

VOCES DEL PRESENTE.

CUATRO ENTREVISTAS A AUTORIDADES Y PROFESORES DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES.

HÉCTOR GOYENA, ANA MARÍA MONDOLO Y MARGARITA SWANSTON¹

Nota de la editora: Se consignan aquí cuatro entrevistas recientes: una, al actual Decano, M.A. Guillermo Scarabino. La segunda, a la ex-decana y profesora, Marta Lambertini. La tercera, a la profesora y ex-directora del IIMCV, Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo y la cuarta, al Prof. Néstor Andrenacci, titular de la cátedra de Dirección Coral.

GUILLERMO SCARABINO²

¿Sr. Decano: qué cátedras y/o actividades tuvo a su cargo en la FACM y en qué periodos?

Me incorporé a la Facultad de Música en 1988. Venía de Mendoza de la dirección de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y de haber sido durante tres años Decano de la Facultad de Artes. Me incorporé en la cátedra de 'Dirección orquestal' que me confió el maestro Roberto Caamaño. A lo largo de esos años organicé la cátedra de 'Lectura y Reducción de partituras', dado que se había conformado un nuevo programa. También tuve a mi cargo, en algún momento, un curso de 'Orquestación'. Pero el grueso de mi actividad fue en la cátedra de 'Dirección orquestal', que la tuve desde 1988 hasta 2007.

¹ Margarita Swanston es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica egresada de la UCA. Ejerce la docencia en establecimientos de orden oficial y privado de la Provincia de Buenos Aires, en Formación Docente Superior y Conservatorios. Dirige la Academia Musical Quilmes, emprendimiento que comenzó a gestar desde 1992. Se ha especializado en la enseñanza musical inicial infantil, aplicada al piano y a instrumentos de teclado. Comparte estas actividades docentes con las musicológicas, como Miembro Investigadora del IIMCV.

² Entrevista realizada por Margarita Swanston el 6 de marzo de 2008.



El decano Guillermo Scarabino en su habitual lugar de trabajo

¿A cargo de quién estuvo esa materia en otras etapas?

En aquel momento la compartía con el maestro Antonio Russo hasta que se retiró y quedé yo a cargo. La cátedra de 'Dirección orquestal' fue abierta en su momento por el maestro Pedro Ignacio Calderón y también participó el maestro Bruno D' Astoli.

¿Hubo cambios sustanciales en la modalidad de la enseñanza en Dirección Orquestal? En qué consistieron?

Sí, la hubo. Porque yo encaré el tema de la enseñanza a partir de la comunicación. La dirección orquestal es una forma de comunicación y como tal, debe tener énfasis en los aspectos psicológicos de lo gestual. Una orquesta está conformada por un grupo de personas y el peso enorme de la dirección orquestal está en el poder comunicar las ideas y poder convocar activamente al que debe ejecutar esas ideas. Hay que tener muy claro que el director de orquesta por sí mismo no puede producir ningún sonido y toda su tarea consiste en transferir una concepción que él tiene del texto -de la obra-, una imagen ideal, que debe transferir hasta lograr una imagen real perceptible gracias a las personas que están realizando esas ideas con sus instrumentos.

La cátedra se ordenó abordando diferentes dificultades técnicas, de modo que hay una división bastante grande entre lo que se hace en las clases de aula, y lo que se hace en las prácticas. En las clases de aula se trabaja el desarrollo de la técnica gestual y las prácticas la comunicación. Para estos fines se utilizan diferentes repertorios. El repertorio del aula está condicionado por el desarrollo de una técnica de entrenamiento corporal. El repertorio de las prácticas tiene que ver con el adiestramiento auditivo, con el control de calidad del producto, con la resolución de problemas de la ejecución, pero poniendo énfasis en la comunicación de las ideas. Tanto es así, que muchas veces los propios instrumentistas participan muy activamente expresando sus opiniones sobre lo que entienden, lo que no entienden y cómo les llega el mensaje que quiere comunicar el director.

El que piense que se dirige una orquesta como se toca un instrumento está muy equivocado. Hay libros de texto que dicen que dirigir una orquesta es como tocar un instrumento. Yo estoy en absoluto desacuerdo con esto porque el aspecto de la interrelación de la comunicación interpersonal es fundamental.

¿Qué contactos se establecieron con entidades o personalidades a través de esta actividad en Dirección orquestal?

Las presentaciones se hacen en el ámbito de la Universidad, en los auditorios, generando la posibilidad de que asistan estudiantes o docentes de otras Unidades Académicas. Lo mismo sucede con los seminarios de composición.

En el caso de las personalidades ¿hubo alguien destacado que se haya acercado a dar clases especiales?

No es una actividad que se realice con regularidad pero hemos aprovechado el paso por Buenos Aires de algunas personalidades de la dirección orquestal para que vinieran a hacer clases magistrales o coloquios con los alumnos. Estuvo por ejemplo Ronald Zollman que es profesor de dirección orquestal en el Conservatorio de Bruselas y Arthur Fagen, que es un director muy conocido en el ambiente de ópera y dirige además la Orquesta Filarmónica de Dortmund, en Alemania. También Gerardo Edelstein, que es un argentino que hace muchos años que vive en el exterior, y es titular en la cátedra de la Penn State University, en Pennsylvania, Estados Unidos. A la vez se ha tenido contacto con egresados nuestros que están realizando una importante carrera en el exterior y sí, se han acercado a la Facultad para tener contacto con alumnos y dialogar con ellos.

¿Qué tipo de presentaciones se realizaron desde la cátedra de 'Dirección orquestal'?

Históricamente la orquesta realizaba conciertos-exámenes a fin de año. A partir de que yo dejé la cátedra y que asumió el maestro Carlos Vieu -egresado de la Universidad Nacional de La Plata- se amplió el panorama a experiencias con la música operística. Vieu es un director que ha estado muy ligado a la dirección de ópera. La ópera es una escuela insustituible para la dirección orquestal. En el plan de estudios nuestro se trabaja específicamente sobre los problemas de acompañar un texto, de cómo interpretar los recitativos y la resolución de situaciones que pueden plantearse en relación con la acción dramática. No hay que olvidarse que el tiempo musical tiene que convivir con un tiempo dramático, con una acción, con un movimiento, como una expresión. Este aprendizaje es muy interesante. El año pasado ya se pudo destacar la participación que ha tenido el género operístico en los conciertos que se han realizado con fragmentos de óperas célebres, con cantantes jóvenes, que también encuentran una oportunidad de ejercitar su repertorio y su formación participando en estos conciertos generosamente, lo hacen realmente con mucha generosidad. Y a la vez se han hecho otras presentaciones que no son exactamente los exámenes finales.

Hay mucha más actividad, más actuaciones, más repertorio y esto yo creo que ha sido muy positivo para la cátedra. Se ha inyectado sangre nueva, nuevas ideas. Me alegro que lo que yo pueda haber sembrado en los años que estuve, ahora esté floreciendo también con nuevos nutrientes.

¿Puede mencionar hechos destacados?

En la undécima convocatoria de la beca 'Teresa Grüneisen' (que otorga el Mozarteum Argentino en dirección orquestal y en interpretación de instrumentos o canto), de los siete becarios seleccionados en 'Dirección orquestal', cinco han sido egresados de la Facultad. Esto es interesante destacarlo ya que se trata de una beca muy importante que permite un año de estudios en el exterior. Tenemos alumnos que han ido a hacer postgrados en el exterior y han sido admitidos sin problemas en los diferentes programas.

También ha habido egresados de las otras especialidades de la Facultad que se han destacado. Ni hablar de la musicología que realmente ha sido una cantera de profesionales importantes. También en la composición y en la dirección coral. Es decir que la presencia de la Facultad ha sido muy importante desde todas las especialidades y no solamente desde la carrera de 'Dirección orquestal'.

¿Tienen los egresados de la FACM características distintivas?

La característica que tienen los egresados UCA es la de la formación integral. Cuando tuvimos que encarar los cambios en los planes de estudio se realizaron encuestas a los egresados nuestros que estaban en el exterior quienes destacaron la formación obtenida que trascendía lo puramente musical, una formación como lo establece el acta fundacional, dirigida a lo integral, humanista y cristiano.

¿Qué aportes considera usted que ha dejado su tarea formadora?

Hay algunos que hablan de que hay una 'Escuela Scarabino' de dirección orquestal. Desde una cátedra, lo que es fundamental es transmitir las herramientas necesarias para resolver todos los problemas que puedan presentarse. Yo pongo mucho énfasis en que la educación de la dirección orquestal tiene que hacerse en base a un sistema. Lo importante es que sea sistemática. Creo haber desarrollado un sistema y no creo que sea el único posible. La base es que el sistema sea reconocible.

Yo he tenido la suerte de tener excelentísimos maestros, pero excelentísimos...; tuve mucha suerte; maestros que calaron una huella muy profunda en mi formación y cuyas enseñanzas he tratado de transmitir. El primer gran maestro que tuve fue László Halász, húngaro, que estaba radicado en Estados Unidos, y fue profesor en el Conservatorio Peabody. Con él aprendí mucho sobre la resolución de los problemas de la ópera.

Él fue el director fundador y organizador de la City Opera, de New York. Era un hombre que tenía un repertorio inmenso, que había dirigido en grandes teatros. Después tuve la suerte de hacer un curso con Igor Markevitch, que había sido protegido de Diaghilev, alumno de Nadia Boulanger y que tenía una gran formación. Con él aprendí mucho de ciertos aspectos de la gestualidad en la parte corporal, por ejemplo, cómo pararse, cómo estudiar gestualmente una partitura. Eso es lo más fuerte que yo recibí de él. El último gran maestro que tuve fue Hans Swarowsky que había sido mano derecha de Richard Strauss -titular de la cátedra en la Academia de Viena- durante muchos años. Con él aprendí a leer en profundidad una partitura orquestal y a descubrir las intenciones detrás de la gráfica en especial en el repertorio clásico-romántico centro-europeo. Eso es lo que se

ha tratado de transmitir a los alumnos y es parte de una experiencia profesional de más de cuarenta años.

¿Piensa que en Argentina se acrecentó el aprendizaje musical en esta última etapa o cuál fue la mejor etapa? cantidades de alumnos?

Acá yo creo que hay una cuestión que es muy importante: la evolución de la tecnología ha hecho que fuera desapareciendo lo que podríamos llamar la artesanía musical o el 'diletantismo' musical bien entendido. Hasta cierta etapa de la evolución de las sociedades de Occidente, si uno quería hacer música tenía que, o hacerla con sus propias manos, o ir a peregrinar hasta el lugar donde otros hacían la música.

A partir de cierto momento uno empieza a poder disfrutar de la música en casa hecha por otros. En este momento hay otra forma de diletantismo. Hay una gran información musical, que está al alcance de cualquiera; pero no una formación musical. En las memorias de Arthur Rubinstein dice que cuando vino por primera vez a Buenos Aires, la llamaban 'Conservatrópolis' porque era una de las ciudades que tenía la mayor cantidad de conservatorios, de todo nivel.

En este momento se puede estudiar bien en Argentina, es decir, hay una profesionalización. Pero se ha perdido la formación musical práctica artesanal con que se hacía la música en la generación por ejemplo, de mis padres; del siglo XX, de la primera mitad del siglo XX, donde había mucho más actividad musical doméstica que la que hay ahora.

Para terminar, una mirada como decano de la FACM...?

Yo estoy en este cargo desde fines del 2002. Tengo muchas esperanzas en que se pueda acreditar en el nivel posgrado el Doctorado en Música, para así completar todo lo fantástico que ha hecho la Facultad en el nivel de grado. A lo que nosotros apuntamos es un título que no existe en la Argentina, que es un Doctorado en Música. Hay Doctorados en Artes, con especialidad música, es cierto. Lo tiene Buenos Aires y Rosario. Este va a ser el primer Doctorado en música. Los cinco doctores anteriores a mi gestión [egresados de la FACM] fueron cuatro en musicología y uno en composición. Este proyecto se encara con dos vías de acceso: en composición y en musicología. Creo que puede tener mucho atractivo y no solamente en el ambiente de la ciudad de Buenos Aires sino en la Argentina.

Para su diseño, he tenido una colaboración muy valiosa de un grupo de profesores con los cuales armamos equipos de trabajo y que han contribuido a la experiencia. Quiero destacar la entrega que ponen en las tareas que uno les solicita, les encomienda o les propone. Este doctorado le va a dar un impulso muy fuerte a la investigación. Espero que funcione y que en cinco o seis años más, empecemos a ver los resultados.

MARTA LAMBERTINI³



Marta Lambertini. Ex-profesora y Decana de la FACM

Marta. ¿Me comentarías sobre las cátedras y actividades que tuviste a tu cargo en la Facultad de Música de la UCA, en qué períodos y en qué fechas....?

Yo tuve mi primera cátedra en la UCA (todavía no [me había graduado]) [...] en el año 71...una cátedra en el ingreso que se llamaba 'Apreciación Musical' (me licencié en el 72). [...] Se trataba de hacerles escuchar obras explicadas a los alumnos, que todavía no tenían demasiados conocimientos técnicos; pasábamos obras como para que empezaran a tomar contacto con el repertorio más importante. Escuchábamos Ravel, Berlioz, fragmentos de ópera, Beethoven, Mozart, lo que fuera necesario. Después de eso, continué a cargo de esa cátedra. [Y más adelante] empecé con otras: 'Contrapunto', 'Armonía' y 'Orquestación'. Dicté un sólo año de 'Armonía', porque no era una materia que me gustaba mucho. Pero en 'Contrapunto' estuve muchos años y en 'Orquestación' también. Después tuve cátedras de 'Composición'... durante los últimos años tuve las cátedras de 'Composición II, III y IV'. Y también 'Orquestación I' y 'Orquestación II'...

³ La entrevista fue realizada por Ana María Mondolo el 11 de abril de 2008. La desgrabación estuvo a cargo de Margarita Swanston. La edición fue realizada por Margarita Swanston con la colaboración de Silvina Mansilla.

Pero, lo que más me gustaba era ‘Composición’; obviamente porque es lo mío. Veíamos obras de distintos autores y también mías, desde el punto de vista de la cocina de la obra ya que era aquello sobre lo cual podía hablar con más conocimiento de causa. Les daba ejercicios técnicos y desde luego todo lo que requería la cátedra de composición; sobre sonata, cuarteto, música de cámara, obras sinfónicas, etc.

Me interesaba muchísimo enseñar ‘Contrapunto’, me parecía más compositiva, más creativa. En ‘Contrapunto’ se veían técnicas mucho más actuales. Se analizaba Schönberg, Boulez, Ligetti, [...] Desde el punto de vista de la adquisición de medios técnicos tenía una actualidad total y absoluta.

¿Quiénes dictaron esas materias en otras etapas?

Las cátedras de ‘Contrapunto’ estuvieron a cargo de Raquel Arias y Pedro Sáenz. No sé si en algún momento Sciammarella. La cátedra de ‘Armonía’ estuvo a cargo de Caamaño como las de ‘Composición’ y ‘Orquestación’. Fui alumna de Caamaño en esas cátedras. Como profesora de ‘Contrapunto’ tuve a Beba Arias y como profesor de ‘Composición’ y ‘Orquestación’ a Caamaño y Gandini. Gandini también dictaba ‘Técnicas Contemporáneas’.

¿Qué alumnos te resultaron destacados, que vos recuerdes?

Y de los alumnos de composición, sí, por supuesto, valores muy significativos, creo que gente muy valiosa; Matías Giuliani; Christian Baldini, que está haciendo una muy buena carrera en Estados Unidos; Leonardo Lebas, lo mismo. No me voy a acordar de todos, seguramente voy a obviar unos cuantos pero... Antonio Formaro, que es un pianista de primera línea, realmente un hombre muy talentoso; Federico Wiman que es una persona sumamente dotada no solamente para el piano sino, pedagógicamente. Diego Gardiner, que fue mi asistente durante los últimos años en ‘Contrapunto’, es un compositor de primera, lo mismo la que fue mi asistente durante tantos años y que es una compositora fantástica, Nora Ponte. No sé, puedo olvidarme de muchos que son significativos y que actualmente están haciendo muy buena carrera pero que han pasado por el aula y que yo tengo un recuerdo así muy, muy fuerte de ellos. Nombro sobre todo a los que han sido asistentes míos, que han trabajado conmigo codo a codo y que me han aportado cosas muy valiosas desde su punto de vista pedagógico. Incluso cosas que yo no había pensado y que de repente, desde su lugar de alumnos recientes me recalcaron lo que otros alumnos necesitaban.

¿Y docentes destacados que recuerdes?

Mirá, para mí mucha gente en la Facultad ha tenido un peso muy, muy grande, sobre todo los profesores de composición. Aunque sea muy brevemente, Luis Gianneo que estuvo seis meses a cargo de la cátedra de composición reemplazando a Caamaño que en ese momento estaba en Estados Unidos. Yo lo tuve durante seis meses haciendo una suplencia y me pareció un profesor fantástico con mucho placer por la enseñanza, una onda muy buena y positiva. Después, Caamaño por supuesto, una persona que tenía una solidez

increíble, más allá de que muchos le tenían terror, muchos no lo querían. Despertaba amores y odios, realmente. A mí me parecía muy bueno, excelente.

Considero que mi maestro, definitivamente, fue Gerardo Gandini. Para mí fue el que me abrió un mundo, el que me puso en el camino, el que me brindó realmente lo que yo necesitaba según mis inquietudes de la época. Recuerdo también profesores de musicología, por ejemplo Carlos Vega, que era todo un personaje obviamente; Isabel Aretz también, con la cual hice un curso de tres meses, un curso de posgrado. Beba Arias como profesora de organología y de contrapunto [...] Realmente fueron años muy, muy buenos. Recuerdo también muy bien a Pola Suárez Urtubey que fue la profesora de Historia más valiosa que yo recuerdo haber tenido. También Giacobbe por supuesto...

¿Qué características distintivas tuvieron los egresados de la UCA?

Yo creo que la formación técnica más que nada; y la humanística. Pero más que nada por el espíritu humanístico que se daba naturalmente, espontáneamente en la Facultad de Música más que en otras Facultades. Era otro mundo... Nosotros teníamos materias formativas, como Literatura, Plástica. Plástica la cursé con dos personas: Blanca Pastor y Cristina Vázquez de Bardin que era en ese momento la auxiliar o asistente de cátedra. Realmente era una formación que para un músico era muy necesaria, desde mi punto de vista. Aparte de la formación técnica, lo que distingue a los egresados de la UCA es su... visión más completa, más abarcativa que les da materiales como para inspirarse.

¿Alguna anécdota que te acuerdes... como alumna,... cuando hacían las fiestas de fin de año...?

Ah, bueno, todos los años, sí. La creatividad...

Había un grupito... un 'grupeto' para hablar en términos musicales, que era muy 'mordente', digamos, que 'trinaba' a fin de año, 'ornamentando' la situación un poco seria, académica. Aflojaba un poco las tensiones anuales y hacíamos lo que antiguamente se llamaba una 'estudiantina', que era a fin de año un espectáculo, un show musical, teatral-musical o teatro con música incidental si se quiere. Representábamos distintas situaciones que se habían dado; estaba dedicado a los egresados de ese año, a quienes tomábamos como personajes. Pero también tomábamos como personajes a algunos profesores. Y siempre estaba el Decano que era en ese momento Roberto Caamaño, a quien personificaba Julio Palacio. Él lo observaba muy atentamente en las clases y copiaba todos sus gestos y expresiones. Era muy divertido. La gente se moría de risa cuando veía a Julio.

¿Y anécdotas de cuando eras docente? ¿Alguna cosa que te acuerdes?

Sí, anécdotas de cuando era docente. La más divertida era los fines de año cuando se aparecían los alumnos con tortas, 'sándwiches' y bebidas como para festejar el fin de año y la fiesta siempre se hacía en mi aula. Consideraban que en la mía se podía hacer... Algo así.

¿Y como Decana alguna...?

Como Decana [...] el cargo [...] me permitió llevar a cabo muchas cosas que yo pensaba que tenían que hacerse. Veía un desequilibrio muy grande entre las carreras, por ejemplo, 'Dirección orquestal' tenía una orquesta todo el año, con la cual los alumnos practicaban y a fin de año daban sus conciertos públicos, dirigiendo ya sea en 'La Merced', en el 'Colegio de Escribanos' o en otros ámbitos. En 'Dirección coral' lo mismo: tenían durante todo el año su coro para ensayar, preparaban las obras y los alumnos a fin de año, daban conciertos en distintos ámbitos fuera o dentro de la Facultad, abiertos al público.

Y hete aquí que la carrera más abundante, la que sostenía en cierta forma a la Facultad de Música, era 'Composición'. Y los compositores no tenían la posibilidad de escuchar lo que hacían salvo en su cabeza. Leyendo una partitura en el piano (y si era una partitura orquestal muy compleja no la podían tampoco reproducir en el piano). Era la carrera más importante. Y resulta que no tenían la posibilidad hacer escuchar sus obras. Entonces pensé que era un desequilibrio muy grande: justamente la carrera que tiene más alumnos es la más desposeída.

Entonces pedí la revisión del presupuesto como para tener unas horas más de cátedra que se utilizaban para contratar instrumentistas que bien podían ser de la Orquesta de la UCA, del Cuarteto UCA, o de distintos lugares, de distintas orquestas profesionales a las cuales se contrataba especialmente para hacer un seminario a fin de año, con las obras de los alumnos a partir de tercer año.

Esto no significa que los de primero y segundo no pudieran también hacer lo suyo, Los de segundo año tenían la posibilidad de presentar ellos mismos tocando el piano, hacer un concierto con la producción pianística del año. Lo mismo la producción coral. Más de una vez lo hemos hecho. Dar la posibilidad a los alumnos de estrenar a fin de año sus obras. Y que participaran en un seminario de composición, que era un encuentro de instrumentistas con alumnos. Y así darles la posibilidad de escuchar en los ensayos su obra y poder corregirla antes del concierto. El instrumentista probaba una cosa y otra y el alumno podía elegir qué era lo que más le gustaba. También consultaban conmigo que estaba siempre presente. Era un intercambio...

Muy rico y muy positivo...

Sí, muy bueno, claro, porque aprendían muchísimo. Y después me lo decían: "Sí, realmente donde yo más aprendí, fue cuando escuché cómo sonaba lo que hacía..."

¿Cuál es tu punto de vista como educadora con respecto a la didáctica de la composición, a tu misión como formadora?

A lo que estás apuntando es de qué manera se enseña 'Composición'... La composición no se enseña, no se puede transferir un compositor. Lo que sí se puede enseñar es todo lo que acompaña la composición que es contrapunto, armonía, orquestación, todas técnicas que sí se pueden aprender. Y se pueden aprender bien. Se pueden ejercitar de una manera constante y son las cosas que allanan el terreno después como para ejercer cualquier tipo de lenguaje. Y más que nada, más allá de estas técnicas de aprendizaje, que son las básicas para cualquier compositor, conocer mucho repertorio, mirar mucha partitura.

Incluso yo he llegado a copiar partituras de orquesta para desentrañar el misterio, porque muchas veces uno lee mientras pasa la música y pasa las páginas rápido y no tiene tiempo de abarcar verticalmente todo. Hay muchos planos de repente que se escapan y entonces uno tiene que volver atrás y siempre algo queda que no se vio bien.

Claro...muy rápido...

A gran velocidad. Entonces no tenés tiempo, a menos que sea un cuarteto de cuerdas, un movimiento lento que podés ver analíticamente todo, o una partitura de piano y aún así. A veces los planos son muy intrincados y entonces es muy difícil resolver el enigma. Entonces si uno quiere llegar a fondo tiene que detenerse y poner la lupa.

¿Programas de edición de partituras colaboran un poco más en todo eso? O es una ilusión? Porque yo sé que los usás mucho y muy a fondo....

Yo lo uso constantemente desde hace unos años, desde los años 90. Yo creo que desde el 98. Hace unos diez años. Antes hacía todo manuscrito, lo que te lleva mucho más tiempo. A mí me encantaba, porque la caligrafía musical me gustaba, pero realmente lo que pasa con estos programas es que del punto de vista práctico te resuelve muchos problemas. Incluso cuando vos tenés que escribir incansablemente, un programa de cosas que se repiten, lo resolvés fácilmente. Acelera los tiempos de composición y por otra parte la posibilidad de escuchar después lo que vos escribiste. Te sirve como un control para ver si te equivocaste.

Es una gran ayuda...

Es una herramienta que a mí me parece de un punto de vista práctico muy útil. Muy útil como control y como acelerador del proceso.

¿Qué considerás que tu tarea formadora dejó, en tus alumnos?

Yo he tenido respuestas elogiosas de mis alumnos, que a mí me satisfacen como un reconocimiento. Pienso que lo que yo intenté darles fue una gran libertad de pensamiento y no tratar de forzarlos a trabajar en un lenguaje determinado. Intenté dar la mayor libertad para que se expresaran en el lenguaje en que cada uno de ellos podía expresarse de la mejor manera posible, y no forzarlos a guardar lenguajes con los cuales no se sienten afines. Pero pienso que tuve tanta libertad con mis maestros en cuanto a componer como sentía, como tenía que ser mi discurso, que quise siempre transmitir eso mismo, que si a mí me funcionó bien, supongo que tiene que funcionarle bien a otros.

¿Pensás que en Argentina se reactivó el aprendizaje musical? ¿Cuál fue la mejor etapa?

Yo creo que la Facultad de Música fue muy importante. Pienso que una de las mejores etapas de la música argentina contemporánea e internacional latinoamericana fue la

época del “Di Tella”. Ginastera además de su tarea como compositor, hizo una obra pedagógica de difusión de gran importancia, en el sentido de que haber fundado la Facultad de Música, haber fundado el CLAEM del Di Tella, y haber fundado el Conservatorio de La Plata... Ginastera fue un motor muy importante.

Más allá de eso, a mí me cabe mencionar a Gandini como promotor de la música argentina. Gandini durante muchos años creó un espacio donde toda la música argentina tuvo un lugar; tanto en la Fundación San Telmo como en el Instituto Goethe, con la Sinfonietta Omega, desde el Colón, el CETC. Hay muchas actividades que están dedicadas a la difusión de la música argentina y esto es muy importante.

Son reconocimientos que yo tengo hacia distintos personajes que realmente se preocuparon. Lo del “Di Tella”, fue un momento brillante, absolutamente fundamental.

Hasta un cierto punto en la Facultad de Música de la UCA se estudiaba composición de manera tradicional para instrumentos acústicos. ¿Cómo empezó a gestarse Composición con medios electroacústicos?

Eso se empezó a gestar en la época en que Caamaño era Decano; todavía en los años 90, cuando yo que era Miembro del Consejo Directivo de la Facultad. Le planteé a Caamaño la necesidad de ese rubro que estaba totalmente ignorado en la Facultad porque, sabemos perfectamente, la modalidad de Caamaño como compositor, fantástico compositor, estaba más ligada a una cierta tradición. No era lo que se puede decir un compositor vanguardista, si bien incurrió en terrenos que yo asocio con los principios del siglo XX, con el dodecafonismo, con el serialismo, pero de ninguna manera con las vanguardias de los años 60, con el Di Tella. O sea, para él era como un rubro que como compositor no sentía obviamente; pero que aún yo siendo una compositora no electroacústica, sin embargo, veía que objetivamente era necesario que los alumnos tuvieran la posibilidad de poder incursionar en ese terreno.

Me senté a hablar con él y le expuse mis inquietudes. Entonces tuvimos una reunión con el Rector, que en ese momento era Monseñor Blanco, donde expusimos las carencias de equipos, audio y de Laboratorio electroacústico en la Facultad, motivo por el cual después de esa reunión se le asignó un presupuesto extra a la Facultad. Así, fuimos con un representante del Rectorado que era el Jefe de Compras, a casas que vendían sintetizadores; y equipamos modestamente a la Facultad con los elementos que en ese momento había a disposición. Fuimos también con Pablo Cetta que se había especializado más en el tema y estaba componiendo con medios electroacústicos. Ya en época de Caamaño se montó un pequeño laboratorio en un aula de Humberto I. Pero todavía había que agregar las materias como para que eso tuviera un uso efectivo para los alumnos y fue ese el punto de partida del agregado de estas materias.

Como formación más integral para los compositores...

Claro, como para tener un formato de la carrera que estuviera más acorde con las necesidades de hoy. La que no las contemplaba. Finalmente, sí, en mi época además de eso hubo no solamente el agregado de las materias efectivamente, sino que además hubo un Centro de Estudios Electroacústicos que organizaba conciertos, charlas, invitaba compositores que venían de afuera o de adentro, no importa, en fin, una serie de actividades.

Que como decana diste espacio para que existiera...

Más allá de eso ya existía el Centro de Estudios de Música Antigua que había fundado Clara Cortazar ya desde la época de Caamaño, donde se desarrolló muchísima actividad. Organizaban cursos, charlas, seminarios. Hubo personalidades muy importantes como Rene Jacobs, como gente venida de Holanda, de distintos lugares del mundo, Memelsdorff desde Bologna.... Otros músicos de gran importancia internacional, como Jordi Savall. En fin gente realmente de mucho renombre que dictó cursos muy exitosos en la Facultad. [...] Los alumnos participaban en cierta medida, en la medida de sus intereses; pero no demasiado. Más que nada venía gente de afuera y esto ponía a la Facultad en contacto con el afuera, con el ambiente; una cosa más internacional.

Y más integradora social...

Sí, sí... con unos músicos que, por ejemplo cuando vino Robert Dick, el flautista, músico impresionante, se llenó la Facultad de flautistas y estaban los flautistas más importantes del país. [...] Otro departamento que se creó en ese momento porque estaba Ana Massone, fue el 'Centro de estudios de arte lírico' que funcionó mientras ella estuvo. Se realizaron cursos (a los que venía mucha gente) de formación teatral y escénica para cantantes, que lo regían Betty Gambartes y Jorge de Lasaletta. También estuvo el maestro La Ferla que vino de Italia y dio los primeros cursos. Pero era más que nada sobre el aspecto musical. El aspecto teatral se cubrió durante dos o tres años con estos seminarios que dictaron Betty Gambartes y Jorge de Lasaletta, que fueron muy exitosos.

Después también se creó el Centro de Estudios de Música Contemporánea que estuvo a cargo de Julio Viera. Por allí pasó gente muy importante, compositores como José Luis Campana, Octavio López, Jorge Lieberman, Pablo Ortiz. Gente que está afuera, argentinos que venían a dar alguna clase, algún seminario, o gente por ejemplo de Francia, del 'Ensamble Intercontemporáneo'. Muchos instrumentistas que venían de este Ensamble, pianistas o algún otro instrumentista, daban sus clases en la Facultad. Todo siempre organizado por este Centro de Estudios de Música Contemporánea a cargo de Julio Viera.

Y después también cuando vos eras Decana abriste la Facultad a un Canal de cable para que hicieran un programa en la Facultad?

Sí, este Canal tenía un programa cuya presentación eran los ámbitos, las distintas aulas de la Facultad. Y los chicos trabajando, componiendo, o tocando, o en fin, había una actividad musical y un recorrido a través de las aulas. La presentación del programa estaba muy fundamentada en ese aspecto físico, externo, pero también tenía que ver con la actividad que se desarrollaba dentro de la Facultad. Y la presentación del programa era ese recorrido por las aulas, la sala Ginastera, que es linda...

Otra cosa que también hicimos durante el decanato mío fue crear con vos, que fuiste el motor de la cuestión, la 'Asociación de Amigos de la FACM', gracias a la cual se equipó la Facultad con la compra de equipos de sonido para todas las aulas. Equipos de audio, amplificadores, hasta 'bandejas'. Tratamos de pedir subsidios del Fondo Nacional de las Artes a través de la Asociación. Y se lo logró. [...]

Además el impulso que le diste también a la Biblioteca y el logro de haberla nombrado a Clara Cortazar como...

Bueno, eso sí realmente fue una movida muy importante. Estaba Néstor Ceñal, desde hacía muchos años. Néstor ya no estaba bien en los últimos años. [...] Cuando Clara Cortazar se interesó por la Biblioteca y se interesó muy, muy fuerte, muy a fondo, realmente fue fantástico todo lo que ella hizo. No es mérito mío sino de ella, la verdad, un impulso increíble. En todo caso el mérito mío es haberla podido poner a Clara en la Biblioteca y darle la libertad de elegir a las personas que iban a colaborar con ella.

Alguna anécdota que quieras agregar...

[...] Sí, la primera cosa que yo recuerdo haber hecho el primer día en el decanato, fue pedir un nuevo teléfono. [...] Esto me parece significativo. Es una anécdota que no tiene quizás ninguna importancia pero que de alguna manera era indicativa del estado de las cosas...

Yo creo que...tiene que haber una calidad y un desarrollo en las cuestiones administrativas o académicas, que tiene que dar mayor facilidad como para que cosas que son nimiedades se puedan soslayar y uno pueda ir a los hechos, a las cosas contundentes, a las cosas de fondo....

Solucionar el aspecto burocrático para que el académico funcione...

Solucionar los problemas cotidianos, de base. En la Facultad siempre hubo una infraestructura muy buena, nada que ver con el otros lugares donde no teníamos audio, borradores, ni tiza, no teníamos nada.

Sí, eso en la Facultad nunca pasó.

No, nunca pasó. Yo tenía una infraestructura que no tuve en otros lugares. En la Facultad tenía todo lo que necesitaba. Nunca me faltó un pizarrón pentagramado, una tiza, un borrador, un audio...

ANA MARÍA LOCATELLI DE PÉRGAMO⁴

¿Cuándo ingresaste a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales?

Yo ingresé a la Facultad en 1960.

⁴ Esta entrevista fue realizada por Héctor Goyena el 1 de noviembre de 2007.

¿Cómo te enteraste de la carrera de Musicología?

A través de Inés y de Ana Núñez que eran compañeras mías en el Conservatorio “Manuel de Falla.”



Ana María Locatelli de Pégamo. Profesora y Secretaria de la FACM y Directora del IIMCV

¿Y qué es lo que te atrajo de la carrera?

Cuando yo terminé el secundario, mis ganas de seguir estudiando iban hacia la música o hacia la matemática. Lo único que sabía que existía en matemática era un profesorado, pero no me interesaba un profesorado. Yo quería hacer matemática abstracta. Entonces estudié inglés, estudié francés y me gustaba mucho la historia de la música. La había hecho con mucho gusto en el Conservatorio con Carlos Suffern. Entonces fuimos a la Facultad las tres y nos dio una entrevista el Maestro Ginastera. Nos explicó cómo era la carrera y nos inscribimos las tres en la Escuela preparatoria. Como ya teníamos hecho el Conservatorio, hicimos solamente un año de la Escuela preparatoria. Después incluso tuve que dar examen de piano, a pesar que era Profesora Superior de Piano por el Conservatorio. Habían hecho una distinción, si yo no recuerdo mal, el graduado del Conservatorio Nacional podía entrar directamente, el graduado del Conservatorio “Manuel de Falla,” no. Porque aparentemente el Conservatorio Nacional tenía más materias teóricas que el Municipal, cosa que se niveló posteriormente, porque actualmente el Conservatorio Municipal tiene muchas más materias teóricas que cuando yo era alumna.

¿Quiénes estaban en ese grupo de segundo año de la Escuela preparatoria?

Delia Santana de Kiguel, María Teresa Melfi, el Padre Fabián Balenciaga, Julia Fantinel, Elena Fraboschi, Inés y Ana Núñez y estaban dos o tres personas más que después

no ingresaron en la Facultad. Y después en la Facultad había alumnos que después no llegaron a recibirse.

¿Vos ingresaste directamente a Musicología o te interesaron también las otras carreras?

Me interesó también Educación Musical, pero no me satisfizo el plantel docente, entonces me quedé solamente con Musicología. Y lo que más me atrapó fue la figura de Lauro Ayestarán. En primer año fue la figura que más me atrapó.

Eso también te quería preguntar, entre los profesores ¿quiénes fueron los que te dejaron una marca en particular?

Me acuerdo que me encantó Marta Pelizzari. Las clases de solfeo de ella, a mí me parecieron fantásticas. En la Facultad, yo te diría que en primer año, la única persona que recuerdo así de golpe, son las clases cada quince días de Lauro Ayestarán que viajaba desde Uruguay. Daba las clases y se volvía el mismo día. Venía con un portafolio gigantesco lleno de libros, para mostrarnos todos los libros de todo lo que nos iba hablando. Eso me fascinó.

¿Y Carlos Vega no estaba?

Vega entró muchísimo después. [...] Ingresé a la carrera en 1961 y terminé de cursar en el 65. [Enumera algunas de las materias que cursó y qué profesores las dictaban]. Etnomusicología en Tercer Año la hice con Ayestarán. Quiere decir que la cursé en el 63. Tuvimos un problema porque Ayestarán se enfermó y no vino en todo el año. Entonces tuvimos que preparar la materia nosotros, no consiguieron reemplazante para Ayestarán. Nos repartimos los temas restantes. Yo recuerdo que a mí me tocó música árabe, porque Ayestarán había hecho un paneo muy distinto de lo que después Uds. hicieron conmigo. Me tocó también Perú, la música de los incas. Cada una de mis compañeras tomó otros temas. Repartíamos los temas y dábamos las clases para el resto de la clase. En Paleografía III, ese mismo año, allí sí lo tuve a Vega.

¿Recordás los profesores que tuviste?

En Primer Año recuerdo: Historia y análisis de la música I: Enrique Gerardi; Introducción a la Musicología: Lauro Ayestarán; Segundo año: Historia y análisis de la música II: Enrique Gerardi; Armonía moderna: Pedro Sáenz [duda]; Organología musical comparada: Lauro Ayestarán; Bibliografía musical: Lauro Ayestarán [duda].

¿Y a Vega, en qué materias lo tuviste?

En Paleografía trovadoresca. Porque nosotros teníamos un año y ese año había un tercio con Ayestarán de notación musical griega, un tercio con Vega de notación trovadoresca y un tercio con el Padre López, que era sacerdote jesuita, con canto gregoriano. Después a Vega lo tuve en Folklore Musical Argentino.

¿En qué año era?

En Musicología V, era Folklore Musical Argentino. En Musicología IV, fue Etnomusicología y fue cuando se produjo el problema de salud de Ayestarán que comenté anteriormente. En agosto se enfermó y no volvió. Ya no volvió en Quinto año, no tomó las clases y ahí se le dieron más materias a Vega. En Musicología III, o sea 1963 ya estaba Vega como profesor. En el 64, que no viene Ayestarán, le dan a Vega Musicología I, que fue donde lo tuvo Ana María Job. Entonces tenía en 1964: Musicología I, Musicología IV (que era Etno) y donde estaba el grupo de Raquel Arana. En el 64 fue cuando organizó el viaje al Chaco. Y fuimos nosotras y el otro grupo en el que estaba Raquel Arana. Con este otro grupo [año] dictaba Paleografía trovadoresca y con el año anterior al mío, tenía Folklore Musical Argentino. O sea que en el 64 ya tuvo cuatro cátedras.

Ayestarán se enfermó y no volvió. Sólo volvió para la inauguración del Instituto de Investigación en abril de 1966.

¿De los egresados, que sabés de Susana Kalnay?

Fue compañera nuestra de promoción.

Pero no se dedicó a la musicología?

Se casó y que yo sepa no hizo nada.

Y hay otra egresada: Magnani de Carvallo...

Carvallo fue compañera de promoción de Pola y fue la primera ex alumna de la Facultad que falleció.

¿Y qué otros profesores te dejaron una marca en particular? Sólo Ayestarán?

No, Ayestarán, Vega, la Señora Blanca Pastor en Artes plásticas, Monseñor Pironio en Teología. Creo que fueron los más destacados. Ahora como docente, docente, Ayestarán. Vega no era un buen docente. Vega te repetía y te repetía...

No sos la primera persona que me lo ha dicho...

Hacía 'variaciones sobre un mismo tema.' El tema del descenso de la música del [estrato] superior y de los indígenas o los esclavos que veían allá en el primer piso cómo bailaban..., lo repetía, lo cambiaba. Pero bueno, yo tengo mi hipótesis, mi manera de pensar al respecto. ¿Cómo querés que sea un profesor? ¿Que querés que te de el profesor? Si querés que te dé conocimiento, todo bien masticadito, con apuntes, con discografía que te lo manda por Internet a tu casa o por mail a tu casa... O el profesor que te trasfunde su pasión. Y Vega te trasfundía su pasión. Ayestarán, creo que tenía las dos cosas, porque era muy buen docente, dictaba todos los temas.

Era pedagogo...

Era pedagogo y además era apasionado, entonces te transmitía la pasión. Vega era como más desordenado en sus clases, pero también te transmitía la pasión.

Battistessa! en Estética, recuerdo que me impresionó muchísimo como docente. [Ángel] Battistessa era combatido por algunos grupos de alumnos, porque se quejaban de que no era sistemático, de que faltaba mucho. Entonces nosotras -creo que fue a mí a quien se le ocurrió-, le propusimos hacer lo mismo que habíamos hecho en ausencia de Ayestarán: ofrecernos a preparar cada una de nosotras, porque éramos todas mujeres, parte del programa. Y a él le encanto. Yo elegí Maritain “Arte y escolástica”, otra eligió a Bergsón, se fueron repartiendo los autores que estaban en el programa. Esa era Crítica.

Vos dijiste Estética...

No, no. Era Crítica I y Crítica II. Crítica I, Battistessa y Crítica II, Pola, que era la Crítica Musical. Decían que faltaba cinco clases sobre diez, pero con nuestro grupo no faltó nunca. Habíamos leído todo lo que nos correspondía y más también, porque teníamos que dar la exposición delante de él y delante de las compañeras y él bordaba maravillosamente bien todo lo que decíamos, de todos los temas. A mi me fascinó, la sabiduría que tenía, cómo relacionaba un autor con el otro. Y lo encantado que estaba él también de haber encontrado un sistema para que los alumnos llegasen a fin de año, habiendo elegido un autor, en vez de haber tenido todos los autores adentro, un autor en profundidad y que él podía ayudarnos a captar más cosas de las que nosotros habíamos podido captar leyendo los libros.

¿Cómo era en esa época el ambiente en la Facultad? porque Uds. eran pocos...

Sí, éramos un grupo pequeño. María Teresa Melfi, Delia S. de Kiguel, Fraboschi, Susana Kalnay, yo. Estaban, en algunas materias que eran comunes, Fabián Balenciaga que me parece que se fue en cuarto año, lo trasladaron a España, no pudo terminar la carrera. El padre José Bevilacqua que hacía música litúrgica junto con Julia Fantinel y estaba también Julia Fantinel en las materias comunes. Así que la promoción era de ocho personas, si no me equivoco.

¿Y cómo era la relación con Ginastera, Decano-alumno?

Ginastera fue profesor mío; en Armonía I debe haber sido. Lo recuerdo como excelente profesor de armonía.

¿Y cómo Decano, cómo era?

Yo creo que el gran mérito de él fue haber conseguido que Monseñor Derisi admitiese una Facultad de Música en una Universidad Católica. El haber conseguido eso a mi me parece realmente fabuloso.

¿Y Secretaria quién era, la Señora de Arias?

La Señora de Arias. Fue Secretaria hasta que entré yo.

¿Cuándo te designaron a vos?

Yo empecé a trabajar como Secretaria en abril del 67. Yo egresé en el 65, así que estuve trabajando todo el 66 como profesora de Historia de la Música I y como profesora de Etnomusicología.

¿Allí comenzaste?

No, perdón. Yo egresé en el 66, porque dejé para marzo Historia de la Música Argentina y Musicología V, que era Folklore Musical Argentino.

Ah! el que era también muy especial en Historia de la Música Argentina era García Acevedo. Te cuento una anécdota que nos transmitió la Sra. de Arias. La Sra. de Arias integraba la mesa con Marito y no me acuerdo quién más estaba en la mesa. Entonces cuando terminamos de dar el examen todas: Chela (Delia S. de Kiguel), María Teresa (Melfi), Elena (Fraboschi) y yo, dice que se dio vuelta y le dijo a Beba Arias: "Son bomboncitos muy bien adoctrinados". Ahora, yo disfruté mucho el dictado Historia de la Música Argentina con él aunque para mí hubo un gran ausente en ese dictado de cátedra, que era la música. En general lo que yo sufrí es que no había ejemplificación musical. Pero también hay que reconocer que no existía la discografía que existe ahora. Por ejemplo en Etnomusicología, que sería lo que tendríamos que haber escuchado en primer año, en Historia I. En Historia I, si yo no recuerdo mal, escuchamos cuatro o cinco ejemplos en todo el año. Es que no había.

¿Y Vega les pasaba ejemplos de los discos del Instituto Nacional de Musicología?

Vega no nos hacía escuchar mucha música.

Tampoco...

Según mis recuerdos, no.

Tampoco los llevó al Instituto de visita...?

Que yo recuerde, no. Por eso para mí fue todo un desafío tomar Historia I, porque siempre me había quejado de que no escuchábamos música, de que no se ejemplificase lo que se decía y me di cuenta que no había discografía. La Facultad no te proveía de discografía, porque no tenía. Entonces yo comencé a manejar me con la UNESCO. Comencé a sacar discos de la UNESCO, a grabar discos de la UNESCO. Después me metí con las embajadas y yo te diría que recién a mediados de la década del 70 comenzó a crecer la discografía.

Pero Ana yo cursé con vos en el 70 y yo recuerdo que pasabas muchos ejemplos, con el grabador de cinta pasabas un montón...

Sí, pero me volví loca para obtener ejemplos. Yo me recorrí todas las embajadas, mandé cartas a un montón de embajadas.

¿Quién te designó a vos? ¿Quién te pidió tomar la cátedra? Y además como secretaria quién te nombró?

Mi primer nombramiento fue una suplencia de Solfeo contemporáneo en 1963. Marta Pelizzari se fue a Europa. En el 63 estaba Ginastera y la Sra. de Arias. Después a Ginastera lo reemplazó el Maestro Martini. Después a Martini, Pedro Sáenz. A Pedro Sáenz lo reemplazó Hermes Forti y después de él vino Caamaño. Caamaño empezó a trabajar en el 67.

Tu experiencia como Secretaria empezó en ese año.

El 1° de abril del 67. Estaba recién casada.

¿Y te quedaste hasta cuándo?

Me quedé hasta marzo de 1971.

¿Y cómo te resultó esa experiencia como secretaria?

Me gustó. Porque a mí me gusta organizar. Me acuerdo que yo me encontré con una Secretaría en la que no estaban agrupados en un libro todos los programas de estudio de los profesores, que para mi modo de ver era esencial. Había una rutina en la que para mi modo de ver, había mucha falta de control. Hice un montón de cosas y yo creo que puse la secretaria en orden. Estuve cinco años y de esos años tenés todos los programas encarpados. Los alumnos controlados. Yo pedí una supervisión de los contenidos de los dictados de las materias. Yo misma controlaba si los profesores firmaban o no y qué bolillas iban dictando o no.

¿Mercedes no estaba con vos?

Sí, pero Mercedes estaba a cargo del tema de los alumnos, y yo del tema de los profesores. Así repartimos las cosas.

Volvamos a tus tareas docentes ¿Qué recuerdos tenés de algunos de los alumnos? Vos fuiste docente bastantes años.

Sí. Bueno, yo me encariño mucho con mis alumnos. Me encanta volver a encontrarlos, me encanta ver que crecen, que hacen cosas, me pone muy orgullosa. Y estoy bastante contenta porque -bueno dentro de las limitaciones, porque la carrera es una carrera muy joven- yo empecé a hacer todo de cero prácticamente. De la materia que a mí me tocó dictar que es Etnomusicología, yo prácticamente tuve tres o cuatro clases de dictado con Ayestarán y en las cuales transitó el tema bibliográfico, pero en ningún momento se habló de trabajo de campo. En ningún momento se habló de las culturas aborígenes de América, ni de las culturas africanas, ni de la música oriental. Él se circunscribió a hacer antecedentes etimológicos y bueno no sé hasta donde él iba a llegar. No sé si tengo el programa que él dictó. Tampoco sé si está el programa en la Facultad. Y yo traté de darle

otros contenidos. Habré logrado algo, poco o mucho, pero de cualquier forma estoy muy satisfecha porque tengo alumnos que se han profesionalizado muy bien. Que han seguido etnomusicología y han brillado. Como puede ser Enrique Cámara, como puede ser Héctor Goyena, como puede ser Elena Hermo, como puede ser Yolanda Velo. He tenido a Marta Lambertini en un viaje de investigación de campo que hacía las dos carreras, con Yolanda, Nerea Valdéz. Después me alegra mucho, Carlos Rausa que lo tuve en Historia I.

Yo hablo con alumnos y se acuerdan de cosas que dije o hice escuchar y que no me acuerdo. No me puedo acordar de todo lo que enseñé o todo lo que dije o hice. Y después a los alumnos de Historia I los recuerdo con mucho cariño y me dan mucho orgullo, humilde pero orgullo. Por ejemplo en el acto este de las medallas de oro, había dos alumnos que fueron alumnos míos en Historia I. Y los dos se me acercaron con mucho cariño y estábamos los tres codo a codo, porque los tres estábamos recibiendo el mismo premio y los dos me dijeron que dictan Historia de la música con mi libro. Y eso ya me lo han dicho muchos alumnos, que enseñan con mi libro. Que es muy práctico, que encuentran los ejemplos fáciles porque yo en el libro puse toda la discografía. Yo creo que en Argentina no vas a encontrar un libro de Historia de la música que para cada tipo de música o de ejemplo musical, te de la discografía. Lo cual significa que no lo hice al boleo, sino que lo pensé muy bien y lo trabajé mucho para poder hacerlo así. Para mí, eso es una satisfacción. No te olvides que yo dicto Etnomusicología con una mirada cosmovisional. Me meto en la página web y me encuentro que estoy traducida al portugués. En un libro que el entrevistador tiene algo que ver....

Ah, no sabía... El libro Música Tradicional Argentina....?

La parte de los *wichí*, los *kom'lek*, todos, traducidos al portugués.

La próxima pregunta tiene que ver con el Instituto de Investigación Musicológica. Vos estuviste en el grupo fundacional del Instituto. Pola fue la primera directora.

Sí, los fundadores fuimos todos.

¿Todos los egresados de ese momento?

No, no. Fue un grupo que Vega había convocado. Vega dejó un papelito escrito con las personas e incluso con los niveles de trabajo que quería. Por supuesto eso no se cumplimentó a fondo. Estaba Chela, María Teresa, Pola Suárez Urtubey, Beba Arias, Elena Fraboschi, Ana M. Locatelli.

Roldán estaba...

Roldán, Gerardo Huseby. Todos esos fueron los fundadores. Ahora, los que hicimos el ímprobo trabajo de inventariar y empaquetar toda la biblioteca de Vega en siete días, fuimos María Teresa Melfi, Chela Santana de Kiguel, Elena Fraboschi, Ana M. Locatelli y Beba Arias.

¿Raquel Arana no estaba?

Raquel Arana no vino a la casa de Vega a hacer paquetes e inventariar.

¿Pero estaba entre los fundadores?

Mirá, está el acta, allí están las personas que firmaron. Es muy probable que esté, pero yo no recuerdo haberla visto en la casa inventariando.

Así que Vega estableció qué tarea iba a tener cada uno dentro del Instituto...

Eso lo dejó escrito en un papel que me dio a mí en una oportunidad, en la cual me regaló esto [muestra un dibujo]. Estaba en el escritorio y le digo: “Hay maestro, qué lindo que es esto ¿Quién lo hizo?” “Yo”. “Ah, ¿No me lo regala?”. Y me puso “Para Ana María Locatelli, que me lo pidió.”

Pero está muy bien...

Es precioso, a mí me encantó.

Además, dos guitarristas, un pianista y dos cantantes, serían.

[Se refiere, ya siendo Directora, al traslado del Instituto a la sede de Puerto Madero]. Entonces lo llevamos y ya tuvimos mesa y dos muebles. Primero habíamos traído las bibliotecas del Mozarteum. Después conseguí el escritorio amarillo de Carmen y todos los mueblecitos y algunas cosas que había en el Instituto (en Humberto 1º). Unas bibliotecas bajitas marrones y con eso se armó el Instituto al principio. Después conseguí una mesa prestada de Educa y me la sacaron y me trajeron otra. Después ya no sé como sigue.

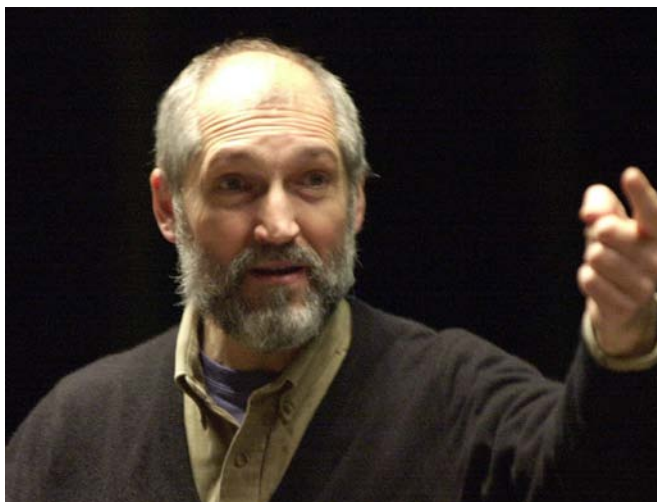
Los escritorios de Vega siguen allá, en el Museo de Cañuelas...

Sí, fueron donados. Después seguí con la línea de las publicaciones. Empecé con la diagramación ésta, de poner una ilustración. La idea mía era que tuviese algo permanente y [también] cambio. Que hubiese permanencia y cambio. Me pareció mucho mejor que las ediciones en un solo color.

Claro, más atractivo también.

Después empezamos con la edición de libros. Y el primero fue el del Himno Nacional Argentino. Continué también con los *Cuadernos...*, sacamos dos.

NÉSTOR ANDRENACCI⁵



Andrenacci, en plena tarea

Profesor. Esta entrevista es para que nos cuente desde su carácter de profesor, parte de la historia de la FACM que ud. ha vivido. ¿Cuáles fueron las cátedras y actividades que tuvo a su cargo en la Facultad de Música y en qué períodos?

Yo estoy actuando en la Facultad desde el año 1989, y tengo a mi cargo la cátedra de dirección coral en el primero, segundo y tercer nivel, en forma rotativa.

Y fechas?

Continuadas hasta ahora.

¿Y a cargo de quiénes estuvo esa materia en otras etapas?

Cuando entré el maestro que estaba antes que yo era Guillermo Opitz. Que después siguió. En ese momento tenía un problema de salud. Pero después nuevamente estuvo y fuimos colegas hasta que se jubiló hace dos o tres años.

En otras épocas, la cátedra de dirección coral estuvo a cargo del maestro Alberto Balzanelli. También sé que estuvieron el maestro Julio Fainguersch, el maestro Antonio Russo...; ellos son los colegas más antiguos que recuerdo. Actualmente en Dirección están el maestro Llobet, el maestro Piccini....

¿Hubo cambios sustanciales en la modalidad de la enseñanza de la Dirección coral a través de todos estos profesores?

Bueno, como hay una libertad muy grande en la manera en que cada docente da su cátedra, no sabría decir, a ciencia cierta, cómo son las cátedras de los demás colegas.

⁵ Entrevista realizada por Margarita Swanston el 24 de marzo de 2008.

En mi caso, pienso que cambios sustanciales quizás no, pero principalmente la experiencia, a uno le va dando una visión un poco más ajustada de la materia, un poco más profunda con el correr del tiempo. Pero no diría que cambió sustancialmente en lo que a mí se refiere. La estructura de mi cátedra ha sido durante este tiempo similar.

¿Y en función del alumno como director de coro, sigue siendo la misma modalidad de enseñanza?

Nosotros tenemos tres años de formación. En el primer año se trabajan principalmente las cosas básicas. El análisis de las partituras, elementos de interpretación, de técnica gestual, de técnica de ensayo. Son las principales cosas que se investigan y se trabajan.

Luego, a partir de Dirección coral II y Dirección coral III, ya hay coros de práctica. Entonces se trabaja en el primer cuatrimestre lo que se va a ensayar, lo que se va a dirigir en el segundo cuatrimestre y se elige con los alumnos el repertorio, se lo interpreta, se lo analiza, se lo piensa en función del coro de práctica. Eso y de acuerdo con un grado de dificultad que corre con el nivel en que están en la carrera. Y se da un concierto final como parte muy importante del proceso de aprendizaje. Es un concierto con público.

¿Los integrantes del coro son los mismos alumnos o se busca gente de afuera?

Bueno, en el primer año las prácticas que se hacen implican a los mismos alumnos. Luego hay un coro rentado. Es un coro bastante estable. He buscado cantantes que tengan determinado tipo de características. Que se amolden bien al trabajo con los alumnos. Que tengan ganas de hacer ese tipo de trabajo un poco especial, porque no se trata de ensayos comunes, sino de ensayos con alumnos, pensando que además tienen la supervisión de un maestro. Por lo tanto hay cosas que se hacen en repetidas ocasiones o se hacen no tanto en función del coro, sino en función del director. Eso es algo distinto a un ensayo común de un coro. He buscado cantantes que sean flexibles, porque en un mismo ensayo van a tener seis, siete, diez hasta doce o quince alumnos. Entonces tienen que responder con flexibilidad a distintos estilos de conducción, a distintas personalidades. Por otro lado, tienen que ser buenos cantantes, gente sensible, gente que además tenga continuidad. Son cantantes que no suelen faltar, son muy puntuales, buenos lectores y gente que se divierte mucho también al ver el trabajo de crecimiento de los alumnos.

¿Se establecieron contactos con alguna entidad o personalidades a través de este tipo de actividades de presentación de alumnos dirigiendo, por ejemplo con solistas o con otras entidades corales que han compartido?

No en el caso de nuestra cátedra. Pero sí lo que se establecen son los contactos con los lugares en que se van a dar los conciertos y eventualmente con los compositores cuyas obras se van a ofrecer en los conciertos.

Esto es significativo...

Sí.

Por ejemplo ¿algún compositor del cual se haya hecho alguna obra?

Marta Lambertini, el maestro Caamaño [...] Hemos hecho además muchas obras de alumnos: de Christian Baldini, Miguel Galperín, Leonardo Lebas... Entonces se establecían contactos con ellos, y venían a nuestros ensayos, daban su parecer, sugerían cosas, reflexionaban sobre sus obras. [...] Además, en general el coro de la cátedra no se repite en su repertorio. Quiere decir que cada año se hace un programa diferente. Cada grupo de alumnos va gestando su propio repertorio de acuerdo a sus intereses y posibilidades técnicas. Y de acuerdo también a la lógica interna de su trabajo personal. Por ejemplo, hace dos años hicimos un programa basado en salmos. Los textos eran los fundantes del programa; por lo tanto la investigación de los alumnos consistía en encontrar obras cuyos textos fueran salmos y que además esos salmos tuvieran una ubicación particular de acuerdo a la temática. Ahora estamos haciendo textos cuyo tema son relatos. Entonces aparecen siempre obras nuevas, con ese tipo de consignas.

¿Presentaciones para recordar o para destacar que hayan tenido fuera del ámbito de la Facultad?

El coro de práctica es un coro muy específico y está centrado en la cátedra. Durante muchos años dirigí el Coro de la Universidad. Con ese coro sí teníamos contactos con las entidades. Hacíamos presentaciones en otras partes, en otras ciudades. Hacíamos encuentros con coros de otras confesiones religiosas, con coros de otras universidades, en fin, ahí sí puedo contar muchas cosas al respecto.

El de la cátedra es un coro muy circunscripto al aprendizaje de los alumnos; por lo tanto, da uno, dos, a lo sumo tres conciertos por año. Muy centrados en el trabajo que se vino gestando, no nos hemos ocupado de establecer contactos con otras instituciones y el coro no ha dado conciertos en otras oportunidades. Es más, al coro de práctica lo dirigí en una sola oportunidad en los dieciocho años que tengo la cátedra, porque una vez el Rector pidió que cantáramos determinadas obras. El coro tenía un repertorio adecuado y los alumnos todavía no estaban en situación de dirigir en ese momento del año. Entonces dirigí en una presentación que no era un concierto. Canto en el coro. Pero no lo dirijo.

Alumnos destacados?

Bueno, sí.

Por ejemplo? Que hayan trascendido por sus actividades?

Muchísimos. La mayor parte de mis alumnos está trabajando. Ejerce sus tareas como directores de coro y enseñan también en otras instituciones.

¿Alguna característica distintiva tuvieron estos egresados UCA, como egresados a nivel universitario? Tienen un carácter distintivo con respecto a otro tipo de alumnos?

Es un tipo de alumnos con una formación muy sólida, en términos generales y eso uno lo percibe en el tipo de repertorio que abordan, en la manera en la cual hacen su trabajo. Eso me parece que es lo más importante: la actitud con la que hacen su trabajo. Una actitud de mucha profesionalidad, entiendo yo; gente de mucha competencia. Y

muchos han podido explorar su sensibilidad. Y uno puede notar que hay una marca particular.

[...] De todos tengo recuerdos muy interesantes. Porque cada uno tiene su personalidad, sus propios intereses. Buscan el repertorio que les es más afín, con el cual pueden desplegarse más como artistas.

¿Y su punto de vista como educador, algún lineamiento especial en cuanto a la didáctica de la dirección coral o cómo siente su misión como formador? Piensa que marcó algo diferente?

Trato de ayudar a los alumnos en su búsqueda. Parto de la base de que son artistas y cada artista tiene su camino, su potencialidad, su ámbito de búsqueda. Entonces trato de serles útil en la medida de mis posibilidades. Por lo tanto, no podría decir que soy un docente muy ortodoxo. Busco distintas maneras de serles útil ya sea reflexionando lo que es la dirección en sí misma, o reflexionando sobre determinado repertorio, o reflexionando sobre su manera de encarar la actividad.

Por supuesto que hay cosas que son comunicables, pero las contextualizo en función de lo que es la búsqueda del alumno. En ese sentido, siempre estoy yo también en el proceso de aprender. De modo que cada uno de los alumnos tiene un universo propio y una búsqueda personal y muchas veces no saben de qué se trata, entonces poder explicitarlo, poder de alguna manera hacerlos concientes de cuál es el camino que están intentando recorrer, me parece que es mi tarea formadora, de estar como docente.

La dirección coral es una actividad que está en evolución, no es una cosa dada. Yo dirijo hace treinta y ocho años y he visto cómo ha cambiado el concepto de la dirección coral, cómo se ve la actividad. Cómo se la encara, qué desarrollos nuevos hay, cómo se ha ido poco a poco ligando a ciertas técnicas del movimiento, a las técnicas de la interpretación.

¿Esto entonces tiene que ver con la didáctica, con el proceso de enseñanza?

Totalmente.

¿Piensa que en la Argentina se reactivó el aprendizaje musical? ¿Cuál fue la mejor etapa de toda esta historia?

Pienso que en la Argentina [el aprendizaje musical] se está desarrollando, se está desarrollando, está creciendo. Concretamente, en lo que a la dirección coral se refiere, la actividad se desarrolló de una manera fantástica. Se ha profesionalizado.

La dirección coral no hace mucho que se enseña a nivel universitario. [...] La formación de los directores de coro previa a esto, era muy empírica, muy *amateur*. Porque había muy buenos profesionales de otras disciplinas que se dedicaban a la dirección, pero venían de otras disciplinas musicales, del piano, del órgano, de la dirección orquestal, y se dedicaban a la dirección coral. [...]

A lo largo de estos [...] años, han aparecido otros lugares donde se enseña dirección coral, en Mendoza, en Rosario, en Santa Fe. Y yo diría que hoy día existen muchos lugares en la Argentina donde se forman directores de manera profesional, de manera académica y la actividad se ha multiplicado. Y existen asociaciones de directores que aglutinan, buscan

reflexionar juntos, buscan compartir cosas. Lo que antes se hacía en forma bastante solitaria ahora es una actividad mucho más compartida con otros colegas.

¿Alguna anécdota o reflexión con respecto a la facultad que haya quedado o que no hayamos conversado....?

En la Facultad se vive en un clima muy tranquilo, muy cómodo, muy cálido de trabajo. [...] En particular, yo he recibido cosas buenas. No lo puedo expresar de otra manera.
