp.
- González, Mirta (2010): *Déjame tu voz. La poesía española en la canción de cámara argentina*. Oviedo: Aut.
- Gras, Enrico / Trelles, Danilo (dir.) (1949): *Pupila al viento* [cortometraje]. Uruguay, <<https://www.youtube.com/watch?v=Eg78Cn2HFVs>> (11 de octubre de 2017).
- Halffter, Rodolfo (1938): “Suite all’antica (Op. 11)”. En: *Revista Música*, 1, Ministerio de Instrucción Pública de España, <[http://www.julianbautista.com.ar/espanol/analisis/an\\_suiteallantica.htm](http://www.julianbautista.com.ar/espanol/analisis/an_suiteallantica.htm)> (2 de setiembre de 2016).
- Heine, Christiane (2013–2014): “El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica. Del Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934–1935) a Suite all’antica y Barrio de Córdoba”. En: *Recerca musicològica*, 20–21, 331–353.
- Lacruz, Cecilia (2015): “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. En: *Imagofagia*, 12, <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819/789>> (10 de octubre de 2017).
- Mutsuki, Noriko / Irazusta, Julio (2004): *Treinta años de nacionalismo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Mateos Miera, Eladio (2003): *Rafael Alberti y la música*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Moreda Rodriguez, Eva (2012): “Francoism and the Republican exiles: the case of the composer Julián Bautista (1901–61)”. En: *Twentieth-Century Music*, 8, 2, 153–173.
- Moreda Rodriguez, Eva (2015): “Transatlantic Networks in the Correspondence of Two Exiled Spanish Musicians, Julián Bautista and Adolfo Salazar”. En: *Journal Of The Royal Musical Association*, 140, 1, 93–119, <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02690403.2015.1008864?scroll=top&needAccess=true>> (4 de setiembre de 2016).
- Moreda Rodriguez, Eva (2016): *Music and Exile in Francoist Spain*. Abingdon: Routledge.
- Nattiez, Jean Jaques (2012): “De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee”. En: *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, 7, 117–128.
- Ogas, Julio (2005): “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939–1949)”. En: Suárez Pajares, Javier (ed.) (2005): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 79–93.
- Ogas, Julio (2010a): *Música para Piano en Argentina (1929–1983). Mitos, tradiciones y modernidades. Música argentina para piano*. Madrid: ICCMU.
- Ogas, Julio (2010b): “Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter”. En: *Revista de musicología*, 33, 1, 329–342.
- Ogas, Julio (2011): “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”. En: Alonso, Celsa (ed.) (2011): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. Madrid: ICCMU, 233–252.
- Palacios, María (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.



# The Liberation of Sound in the Río de la Plata: Edgard Varèse's Influence on New Music in Argentina

Osvaldo Budón

Universidad de la República, Sistema Nacional de Investigadores, Uruguay

Edgard Varèse's musical imagination, shaped in Europe in contact with the ideas of Helmholtz, Widor, and Busoni, radiated its influence North and South in his adopted America. Composer Juan Carlos Paz was – from the 1940s – instrumental in sparking interest in his music in Argentina. The notion of “static development” and the “spatial” quality that Paz observed in Varèse's music, as well as his “pre-electroacoustic” thought, found special resonance in some young Argentinian composers during the 1960s, and played a constructive role in the development of their own style. In this presentation, I will resort to interviews and analysis of selected works to show how, in an intergenerational process of appropriation of ideas and techniques that links Europe and America, certain *Varèsian* elements entered the universe of Argentinian new music.

**Keywords:** Edgard Varèse; New Music in Argentina; Juan Carlos Paz

The musical imagination of Edgard Varèse (1883–1965) radiated its influence North and South in his adopted America. Grounded on a scientific approach to sound, his musical thought favored acoustics over history, and played a pioneering role in the American avant-garde. The innovations that his work brought into the new world included the focus on inharmonic spectra, spatial thinking, harmonic stasis, the fusion of harmony and timbre into a single entity, the autonomy of dynamic envelopes, and the compositional use of difference tones.

## 1. Listening to Varèse in Argentina

### 1.1 Juan Carlos Paz

The composer Juan Carlos Paz (1897–1972) was instrumental in sparking the interest in Varèse's music in Argentina. From the late 1940s, he made his work known through conferences, radio broadcasts, concerts, and, most importantly, his book *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Paz 1955). As musicologists such as Omar Corrado have already underlined, Paz referred to Edgard Varèse extensively since the 1950s (Corrado 2012: 362f. and 365f.). As early as 1948, Paz published a text on North American avant-garde music and mentioned Varèse as the most experimental composer (Richter-Ibáñez 2014: 112). Over time, he considered Varèse, alongside Henry Cowell and John Cage, as a possible forerunner of a musical tradition rooted in the Americas. The following quotes from his writings will provide deeper insight into the nature of his appraisal of Varèse's work:

“Varèse llega a establecer las bases de una distinta concepción en la música occidental. [...] lleva como principal aspiración y consecuencia la postergación de la armonía y el desenvolvimiento del principio de variación estática [...]”<sup>1</sup> (Paz 1971: 407).

“Las realizaciones de Varèse se basan estrictamente en una concepción de arte-ciencia que las sitúa en el centro de las corrientes actuales renovadoras [...]. Entiende la música [...] como el resultado obtenido a base de la pura organización del sonido”<sup>2</sup> (Paz 1955: 328).

1 “Varèse establishes the basis of a different concept in western music. [...] its main objective and consequence is the suspension of harmony and the expansion of the principle of static variation [...]”. All translations from Spanish O. B.

2 “The accomplishments of Varèse are strictly based on the concept of art-science, which puts them at the center of the present progressive movements [...]. He understands music [...] as the result of the pure organization of sound.”

“En la música de Varèse se encuentran las primeras tentativas de organización espacial de los sonidos, opuesta en principio al criterio tradicional clásico-romántico, que es temporal”<sup>3</sup>(Paz 1971: 407).

“Varèse buscó timbres, planos, volúmenes y masas sonoras a través de un lenguaje atonal, en el que el máximo interés de los desarrollos se mantiene por la oposición de planos y la movilidad de las variantes rítmicas: algo que podría definirse como concepción de música espacial y de desarrollo estático”<sup>4</sup> (Paz 1972: 323–324).

## 1.2 The Younger Composers

During the 1960s, debate about artistic identity gained new momentum in the Rio de la Plata, going beyond the antinomy nationalism/universalism. In that context, the sound world of Edgard Varèse, mediated by Juan Carlos Paz, became a model for some young composers who were to become prominent exponents of their generation. Among them are Eduardo Bértola (1939–1996), Mariano Etkin (1943–2016), Dante Grela (1941), Alcides Lanza (1929) and Graciela Paraskevaídís (1940–2017) (Budón 2007).

In 2006, Alcides Lanza was asked about his personal view of the most innovative aspects in Varèse’s music. He pointed to the composer’s innovative use of dynamics, by way of sudden and unexpected changes, or as gradual changes associated with timbral modulations. Further, his use of percussion and the imaginative manipulation of “noise” were of special interest to Lanza. In turn, Dante Grela mentioned the creation of space-time situations where a non-causal concept of time is applied and a distinctive hierarchy of spatial interrelations (in “virtual space”) can be found. Mariano Etkin responded concisely to the question, stating that stasis, the use of noise and sound *per se* were important to him. Graciela Paraskevaídís referred to the concept of “the liberation of sound” as an innovative way of thinking, producing, perceiving and communicating a sonic event, free from pre-existing molds and formulas (Budón 2007: 122–123).

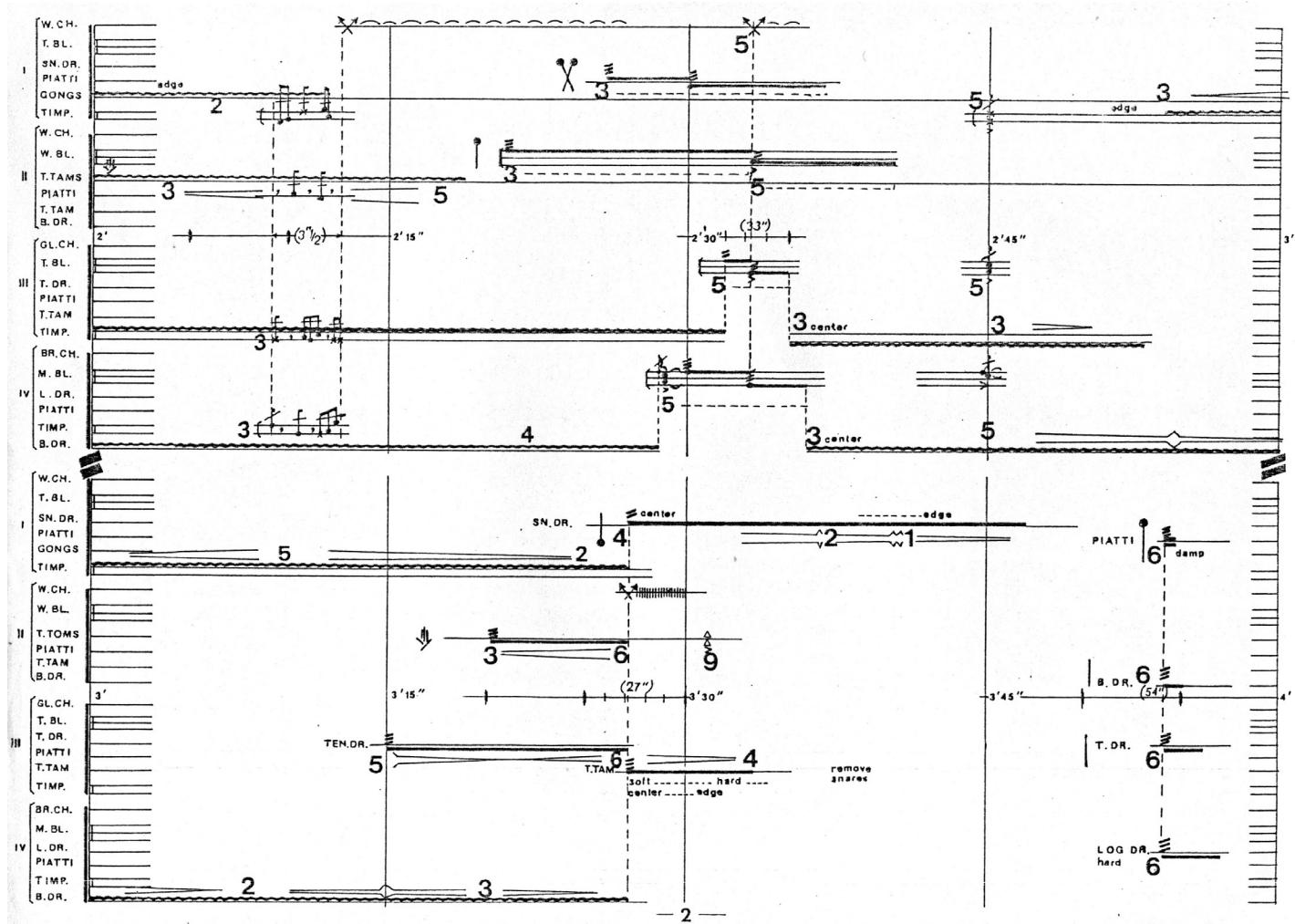
## 2. Edgard Varèse’s Influence on New Music in Argentina

### 2.1 Harmony of Inharmonic Spectra

Alcides Lanza recalls his first contact with Varèse’s music through *Ionisation*, and points to his own compositions for percussion ensemble as likely works where its influence is to be found (Budón 2007: 48). In *Sensors I*, sustained tremolos of unpitched percussion instruments are modulated in timbre and intensity over an extended time period, creating a sound continuum in constant flux. This “Harmony of Inharmonic Spectra” forms an autonomous sound layer, over which groups of fast figures are superimposed. In the performance notes, Lanza explains some compositional strategies, including the use of Fibonacci series to organize the time structure, and the transfer of electroacoustic music techniques to percussion writing (Lanza 1976). As in *Ionisation*, musical autonomy is granted to inharmonic spectra as noise moves from the periphery to the center of musical discourse in *Sensors I*. In both works, rhythm and timbre take upon themselves the structural role traditionally assigned to pitch.

<sup>3</sup> “In Varèse’s music are to be found the first attempts at organizing sound spatially, in opposition to the traditional classic-romantic criteria, which is temporal.”

<sup>4</sup> “Varèse explored timbres, planes, volumes and sound masses through an atonal language, where the maximal interest of the developments is provided by the opposition of planes and by the rhythmic activity, something that could be defined as a spatial conception of music and of static development.”

Figure 1: Alcides Lanza, *Sensors I* (1976). Score fragment

## 2.2 Sound Organized in Space

The title of several compositions by Dante Grela bear witness to the importance of space in his work, suggesting a particular receptiveness to Varèsean thought. *Música para un espacio* (1983) calls for 17 instrumental sound sources distributed in a large space. The piece was written to be performed at Gruta do salitre, in Minas Gerais, Brazil, a location with singular topographic and acoustic characteristics, from which the music borrows much of its sonic uniqueness.

This composition is akin to Varèse's *Poème électronique*, as performed at the Philips Pavilion, designed by Le Corbusier and Iannis Xenakis for the Expo 1958 in Brussels. In that occasion, a sound projection device with hundreds of loudspeakers allowed Varèse to create for the first time "a sense of sound-projection in space by means of the emission of sound in any part or in many parts of the hall as may be required by the score" (Varèse 1966: 13).

## 2.3 Static Development

*Magma VII* (1984), scored for 14 wind instruments, exhibits clear continuity with the sound universe of Varèse. The instrumental combination greatly contributes to

the immediacy of the reference, but there are other things in the music which suggest that he was a major reference for Graciela Paraskevaidis. Among them are the timbral and microtonal play, the brevity of the form, and the intention of breaking a linear perception. The composer spoke openly about Varèse's influence on her work: she regards sound itself as point of departure and arrival, and thinks in terms of the energy discharge of the “sound mass”, through clashes in space and time (Budón 2014: 48).

Curves of sound intensity and instrumental density, deployed over a fixed pitch collection, shape the form of *Magma VII*. The conflict between the forward-pushing quality of its sonic materiality, and its harmonic stasis, gives the music much of its artistic tension. The substance of the piece builds upon the opposition of static and dynamic forces, or, in other words, in the antinomy contained in the expression “static development.” *Intégrales*, with its fixed-registration sound aggregates that stay put for extended time periods, appears as a likely forerunner of *Magma VII*.

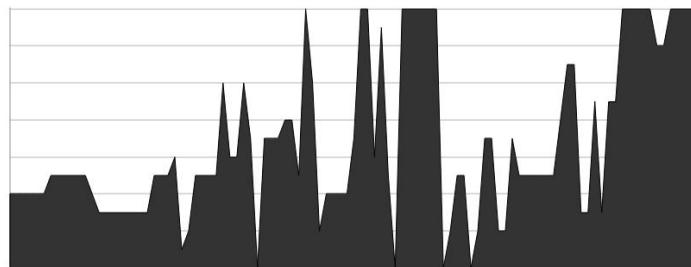


Figure 2: Graciela Paraskevaidis, *Magma VII* (1984). Density Curve

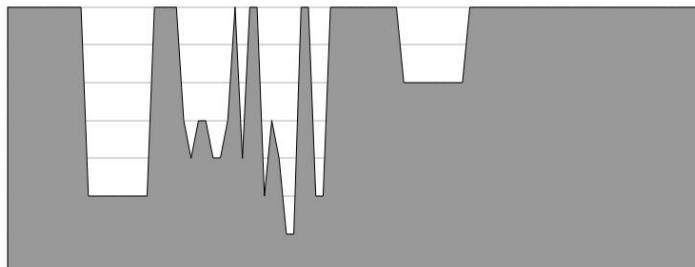


Figure 3: Graciela Paraskevaidis, *Magma VII* (1984). Intensity Curve

## 2.4 Fusion of Harmony and Timbre

The creative work of Mariano Etkin establishes a privileged dialogue with selected composers from the 20th century. One of them is Edgard Varèse. A section of (mm. 113–148) of *Frente a frente* (1983), for Flute, Clarinet, Female Voice, Percussion and Double Bass, sets in motion five sound aggregates made of fixed pitch and timbre elements. They exhibit, among other common traits, the synchronization of the attack and extinction of their components. This aspect is particularly relevant, since a strict synchronization of simultaneous elements induces the perception of a single imaginary source. A sort of acoustic sound synthesis occurs here, whereby the sound

aggregates blend into a unified harmony-timbre entity. In the fusion of the categories of harmony and timbre audible in *Hyperprism*, *Déserts* and other works by Varèse, is to be found a plausible model for the sound aggregates of *Frente a frente*.

Figure 4: Mariano Etkin, *Frente a frente* (1983). Score fragment

## 2.5 Acoustic Illusions

Eduardo Bértola's work draws inspiration from various sources, including his experience with electroacoustic media, certain visual illusions explored in Op Art, and the music of Edgard Varèse. In the form of a concatenation of high *fortissimo* flute chords, which generates difference tones in the low range, "real" and "illusory" sounds coexist in the fourth section of *La visión de los vencidos* (1978), for Flute Quartet. The passage articulates a counterpoint between a high layer, written on the score, and a ghostly, unwritten, low layer. Sound material is organized according to unified principles, the difference tones being a diffraction of sorts of the high flute chords (Budón 2016). This analysis makes it possible to link the work of Glen Halls (Halls n. d.), who demonstrated how in *Octandre* Varèse used difference tones to transform the sound masses, with that of Fausto Borém (Borém 2003), who highlighted the importance of *Octandre* as a model for *La visión de los vencidos*.



Figure 5: Eduardo Bértola, *La visión de los vencidos* (1978).  
Difference Tones created by *fortissimo* Flute Chords

### 3. Final Remarks

The interest of young Argentinian composers in the music of Edgard Varèse was triggered during the 1960s by the reading that Juan Carlos Paz made of his work. The “static development” and the “spatial” quality that Paz highlighted in Varèse’s music found special receptiveness in a younger generation, and had an impact in the development of their style. His influence reveals itself also in compositions that champion the idea of form as the result of a process, and where the “writing of sound” – informed from a scientific perspective – replaces interval relationships and thematic structures as form givers. Edgard Varèse’s liberation of sound arrived at the Rio de la Plata in an intergenerational process of appropriation of ideas that links Europe with America, and South with North. Compatible with the quest of a generation that in the 1960s was re-examining received notions about identity, it went into the alchemy of Argentinian new music, and remained there.

### Bibliography

- Borém, Fausto (2003): “O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos”. In: <<https://www.latinamerica-musica.net/compositores/bertola/estilo.pdf>> (3 October 2017).
- Budón, Osvaldo (2007): “Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985”. Unpublished Research Project Report.
- Budón, Osvaldo (2014): “Materialidad sonora y desarrollo estático en *Magma VII* de Graciela Paraskevaidis”. In: Heister, Hanns-Werner / Mühlchlegel, Ulrike (eds.) (2014): *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Frankfurt a. M.: Iberoamericana, 43–50.
- Budón, Osvaldo (2016): “Ilusiones acústicas, herencia de Varèse y testimonialidad encriptada en La visión de los vencidos de Eduardo Bértola”. In: Weber, José Ignacio (ed.) (2016): *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 471–485.
- Corrado, Omar (2012): *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Halls, Glen (n. d.): “The Precompositional Application of Combination Tones in Octandre, by Edgard Varèse”. In: <<http://www.freejazz.ca/theory-harmony-analysis/varese.octandre.analysis-glen-halls.pdf>> (3 October 2017).
- Lanza, Alcides (1976): *Sensores I*. Montreal: Shelan.
- Paraskeváidis, Graciela (2001): “Eduardo Bértola”. In: *Revista del Instituto Superior de Música*, 8, 12–59.
- Paz, Juan Carlos (1955): *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Paz, Juan Carlos (1971): *Introducción a la música de nuestro tiempo*. 2a ed. Buenos Aires: Sudamericana.
- Paz, Juan Carlos (1972): *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Richter-Ibáñez, Christina (2014): *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957)*. Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript.
- Varèse, Edgard (1966): “The Liberation of Sound”. In: *Perspectives of New Music*, 5, 1, 11–19.



---

---

## **Poster Abstracts**

---



## **Early Electroacoustic Music und Cultural Identity in Latin America**

Pablo Cuevas

Keywords: Electroacoustic Music; Cultural Identity

The technical possibilities of the electroacoustic medium defined the characteristics of the production of many Latin-American composers in the 1960s and 1970s. The historical-aesthetical implications of this new electronic analog technology, which became an essential part of the composition, storage and reproduction of music for the first time in history, and the representations of a cultural identity in the musical works, which was an attempt of many Latin-American composers at that time, was discussed in this presentation through selected examples that show different interactions between technology, music, and context, which were considered a specificity of the electroacoustic medium.

An inductive analysis of 47 electroacoustic pieces divided into three stages revealed the presence of four constants, which were summarized and presented under the categories (1) Memory (re-actualization of the past through sound), (2) Political View (reflections of the political situation in Latin-America in different scales), (3) Aboriginal Cultures (references to native cultures filtrated through technology) and (4) Documental Character (a particular case of Memory, where sounds tend to be not electronically manipulated, reflecting reality as a trace of it). The idea is that cultural identity relates to the compositional intentions and the sound world of these works, since the production of meaning requires shared cultural codes.

## **‘Transterrado’ Imaginary Sound. The Vocal Work of Eduardo Grau (Barcelona, 1919 – Buenos Aires, 2006)**

Marcela González Barroso  
Universidad de Oviedo

Keywords: Eduardo Grau; Transterrado; Songs; Vocal Work

Eduardo Grau, Catalan composer who lived in Argentina in the late 1920s, made a significant contribution to the art song of this country. A prolific author in several genres, he has a catalog of more than one hundred titles of vocal works. In them, he re-creates the Hispanic world of the fifteenth and sixteenth centuries, the heritage of traditional Spanish folk songs or the poetry of Lope de Vega, Antonio Machado and Juan Ramon Jimenez.

Part of this songbook, *Zagalejo de perlas*, *Serranilla* op. 20, *Canción de Invierno* op. 32 and *Pirineos* op. 45, was approached from a historical-biographical and an intertextual perspective. The historical-biographical approach, based in the theory of ‘transterrado’ by José Gaos, was made through book-entry scores and a manuscript that the author left as memories. The intertextual perspective considered the analysis proposed by Yvan Nommick and Julio Ogas.

## **Cultural Exchanges between Chile and Spain in the Reception of Twelve-Tone Technique (1955–1965)**

Daniel Moro Vallina

Universidad Internacional de La Rioja / Universidad de Oviedo

Keywords: Franco's Regime; Cultural Politics; Music Criticism; Chilean Composers; Spanish Avant-Garde; Twelve-Tone Technique

This poster presentation deals with the influence of Latin American avant-garde composers in the reception of contemporary musical trends in Spain, during the decades of the 1950s and 1960s. We focus on the role played by the Chilean composers Gustavo Becerra-Schmidt and Pablo Garrido regarding the dissemination of twelve-tone technique in the city of Madrid. On 30 June 1956, Becerra gave a lecture at the Madrid Conservatory that meant the introduction of European treatises such as those by Ernst Krenek (1940), Carlo Jachino (1949) and Herbert Eimert (1952). These books were important sources for the assimilation of twelve-tone technique by Spanish composers like Gerardo Gombau, Miguel Ángel Coria and Carmelo Bernaola. Nevertheless, the presence of Becerra in Spain did not receive any attention by the official music press. Conversely, in the next years these exchanges were supported by Franco's regime in order to promote the adoption of serial music as an evidence of the modernity and high technique of Hispanic culture. In addition, we analyze this strategic discourse through the most important musical event held at that time: the first Festival of Music of the Americas and Spain (1964).

## **IBERO-ONLINE.DE – Números publicados**

- Vol. 1:** Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguardia - compromiso - etnicidad / vanguarda - compromisso - etnicidade (Friedhelm Schmidt-Welle, 2004)
- Vol. 2:** La ciudad del Cusco hoy: ¿lugar sagrado y/o marca registrada de una cultura globalizada? (Yazmín López Lenci, 2005)
- Vol. 3-1:** Der Nationalsozialismus und Lateinamerika. Institutionen - Repräsentationen - Wissenskonstrukte (Sandra Carreras, 2005)
- Vol. 3-2:** Der Nationalsozialismus und Lateinamerika. Institutionen - Repräsentationen - Wissenskonstrukte (Sandra Carreras, 2005)
- Vol. 4:** Rückblick auf Guillermo Cabrera Infante von der anderen Seite des Spiegels (Claudia Hammerschmidt, 2005)
- Vol. 5:** Paul Zech im argentinischen Exil 1933-1946: Legenden und Leid – ein Schriftsteller ohne Publikum (Arnold Spitta, 2006)
- Vol. 6:** Fußball, Fans und Literatur / Fútbol, afición y literatura (Yvette Sánchez / Juan Villoro, 2008)
- Vol. 7:** Der Klassizismus auf der Iberischen Halbinsel (Christoph Müller, 2008)
- Vol. 8:** Obtención de conocimiento y de la verdad en las ciencias sociales: una aproximación en Alemania y Brasil (Josep Pont Vidal, 2009)
- Vol. 9:** Borges und die phantastische Literatur (Katja Carillo Zeiter, 2010)
- Vol. 10:** Die Unabhängigkeit Lateinamerikas: europäische Interessen und ambivalente Reaktionen (Walter L. Bernecker, 2010)
- Vol. 11:** Kulturgüterschutz und politische Entwicklung in Mexiko im Jubiläumsjahr 2010 (Karl August Prinz von Sachsen Gessaphe (Hrsg.), 2011)
- Vol. 12:** Modelos o esquemas de integración y cooperación en curso en América Latina (UNASUR, Alianza del Pacífico, ALBA, CELAC): una mirada panorámica (Raúl Bernal-Meza, 2013)
- Vol. 13:** Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970 / Música entre América Latina y Europa 1945–1970 (Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny, Christina Richter-Ibáñez (Hrsg.), 2019)