

BANDA
SINFÓNICA
DE LA CIUDAD
DE BUENOS AIRES

110 años



IDEA ORIGINAL
JUAN MANUEL BEATI

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN
BIBIANA PALMIERI
DANIEL VARACALLI COSTAS
(DGMus)

DISEÑO
SOFÍA GABRIELUDIS
(Arte y Diseño DGMus)

FOTOGRAFÍAS
ANDREA SPIRITO
(DGMus)

COLABORADORES
LAURA CAMPARDO
BERNARDO CAREY
GUSTAVO COSTANTINI
SILVINA LUZ MANSILLA
GABRIEL SENANES
DANIEL VARACALLI COSTAS

BANDA **SINFÓNICA** DE LA CIUDAD **DE BUENOS AIRES**

110 años



06

PRÓLOGO

por Juan Manuel Beati, Director General de Música

08

INTRODUCCIÓN

por Jorge Jara, delegado y solista de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires

10

NÓMINA

de miembros actuales de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires

12

CAPÍTULO 1

Los inicios de la Banda Sinfónica Municipal en las fiestas del Centenario, por Silvina Luz Mansilla

38

CAPÍTULO 2

Los directores de la Banda Sinfónica: impronta y repertorio, por Gustavo Constantini

76

CAPÍTULO 3

Las bandas de música: una tradición milenaria, por Laura Campardo

110

CAPÍTULO 4

La Banda Sinfónica y la gira europea en el recuerdo de Bernardo Carey, por Daniel Varacalli Costas

130

CAPÍTULO 5

La Banda y yo y la Banda, por Gabriel Senanes

142

GALERÍA DE FOTOS

202

EPÍLOGO

Y la banda siguió tocando... por Daniel Varacalli Costas

204

BIBLIOGRAFÍA

206

DISCOGRAFÍA

Prólogo

| DR. JUAN MANUEL BEATI

DIRECTOR GENERAL DE MÚSICA
SUBSECRETARÍA DE GESTIÓN CULTURAL
MINISTERIO DE CULTURA
GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Es para mí una gran satisfacción prologar este libro, cuya razón de ser es la celebración de los 110 años de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Resulta gratificante que en la Argentina un proyecto cultural se sostenga durante tanto tiempo, formando parte de ese patrimonio inmaterial que merece ser protegido y fomentado por el Estado, y apreciado por sus destinatarios naturales: el público.

En el caso de la Banda Sinfónica, esas razones se fortalecen si tenemos en cuenta que, desde su creación por la Municipalidad porteña en el marco de los festejos del Centenario de la Patria, su objetivo ha sido el de llevar todo tipo de música a la comunidad, siempre de manera gratuita y primordialmente al aire libre, en parques, plazas, anfiteatros y explanadas de todo tipo. Desde sus comienzos de la mano del italiano Antonio Malvagni, la Banda Sinfónica difundió arreglos especialmente confeccionados para ella de la mejor música clásica de todos los tiempos, pero también de tangos e innumerables manifestaciones de música popular y ligera de distintas geografías y vertientes, con el fin de llegar a toda la gente sin excepción.

Con el tiempo, la Banda comprendió que esta labor de difusión se complementaba mejor con el ofrecimiento de conciertos didácticos, tanto al aire libre como en teatros y colegios, los cuales al día de hoy comprenden por lo menos el 50 por ciento de su actividad regular anual.

Hoy la Banda Sinfónica posee uno de los archivos musicales más valiosos de la región, producto de los sucesivos directores y arregladores que fueron confiándole sus versiones manuscritas, así como del material adquirido con el que se fue conformando.

Pero el mayor capital de la Banda Sinfónica son sin duda sus integrantes: desde sus músicos –directores, ejecutantes, copistas, arregladores- hasta todo el personal de archivo, su coordinación y su plantel administrativo y escenotécnico, musicógrafos y presentadora; en suma: todos los que hacen posible, semana a semana, el milagro de trasladar la música, en un esfuerzo logístico extraordinario, a cuanta locación de la Ciudad así lo requiera.

Finalmente, debo señalar la feliz casualidad de que este aniversario coincida con el núcleo de mi gestión al frente de la Dirección General de Música. Que se cumpla asimismo en medio de esta pandemia que ha transformado la actividad cultural mundial, vuelve aun más valiosa esta publicación, que es la primera exclusivamente dedicada a la historia de nuestra Banda. Y cuando digo “nuestra”, invito a todos los lectores, a todos los oyentes, a todos los habitantes esta Ciudad y, por qué no, a todos los argentinos, a que sientan a esta Banda como propia, como un proyecto vivo que se vincula de manera indisoluble con la historia de nuestro país.



Introducción

| LIC. JORGE JARA

SOLISTA DE LA BANDA SINFÓNICA DE
LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
- DELEGADO GREMIAL DE SUTECBA

Contar una historia es una tarea apasionante que nos exige, todo el tiempo, tomar decisiones difíciles. ¿Sobre qué cosas escribiremos? ¿Qué hechos y qué personas estarán en nuestra narrativa? ¿Cómo robarle al tiempo tantas situaciones que parecen perdidas y que nos gustaría recuperar? A veces, tal elección responde a causas azarosas: una foto, un programa de concierto, una página de diario, algún encuentro casual con un protagonista, que nos invita a escuchar su historia. Y así, de a poco, se va armando este rompecabezas que nos habla de una banda sinfónica que fue ganando un lugar en el corazón de su gente. Sabemos que este recorte, arbitrario por cierto, nunca es exacto o justo, ni logra expresar todo lo que nos gustaría contar, pero es, en general, lo que el límite de la palabra nos permite transmitir.

Por eso, entre tantas cosas, los trabajadores de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires queremos contarles acerca de nuestra historia de lucha, de superación, de trabajo mancomunado, que hemos sostenido a lo largo de estos 110 años y que nos ha convertido en un organismo dinámico, dúctil, flexible, que se adapta fácilmente a los cambios que imponen las nuevas tendencias artísticas y que crece, a contrapelo de las adversidades.

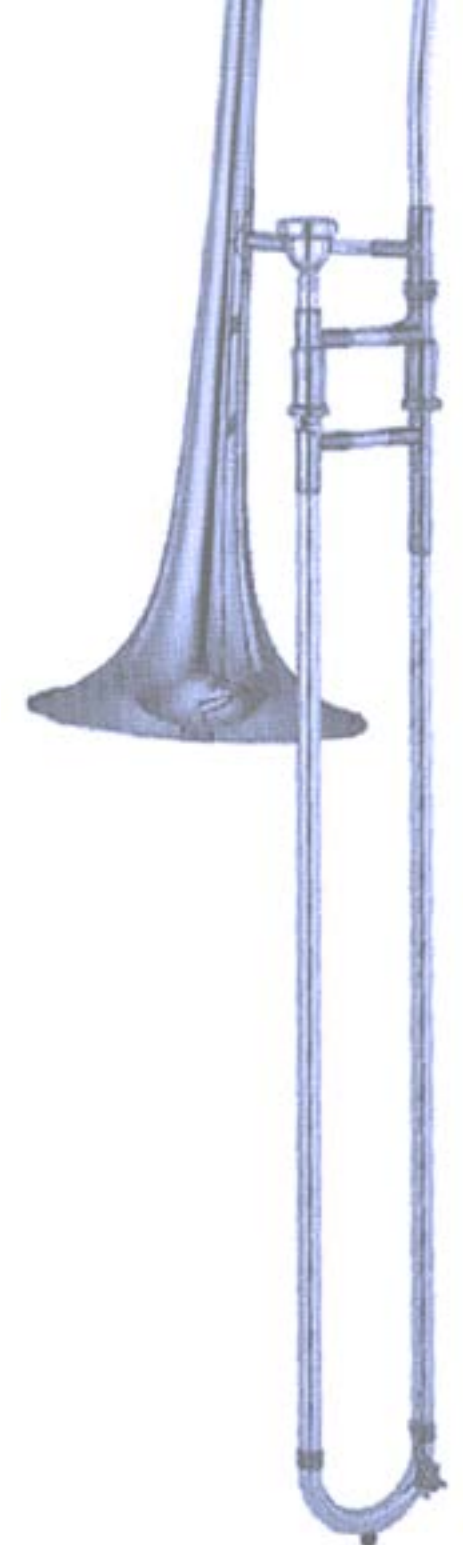
Nos hemos propuesto no envejecer jamás, manteniendo siempre vivo el sueño de una ciudad que se imaginó a sí misma vibrante, plena de música, con los sonidos del mundo atravesando sus plazas, teatros, escuelas y llegando a todos sus habitantes, sin distinciones, en forma gratuita.

Nuestra Banda Sinfónica es el sonido de un crisol. El abanico de su repertorio, su presencia constante en todos los barrios porteños y la diversidad generacional de su público le permiten ser fiel reflejo de la ciudad que representa. La función comunitaria de la Banda reside, precisamente, en su capacidad de unir de manera armónica esta diversidad, para decantarla en una unidad superior. A lo largo de más de un siglo, venimos transmitiendo de manera ininterumpida el acervo cultural de nuestro pueblo, habilitando permanentemente lugares para que todas las expresiones y estilos musicales tengan cabida en nuestro repertorio y generando espacios para que muchos compositores y arregladores puedan darse a conocer.

Estamos donde está nuestra gente, llevando alegría al trabajador que espera el tren en una de las estaciones de la ciudad, o al niño que por primera vez descubre los instrumentos musicales en un concierto en su escuela, porque asumimos nuestro oficio de trovadores y juglares en una sociedad que, a pesar de tanta tecnología, necesita, cada vez más, de un encuentro espontáneo y directo con el arte. Queremos rendir homenaje a todos los colegas que nos precedieron y que posibilitaron, con su talento y esfuerzo, que seamos reconocidos por el público y la crítica como uno de los organismos más prestigiosos en el ámbito musical de nuestro país y el mundo.

También nuestro reconocimiento a cada una de las personas que hicieron posible que este libro llegue a todos ustedes.

Finalmente, nuestra gratitud a cada uno de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, quienes son la razón de la existencia de este organismo.



Nómina

BANDA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

/ Clarinetes

Clarinetes sopranos:

Osmar Sosa
Gabriel Blasberg
(Solistas)
David Lheritier
Alejandro Cancelos
(Suplentes de solistas)

Primeros:

Alberto Rodríguez
Jorge Scarinchi
Agustina Gabaglio Iannuzzi
Marisa Pamela Gallardo

Segundos:

Alberto Brass
Lucas Cosentino

Lucía Calmet
Uriel Kaufman
Evjord Ngjeliu
Inti Sabev Gorga
Cristina Soledad Ríos

Terceros:

Hugo Sgorbini
Raúl Schejtman
Sofía Eslava
Emiliano Vera

Clarinetes requintos:

Luis Slaby
Julieta Ugartemendía

Clarinetes altos:

Germán Moine
Enrique Entenza

Clarinetes bajos:

Martín Moore
Rodolfo Bertolini

/ Flautas

Raúl Becerra
(Solista)
Dante de Simone **
(Suplente de solista)
Guillermina Ibáñez (piccolo) *
Guadalupe Planes*

/ Oboes

Patricia Rossomando
(Solista)
Horacio Laria (corno inglés)
(Suplente de solista)

Edgardo Acuña Colombo
María Lis Rigoni

/ Fagotes

Daniel Piazza
(Solista)
Claudio Nogueiras
Macarena De Meis
Tomás Bravo Sternberg

/ Violonchelos

Ana Faingerch
(Solista)
Mario Cosentino
Agustín Bru Pesce
Martín Devoto

Marisa Pucci
Juan Zauner

/ Contrabajos

Claudio Scheinkman
(Solista)
Néstor Ferrer
(Suplente de solista int.)
Miguel Villarroel
Marcos Cifuentes

/ Arpa

Patricia Puricelli
(Solista)

/ Saxofones

Saxofón soprano:
Víctor Skorupski

/ Saxofones contraltos:

Alejandro González
(Solista)
María Noel Luzardo
(Suplente de solista)

/ Saxofones tenores:

Emiliano Barri
(Solista)
José Luis Cladera

/ Saxofones barítonos:

Carlos Klasmer
Jorge Retamoza

/ Saxofón bajo:

Ana Martina Fernández
Harari

/ Trompetas

Guillermo Palermo
(Solista)
Daniel Reposi
(Suplente de solista)
Gustavo Fontana
Emilio Mariconda
Ramiro Especht Hubczyk

/ Cornos

Luis Barrera
(Solista)
Enrique Faure
(Suplente de solista)
Rodrigo Novoa
Sandra Goudard
Verónica Foti

/ Fliscornos sopranos

Enrique Roel
Roberto Martín **

/ Fliscornos barítonos

Hugo Migliore
(Solista)
Luis Sánchez

/ Trombones

Jorge Jara
(Solista)
Luis Laikam
Nelson Almada

Trombón bajo:

Jorge Scilironi

Tubas:

Eduardo López
(Solista)
Miguel Ángel Rumbolo
(Suplente de solista)
Patricio Hernán Martel
Emanuel Navarrete Sobrero

/ Percusión

Timbales:

Alfredo Vela
(Solista)
Luis Eusebi
(Suplente de solista)

Tambor:

Walter Rinavera

Placas:

Rubén Mónaco

Bombo y accesorios:

Edison Cochi Maldonado

Accesorios y percusión:

Marcos Cabezas

SERVICIOS AUXILIARES

Coordinador de cuerpo:

Rubén Lema

Ayudante de coordinador de cuerpo:

Dolores Cabeza

Asistente de coordinación:

Adrián Berasain

Presentación y locución:

Alicia Infante *

Musicógrafos:

Laura Campardo
Gustavo Costantini

Músico copista-corrector:

Anabella Pérez

Supervisor de Archivo Musical:

Gabriel Catanzaro

Ayudantes de Archivo:

Enrique Lamas
Claudio García
José Luis Barrera
José Mauricio Silva Garrido
Juan Carlos Giménez
Diego Andersen Simmersholm
Nazareno Bustos
Darío Lema

Técnicos de sonido:

Walter Crevatin
Nicolás Roel
(Ayudante)

Técnico de luminotecnia:

Fernando Rosa

Ayudantes:

Ariel González
Emiliano Lema

(*) Contratado

(**) Con licencia



LOS INICIOS DE LA BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL EN LAS FIESTAS DEL CENTENARIO

Por Silvina Luz Mansilla *

UNA BANDA DISTINGUIDA

Fundada en 1910, en el contexto de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires surgió casi bajo un imperativo, si nos atenemos a las palabras del intendente Joaquín de Anchorena dirigidas al Honorable Concejo Deliberante. Había que emular a las grandes ciudades y crear una banda que atendiera a la función de elemento cultural destinado a la sana expansión de las clases populares.

El organismo fue denominado Banda de Música Municipal hasta 1958 en que, por Decreto N° 3851, pasó a llamarse Banda Sinfónica Municipal. Antonino Malvagni fue el organizador y primer director de aquellos aproximadamente cien músicos que pronto empezaron a actuar en los jardines, paseos y plazas de la Capital Federal. Según el mismo intendente, un público numeroso asistía con placer a escuchar su repertorio preferido.

Para 1910, Buenos Aires había adquirido una fisonomía arquitectónica europea, ya que desde años anteriores la comuna centraba sus esfuerzos en realizar obras que prepararan a la ciudad para los festejos del Centenario. La ornamentación y decoración de plazas y paseos, el trazado de la Plaza del Congreso, el arreglo del Paseo Colón y la construcción de una pileta y escaleras rústicas en el Parque Lezama, fueron algunas de esas mejoras. El trazado de la Plaza Francia, las refacciones y ampliaciones en el Jardín Botánico y en el Jardín Zoológico y la construcción de monumentos consagrados a perpetuar el recuerdo de figuras emblemáticas del pasado constituyeron también parte de aquellas iniciativas conmemorativas.

Todo giraba en torno al Centenario. Varias comisiones y sub-comisiones se dedicaron desde bastante tiempo antes a organizar los agasajos, homenajes y festejos, supervisadas por el intendente Manuel José Güiraldes. Los diarios de la época, en especial *La Tribuna*, dedicaban amplias secciones con títulos destacados, día por día, a los avances sobre el tema y a las reuniones de estas comisiones. La ciudad se preparaba para la recepción de diferentes delegaciones extranjeras invitadas para las celebraciones oficiales y hasta una marca de cigarrillos hacía alarde del aconte-



| La Plaza de Mayo engalanada para los festejos del Centenario, fue escenario del primer concierto público de la Banda el 15 de mayo de 1910.

| Presupuesto

Según consta en una reseña aportada en 2009 por la Legislatura porteña, en 1918 la Banda de Música Municipal fue incorporada al presupuesto de la comuna, transformándose en la primera institución musical en contar con una partida presupuestaria propia.

cimiento histórico que estaba viviendo el país.

Un aura de cosmopolitismo mostraba la identidad colectiva que proyectaba la ciudad que según, Thomas Reese, no equivalía a una identidad nacional argentina sino más bien a una identidad metropolitana (1999: 22). En el aspecto musical, algunos eventos públicos fueron relevantes por el número de actores involucrados: el 25 de Mayo, un acto en la Plaza del Congreso habría contado con un coro de treinta mil voces de escolares y una banda de quinientos músicos —que debió ser la suma de varias bandas—. Muy mencionada fue la interpretación del Himno Nacional Argentino bajo la dirección de Leopoldo Corretjer, entonces Inspector de Música. Hubo además ese día dos importantes funciones de óperas verdianas: *Rigoletto*, en el entonces novísimo Teatro Colón, y *Otello*, en el Teatro de la Ópera (Romero, 2000: 40). El canto escolar, como agente para inculcar sentimientos de pertenencia cultural, o sentimientos “patrióticos”, sería reconocido por el Presidente del Consejo Nacional de Educación José María Ramos Mejía unos años después y la yuxtaposición con los títulos de dos óperas verdianas representativas daba cuenta de la condición abierta que exhibía aquella sociedad en plena ebullición. Titta Rufo, Giuseppe Anselmi y Graziella Pareto deslumbraron en los roles de *Rigoletto* a un público integrado por quienes conducían al país (Salas, 1996: 146). Entre las visitas extranjeras, destacaba la Infanta Isabel de Borbón.

La banda se fundó durante la gestión del intendente Güiraldes, que ocupó su cargo desde enero de 1908 hasta octubre de 1910. La prensa periódica de la época ofrece numerosos pormenores que, a manera de pinceladas, documentan los inicios del organismo. El martes 25 de enero de 1910, en *La Razón*, se apoyaba la idea de la creación de una banda de música de la comuna y de la elección del director, en los siguientes términos:

“La cultura artística de nuestra ciudad exige que al frente del nuevo cuerpo musical se encuentre un maestro reputado. Se ha anunciado la idea de un concurso y también la de contratar una reputación extranjera o nacional. No apoyamos ni combatimos esas ideas. Lo que queremos es que la batuta no sea empuñada por una mediocridad. Cuando apoyábamos la idea de crear la banda municipal lo hacíamos en el concepto

de que ella debía salir de lo común. No necesita Buenos Aires una banda de turistas. Y tampoco necesita un director de tantos.” (*La Razón*, 25-01-1910).

Pocos días después, el mismo periódico publicó una entrevista realizada a Malvagni, informando su reciente nombramiento. Se explicaba que el orgánico estaría conformado por un centenar de músicos y una moderna instrumentación, que incluía percusión, arpas, contrabajos, sarrusófonos, maderas y metales. Se supone que la inclusión de arpas y contrabajos diferenció a esta banda de otras. Los instrumentos llegarían en breve: los de madera (flautas, clarinetes) habían sido pedidos a la casa Buffet-Crampon de París; los bronce, a la casa Hullman, de Viena.

Respecto de la modalidad de selección del director y cuáles habrán sido los otros posibles candidatos, se conoce el relato de Malvagni, músico de nacionalidad italiana ingresado al país en 1897, quien relató —quizá con escasa modestia— que el intendente Güiraldes

“[...] veíase abrumado por las muchas propuestas de candidatos para el puesto de director [...] y [...] se decidió a llamarme después de un largo titubeo, originado por los reparos que a mi nombramiento le prevenían de parte de la sociedad tucumana, que el Diputado Wangelderren [Manuel Van Gelderen] sintetizó al declarar que ‘la Capital de la República se apropiaba de lo bueno que la Provincia tenía’. [...]” (Malvagni, 1931: 49).

Concebida como una banda civil, la aparición de la Banda Municipal parece haber significado una preocupación para los músicos de la de Policía. No parece casual que en fecha cercana a la creación del nuevo organismo, el director de aquella se sintiera motivado a aumentar el número de ejecutantes a sesenta, a solicitar autorización para encargar nuevos instrumentos a Milán y a gestionar un acrecentamiento de los sueldos de los músicos equiparándolos con los de los demás agentes de policía, según se lee en el mismo diario *La Razón* el 19 de febrero de 1910.

Los festejos del Centenario, por otra parte, hacían prever una agenda abultada de presentaciones públicas. Por *La Prensa*, po-



| Imagen de la Plaza del Congreso desde la Avenida de Mayo, en la semana del Centenario.



| La fila de cornos en la primera época de la Banda de Música Municipal.

demos inferir que entre los meses de mayo y julio se hizo rutina la presentación de bandas en la Avenida de Mayo los días sábado desde las 20. Se quiso dar lucimiento especial a un festejo que se consideraba eminentemente popular. Los edificios públicos y particulares eran iluminados y las bandas, convocadas por el Ministerio de Guerra, concurrían acordando con la Intendencia Municipal los tiempos de servicio. Curioso resulta hoy leer la irónica tapa de *Caras y Caretas* del último número de octubre de 1910, que muestra el cansancio de algunos sectores ante el gran auge y exteriorizaciones de las bandas durante los festejos. Recuperamos aquí el epígrafe de la ilustración “En la residencia presidencial. Ceremonias palatinas”, en la que hay un grupo de soldados y una banda tocando: “-¿Por qué presentan armas y tocan el himno nacional? -Porque S.E. el Sr. Presidente de la Nación va a salir a tomar el desayuno”.

Para mediados de febrero de 1910 la Banda Municipal ya estaba formada; había transcurrido poco tiempo desde el nombramiento del director hasta el comienzo de los ensayos. En el mismo relato de Malvagni, se aportan más datos:

“Con fecha primero de febrero de 1910, el Intendente [...] me nombró, pues, director de la naciente Banda Municipal, dándome [...] el encargo de presentarle el presupuesto que su constitución importaría, determinando en el mismo tiempo el número de sus músicos. / El presupuesto [...] contemplaba cien músicos, pero no incluía la partida para uniformes, porque los 150.000 pesos que estaban asignados en el año para la banda no alcanzaban para ello. Así lo hice observar al Sr. Intendente [...]. Pero él no quiso distraer ni un centavo para ese fin, insinuándome [...] que, [...] por el momento podía formarse una banda con unos noventa músicos, y con lo que había presupuestado para los restantes diez, cubrir los gastos para la confección de los uniformes. / Lo invité [al Intendente] para que presenciara un ensayo de la banda [...], le hice oír precisamente “La Cabalgata” [de *La Walkiria*, de Wagner] [...]. Fue tan bueno el éxito de la ejecución y tan grande el placer inesperado que experimentara aquel digno Jefe de la Comuna, que en el mismo instante me preguntó si me seguían haciendo falta los diez músicos que me había quitado con motivo de los uniformes; y, como yo le arguyera ser obvio que los diez músicos habrían dado más realce a la banda, él [...] indicó a su Secretario de Hacienda, Dr. Ruiz Guiñazú [...] buscara la vuelta de comprar uniformes cargando el gasto a ‘eventuales’, dejándome libre la suma correspondiente para contratar otros diez músicos.” (1931: 52-54).

La lectura de este testimonio nos hace inferir que la banda fue incluida en el presupuesto de la comuna porteña desde sus comienzos y que, de las instituciones musicales pertenecientes hoy a la Ciudad de Buenos Aires, fue

1 | Todas las breves menciones biográficas mencionan su llegada al país en 1887 (Gesualdo, 1961: 784, que parece ser el origen del error; Arizaga, 1971: 210; Petriella / Sosa Miatello, 1976: 762; Vineis, 2000: 77). Sin embargo, el propio interesado la establece en 1897. Aunque no se ha hallado información detallada sobre su primer arribo al puerto de Buenos Aires, se toma por cierto el año 1897 por coincidir los comentarios de su cronología y vivencias en *Mis treinta años...* con las tres décadas de comienzos del siglo XX.

la primera en depender íntegramente de aquel. También resultan notables dos asuntos: por un lado, la manera de negociación a la que recurrió Malvagni para lograr su cometido de contar con cien músicos, interesando al intendente a través del efecto musical (la escucha de la *Cabalgata*); por el otro, la importancia dada a la vestimenta de los integrantes, que en ningún momento parece haberse declinado.

El músico italiano estuvo al frente de la agrupación local hasta 1928. Se encargaba personalmente tanto de la instrumentación de las obras como de la selección de los instrumentistas (Vineis, 2000: 77; Arizaga, 1971: 210). En 1931, ya jubilado, fue re-contratado por un tiempo, para volver a poner a punto al organismo, lo cual denota el prestigio que para esa fecha había adquirido su figura.

ANTONINO MALVAGNI, UN INMIGRANTE ITALIANO

La trayectoria artística de Antonino Malvagni (Potenza –Italia–, 1867; Buenos Aires, 1943) ha sido poco documentada, más allá del valioso ensayo escrito por él mismo en 1931: *Mis treinta años de vida artística en la República Argentina*. La tradición historiográfica, incompleta como es sabido, registró escasamente a este músico, hasta 1910 “del interior del país”. Su labor desarrollada en Córdoba y Tucumán y su interés artístico sobresaliente en el campo de la interpretación y de la re-instrumentación de obras parecen haber constituido áreas menos prioritarias. De hecho, en la entrada léxica “Córdoba” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Ábalos et alii, 1999: 966-974) no se hace referencia a la existencia de una Banda en el Regimiento 1º de Artillería, que Malvagni nos informa dirigió desde su arribo a la Argentina en 1897 hasta comienzos de 1899. Tampoco se menciona allí el estreno en 1898, en el Teatro “Rivera Indarte”¹ de la capital provincial, de una sinfonía *9 de Julio* de su autoría, dedicada al maestro italiano de ópera Giorgio Polacco (quien dirigía entonces una compañía de ópera allí), en la que se citan fragmentos del Himno Nacional Argentino. Malvagni destaca que el teatro estaba colmado y que se encontraba en uno de los palcos principales Marcos Juárez Celman. Ese concierto, del que no tenemos fecha exacta pero suponemos ocurrido hacia mediados de 1898, fue su despedida del ambiente cordobés, previa a su partida para Tucumán.¹

Ciertas lagunas se cubren con la autobiografía de Malvagni, suerte de pequeño anecdotario que se erige como una narración sencilla de las circunstancias y alternativas vividas. Además, gracias a la cita de documentos, fuentes periodísticas y otras informaciones rastreables en archivos, se ha podido en parte reconstruir su actividad musical, tanto previa a 1897 como posterior. Malvagni estuvo en Bologna, Italia, dirigiendo una banda-charanga –esto es, una banda integrada solo por instrumentos de viento de metal– en el Tercer Cuerpo de Artillería y ya casi era candidato a dirigir la de un Regimiento de Infantería cuando, por un malentendido, decidió alejarse de ese lugar. Sospechado de ser anarquista por haber asistido al funeral de un amigo que lo era, una serie de llamados de atención, órdenes de arresto y actitudes irracionalmente coercitivas por parte de sus superiores lo fue desalentando, según comenta, a continuar en ese ámbito. El director lo refiere como “una desgracia con suerte”, dado que el asunto consistió ni más ni menos que en un malentendido. Agradecido con la Argentina, en su libro considera que de no haber sido por aquellas circunstancias negativas, él no habría podido desarrollarse aquí, en su “querida segunda patria”.

El *Diccionario biográfico italo-argentino* menciona que Malvagni habría recibido sus primeras lecciones musicales de su padre, que también era músico, y cita a Giuseppe Martucci como uno de sus maestros en Bolonia (Petriella / Sosa, 1976: 762). Asimismo, en Argentina parece haber sido importante su labor en el campo de la educación musical, tema en el cual no podemos detenernos detalladamente aquí. En su permanencia de casi once años en Tucumán, fue el fundador del Conservatorio “Juan Bautista Alberdi”, instituto que logró poner a punto gracias a la decisión del intendente Zenón Santillán. Subvencionado por la comuna, el gobierno provincial y la nación, el conservatorio tomó rápido impulso al encontrar el especial interés de la fracción femenina de la juventud tucumana. Al poco tiempo, se le pidió realizar algo similar en Salta, donde creó un Conservatorio que denominó “Santa Cecilia” (Malvagni, 1931: 25).

“Bandas” –del mencionado diccionario–, a su vez, ubica al interesado en Tucumán frente a la Banda de Bomberos, en 1889, equivocando la fecha por una década (Plesch: 1999: 140). El yerro en la datación del ingreso al país –1887 en vez de 1897– parece originarse en la Historia de la música en la Argentina de Vicente Gesualdo, y está bastante repetido en otras fuentes generales, lo cual denota la aún escasa indagación sobre el interesado.



| Antonino Malvagni, con su uniforme de director de banda oficial, en Buenos Aires.



| La flamante Banda de Música en la vereda del Teatro Colón, donde debutó para las autoridades el 14 de mayo de 1910.



| La infanta Isabel pasa revista a las tropas en Plaza de Mayo, rodeada de bandas musicales.

2 | A pesar de la falta de coincidencia sobre la fecha del debut, las fuentes destacan al Colón como el primer espacio. Malvagni ubica el primer concierto el 15 de mayo (1931: 59). Los programas de mano de los conciertos actuales de la Banda y el sitio electrónico de los músicos ponen como fecha el 14 de mayo. La documentación ofrecida por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires y por las guías culturales de Buenos Aires consultadas establece el debut el 15 de mayo. El Teatro Colón no parece haber conservado documentación sobre el debut de la banda, dado que nada dice en la voluminosa obra escrita por Roberto Caamaño (1969).

CIEEN MÚSICOS PARA CIEEN AÑOS: EL DEBUT

Una audición oficial, destinada a las autoridades gubernamentales, se realizó el sábado 14 de mayo de 1910 en el Teatro Colón con el debut de la Banda de Buenos Aires, precediendo a la presentación pública en la Plaza de Mayo del domingo 15. Habían pasado casi tres meses desde el nombramiento del director y las fiestas mayas eran inminentes. A pesar de la falta de mención en la programación general del Centenario difundida en los medios gráficos desde el 10 de mayo, la suma de este nuevo organismo, destacado en los apartados periodísticos dedicados al municipio, se constituiría en un hecho de marcada importancia. Si la actuación en el teatro constituyó un verdadero “bautismo del arte”, como señalaba *El Tiempo* (aunque la asistencia fuera por invitación expresa del intendente), o si el efectivo debut ocurrió el domingo 15 en la Plaza de Mayo ante el público general que se dio cita, como lo interpretaba *La Tribuna*, lo cierto es que ambas circunstancias tuvieron una repercusión detallada en los medios gráficos.

“La banda consta de 108 músicos profesionales seleccionados entre lo mejor y formará un conjunto tan grande, como no se ha obtenido nunca en banda oficial. A la audición será invitado un pequeño y seleccionado número de familias, miembros de la prensa y altos empleados nacionales y municipales. En la Plaza de Mayo, al costado Este de la rotonda central, será levantado el quiosco con capacidad suficiente [...]; el himno nacional será cantado por el coro de 1800 voces, que se dará colocación sobre el tablado que se construye frente a la casa de gobierno”. (*El Diario*, 13-5-1910: 3).

Como se puede observar, Malvagni habría logrado seleccionar ocho músicos de refuerzo. La presentación en el Colón, reservada para autoridades e invitados especiales, hace visible la idea de propiedad asumida desde aquellas, que solo en segunda instancia compartieron con la población el debut sonoro de la Banda.² Dos críticas aparecidas con posterioridad al concierto del Colón confirman el éxito de la primera aparición, a la que asistieron los funcionarios:

“Ayer a las 5 p.m. [...] tuvo lugar en el teatro Colón, el estreno de la banda municipal de música, que dirige el maestro Malvagni, ante numerosa concurrencia. Hicieron acto de presencia el intendente, sus secretarios y muchos funcionarios y señoras. A las 6 se retiraba la concurrencia, después de haber aplaudido largo rato al maestro Malvagni por la esmerada ejecución de las músicas que tocó”. (*El País*, 15-5-1910: 3).

“Con un programa selecto por la variedad y buen gusto que contienen las piezas que tocó ayer por la noche, la banda de música municipal dio su primera audición pública atrayendo numerosa concurrencia que ovacionaba al director Malvagni al terminar cada acto. La interpretación [...] no ha dejado nada que desear y, por el contrario, ha merecido los honores de ser aplaudida con entusiasmo”. (*La Tribuna*, 16-5-1910: 1).

NOVEDOSO REPERTORIO PARA LOS FESTEJOS PATRIOS

Sobre el repertorio musical interpretado en el momento del debut y durante el año del Centenario, se han contado con fuentes un tanto escasas. En líneas generales, se cree que el repertorio emprendido se correspondía con el abordado tradicionalmente por las bandas de música: marchas y arreglos de fragmentos de óperas, seleccionados de compositores consagrados, o bien de compositores contemporáneos o en vigencia en la época.³ *La Prensa* mencionó (16-5-1910) una serie de obras de procedencia francesa, italiana, noruega y alemana, interpretadas en el debut en el Teatro Colón y agregó también que en la Plaza de Mayo se agregaría la “sinfonía” de la ópera *Dinorah*.⁴ El programa anunciado fue: la marcha de Camille Saint-Saëns *Sobre las orillas del Nilo*, la fantasía sobre la ópera *Fedora*, de Umberto Giordano, la suite *Peer Gynt* de Edward Grieg, un *Minuetto* de Giovanni Bolzoni y la *Cabalgata de las Valkirias*, de Wagner.

Por su parte, el relato entusiasta de Malvagni sobre la primera presentación pública refiere el éxito alcanzado y explica que la buena repercusión en la prensa periódica habría sido determinante en la posterior evolución de la banda (1931: 59-60). Para lo que era considerado el repertorio habitual de las bandas locales, la inclusión del conocido fragmento de *La Valkiria* de Wagner parece haber sido un desafío. Por lo que se sabe, esos organismos tuvieron usualmente a su cargo el acompañamiento de los desfiles en las fiestas patrias, la animación de bailes y fiestas religiosas y la realización de conciertos al aire libre. Era aceptado entonces su carácter popular.⁵ Pero para el contexto de la época, una banda no podía interpretar una obra orquestal de la magnitud de la de Wagner, que además había sido interpretada recientemente en el máximo teatro porteño.⁶ Malvagni se ponía, por consiguiente, ante un desafío, al intentar quebrar las convenciones haciendo que su nueva agrupación se diferenciara de las ya existentes, que pertenecían al cuerpo de bomberos y a las fuerzas armadas. Con su actitud de dar crédito al propósito de la comuna, en el sentido de buscar que la resplandeciente Capital Fede-

3 | Si bien se menciona un “Himno al Centenario”, de Camille Saint-Saëns (cuya composición él habría prometido en 1904 al despedirse del presidente Julio A. Roca), la Comisión Organizadora no creyó oportuno recordársela (Veniard, 2000: 163).

4 | La Prensa, 16-5-1910. Seguramente por “sinfonía” se supone la Obertura de la ópera de Meyerbeer.

5 | Plesch menciona (1999: 140) que hasta la época de los centenarios el repertorio incluido en la amenización de fiestas y bailes se constituía con pasodobles, vales y polkas. Según Veniard (1999: 390), hacia 1903 las bandas interpretaban durante los carnavales barcarolas, habaneras, marchas, jotas y algún schottisch.

6 | Malvagni comenta que no faltó quien dijese al intendente “que ensayaba una pieza que no podía dar resultado para banda”, a lo cual él respondió dejando la obra en el programa. (1931: 53).

Antonio o Antonino

A menudo se menciona indistintamente al fundador de la Banda como Antonio Malvagni o Antonino Malvagni. La realidad es que se trata de dos nombres de la misma raíz y muy similares, pero distintos. Antonio proviene del latín Antonius, que significa “valiente”, “que se opone a sus adversarios”, siendo el segundo nombre más utilizado tanto en Italia como en España. Por su parte, Antonino también tiene origen latino, y significa “de la familia de Antonio”, aunque también puede considerarse un diminutivo. Así y todo, fue el nombre de un valorado emperador romano: Antonino Pío, que reinó entre 138 y 161. En Italia hay personas

bautizadas con uno u otro nombre. En el caso de Malvagni, tomando como referencia el propio libro que él publicó con su firma, sin duda respondía a nombre de Antonino, que no puede ser traducido sin más por Antonio. Otro director de orquesta italiano –Antonino Votto–, descubierto por el argentino Héctor Panizza, llevó también ese nombre. Más allá del purismo, puede tolerarse que en español se mencione a Malvagni a menudo como Antonio, dado que es la única forma de ese nombre que existe en español. De hecho, así, distraídamente, se bautizó a la glorieta de Belgrano que lleva su nombre.



| El maestro Malvagni, en acción.

ral –ciudad principal de la República– se distinguiera en todas las formas posibles del resto de las ciudades, marcaba una diferencia sustancial: su pretensión de innovar en el campo del repertorio daría ese toque de distinción requerido y respondería a la observación de una incipiente reformulación del horizonte de expectativas.⁷

Desde fines de mayo hasta mediados de julio de 1910, la Banda Municipal actuó los sábados a la noche, al aire libre, en la zona cercana a la Plaza de Mayo. Según se lee en *La Prensa* y en *La Nación*, la intendencia había dispuesto palcos en la calzada a lo largo de la Avenida de Mayo con el objeto de colocar allí a todas las bandas que lucían ante la flamante iluminación eléctrica.⁸ Según *La Prensa*, se dispuso incluso en qué lugar se colocaría cada banda: la Municipal, entre Bolívar, Perú y Chacabuco, la del 1° de Infantería en Avda. de Mayo, entre Chacabuco y Piedras; la del 2°, entre Piedras y Tacuarí; la de Policía, entre Tacuarí y Bernardo de Irigoyen; la del 3° entre Bernardo de Irigoyen y Lima; la del 4° entre Lima y Salta, la del 5° entre Salta y Santiago del Estero, la del 6°, entre Santiago del Estero y San José y la del 7°, siempre sobre Avda. de Mayo, entre calles San José y Sáenz Peña (5-6-1910: 11).

En la primera oportunidad, el 4 de junio, se decidió dividirla en dos grupos, lo que hizo observar al cronista de *La Prensa* (5-6-1910: 11) que de esa manera no podía hacer escuchar “trozos serios” –esto es, música académica–, por lo cual aconsejaba situarla completa en la Plaza de Mayo. El sábado siguiente, 11 de junio, la Banda Municipal se situó efectivamente en la Plaza, donde hizo escuchar “las mejores piezas de su escogido repertorio”. Otras, situadas a lo largo de la Avenida de Mayo, amenizaron, hasta la Avenida Entre Ríos, el paso de los carruajes y peatones; duró la fiesta hasta la medianoche. No solo la Banda Municipal y las oficiales tomaban parte en estos festejos populares de los sábados. El sábado 25 de junio, según se sabe, se iluminó la Avenida de Mayo y la calle Florida. Tomaron parte, además, la de la Sociedad “Giuseppe Verdi”, la de la Policía, la de la *Società Lago Di Como* y la de varios batallones de Infantería. Sobre la recepción del público, *La Prensa* comentó que:

“A pesar de la temperatura fría que reinaba, aquellas dos calles se vieron muy concurridas y se formaron grandes grupos de público alrededor de cada una de las bandas de música, las cuales fueron aplaudidas por los oyentes” (26-6-1910: 10).

Ciertas menciones conexas han indicado la inclusión del tango en los festejos públicos del Centenario. Sin embargo, no se han tenido a la vista

fuentes primarias que lo avalen, en lo que hace al primerísimo repertorio de la Banda Municipal. Su introducción parece haber ocurrido en los siguientes años, de hecho se han conservado registros fonográficos de 1911 que contienen ese repertorio. No obstante, no ha sido documentada la interpretación de tangos durante el Centenario de la Revolución, al menos a través de la prensa periódica o de la documentación administrativa de la cual se dispone. Se sabe que los primeros tangos eran frecuentemente interpretados por bandas y también que para los festejos del Centenario realizados en la Avenida de Mayo, el tango tuvo su primera recepción en actos públicos organizados por la autoridad gubernamental. De hecho, es conocida la mención de Alfredo Bevilacqua (1874-1942) dirigiendo su tango *Independencia* con una banda, frente a la Infanta Isabel (Novati, 1980: 114).⁹ Asimismo se reportan grabaciones para Columbia Record en la *Antología del tango rioplatense* (Novati: 1980: 144) como realizadas en 1911 en forma “eventual”. Raffaele Fracassi, por su lado, amigo y compatriota de Malvagni que fue también director de banda, compuso tangos y escribió en Córdoba, para 1910, *Alma argentina*, con texto de Eugenio Troisi (Rubio: 1999: 233). En la breve biografía del trombonista italiano Salvador Merico ofrecida en la mencionada *Antología*, se dice que “llegó a Buenos Aires a fines de 1910 e ingresó a la recién formada Banda Municipal, con la cual grabó numerosos tangos” (Novati, 1980: 129). Sin embargo, no hay documentación, hasta donde he podido indagar, que muestre la ejecución de tangos dirigidos por Malvagni durante los festejos del Centenario, que parecen haber apuntado a la inclusión de un repertorio más bien internacional.

LA POPULARIDAD DE LA BANDA

Las fuentes periodísticas enfatizan la popularidad que la banda porteña fue adquiriendo desde sus inicios en 1910, en especial, por la difusión al aire libre de los más conocidos fragmentos de óperas italianas.¹⁰ Según el diario *La Prensa* se realizaron en 1913 conciertos de verano en el estadio de la Sociedad Rural Argentina, en los cuales participaron unas veinte mil personas por cada evento (Malvagni, 1931: 65).

Las actuaciones se llevaron a cabo en el Rosedal de Palermo, en la Sociedad Rural, en las Barrancas de Belgrano, en la Plaza Flores y otros sitios públicos. Una glorieta, conservada y en uso hasta hoy en el barrio de Belgrano,

9 | Según Luis Alberto Romero (2000: 41), Bevilacqua le obsequió a la Infanta Isabel con partitura de dicho tango, estrenado en esos días en la Avenida de Mayo. repertorio fue escuchado por abundante público”. (26-VI-1910).

10 | Sobre la actuación de las bandas en las plazas con trozos apropiados del repertorio lírico, puede verse un trabajo reciente de Cetrangolo (2018).

7 | Esa reformulación se refleja, en la década siguiente, en la inclusión de repertorio de músicos argentinos, como fue la interpretación en 1923, en Mar del Plata, de la Primera obertura de concierto, de Alberto Williams (Petriella, 1976: 762).

8 | La iluminación, aunque parcial, parece haber llamado mucho la atención. En *La Nación* se dice que hubo “gran cantidad de gente”, que las bandas estaban “apostadas cada una en una cuadra de la Avda. de Mayo” y que el “selecto repertorio fue escuchado por abundante público”. (26-VI-1910).

11 | La bomba estalló el 26 de junio de 1910. En la Memoria del Municipio (1910: 325-326), se asentó: “Concluidos los festejos oficiales, siguió la temporada teatral su desarrollo normal [...] cuando tuvo lugar el salvaje atentado anarquista que conmovió a la sociedad; dando origen a medidas de gobierno, severas, pero bien justificadas [...]. La actitud del público [...] fue de tal serenidad y entereza, que ha sido señalado por extranjeros eminentes, como un signo honroso de valor y de altivez en nuestra raza”. La Prensa se expresó con el mismo tono heroico y destacó la valentía de los concurrentes que, lejos de huir despavoridos, auxiliaron a los heridos dentro de la misma sala (28-6-1910: 11).

sobre la calle 11 de Septiembre, entre Sucre y Echeverría, fue construida para dar cabida a los conciertos de la Banda Municipal. Con su piso de madera, sus columnas en hierro fundido con capiteles estilo corintio y su techo en forma de pagoda, se la denominó “Glorieta Antonio Malvagni” en homenaje al músico italiano.

El prestigio del organismo se iría acrecentando con el correr del tiempo. Para 1919, el Concejo Deliberante destacaba que la opinión de músicos como Camille Saint-Saëns, Pietro Mascagni, y André Messager la colocaban entre las primeras bandas mundiales. Valoraba su excelente organización, la calidad de las ejecuciones de obras difíciles y la inteligencia con que se elegía el repertorio. Asimismo, se suponía una función benéfica de la música sonando en plazas públicas, puesto que –se pensaba– producía en la gente “menos favorecida por la fortuna” un alejamiento de “todo pensamiento perjudicial”. (Acta del Concejo Deliberante, 30-4-1919: 804).

De acuerdo con David Viñas, 1910 no solo fue el año de la celebración del Centenario sino que, a la vez, fue el momento de la “culminación del optimismo nacional fundado en una suerte de progresismo mecánico” (1964: 336). Sin embargo, en el transcurso de 1909 y 1910 se hizo evidente cada vez más la lucha obrera, que se intentó doblegar con medidas represivas. La respuesta fue un atentado anarquista contra la vida del jefe de policía y poco después, la colocación y estallido de una bomba en el Teatro Colón durante una función de la ópera *Manon* (Romero, 2000: 40).¹² Como se sabe, la reacción del gobierno fue la ley que se denominó “de defensa social”, votada en junio de 1910, con la cual se extremaban las medidas contra los obreros organizados y se limitaba el ingreso al país de quien se supusiera anarquista.

Los festejos del Centenario fueron entonces el escenario propicio para acrecentar una suerte de defensa de la clase dominante, legitimada en el homenaje a la ‘nación’, ante los avances cada vez más visibles de las clases medias y trabajadoras (Romero, JL, 2005: 125). Al origen popular que habían tenido las celebraciones patrias en Argentina seguiría, a través de la instauración progresiva de un protocolo en torno a la celebración de las fechas patrias, una gradual ‘encarnación’ de la nacionalidad promovida por la misma repetición, propia de un ritual. En el acrecentamiento de ese sentido de pertenencia, mucho tendría que ver la escuela como plataforma en la cual concretar el conjunto de mecanismos de acción, comunicación y control (Bertoni, 2007).

En tal sentido, el Centenario movilizó a vastos sectores de la sociedad.



Viejas tradiciones

Durante las primeras décadas, el transporte de los instrumentos se realizaba en carro y se guardaban en un corralón municipal ubicado en la intersección de las avenidas Pueyrredón y Las Heras (en la foto a la derecha, Gervasio Alfredo Fernández, Auxiliar de coordinación, encargado de copiar y repartir las partituras e instrumentos).

La mención de un gran escritor

“El clarín de los bomberos emocionaba como al griego antiguo la recitación en un canto de la Ilíada. Pasaban las bombas como si llevaran más llamas al incendio, y el clarín era una lengua de fuego. Las bandas romantizaban las tardes de las plazas y Malvagni hacía sonar las luces de sus anillos. Música para sentarse un rato a su sombra fragante; música para huérfanos. Pudo ser que nuestros oídos no supieran entonces distinguir bien un ruido de un sonido; pero es más probable que hoy la ciudad deforma y envilece los sonidos y que la edad del organillo y de las serenatas se llevó consigo una sensibilidad.”

| EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
“La cabeza de Goliat”

Se agregó al clima de celebración casi apoteótico, la alabanza de los logros que alcanzaba la joven república y un pretendido sentimiento de identidad nacional, que se visualizaba generalizado. Según Salas, “un agresivo fervor patriótico, mezcla de orgullo y complejo de inferioridad, dejaba al descubierto antiguas inseguridades argentinas que se traducían en un deseo enfermizo de conocer la opinión que los extranjeros tenían sobre el país, tendencia que con los años tomaría carácter de hábito nacional” (1996: 18). Bertoni destaca que había prosperidad y que esa prosperidad ofrecía posibilidad de ascenso social y oportunidades de trabajo a la mayoría, por lo cual fue consecuencia esperable la emergencia del primer nacionalismo a través de los festejos, en pos de querer demostrar que la nación estaba conformada (2005: 195). Dentro de este contexto optimista, en el que se mostraba a los ojos del mundo un país pujante, la comuna porteña con su decisión de crear una banda de música destacada, reforzaba ante las delegaciones extranjeras que llegaban a la capital del país, una retórica festiva acorde con un sentido fuerte de pertenencia, en la que la música cumplía un papel de suma importancia.

Las ideas de Malvagni sobre el público al que estaban destinados sus esfuerzos artísticos, el acceso irrestricto y libre y la finalidad social que debía asumir el organismo, quedaron bien expresados en su autobiografía. Dice Malvagni sobre unas funciones en las que se cobró entrada:

“El pueblo ya pagaba el sostenimiento de la banda, no siendo admisible, aunque la cuota de ingreso fuera modesta, debiese volver a pagar para escucharla [...]; tratándose por lo general de familias, la gran mayoría paga una vez unos cuantos centavos, mas luego no vuelve a asistir a los conciertos, porque los tantos centavos forman el peso que sirve para las necesidades caseras, y para la leche de los niños.” (1931: 64).

La labor educativa de la banda fue destacada por él en numerosas oportunidades, poniendo de relieve toda una red de cuestiones algo problemáticas en torno al tema de la popularidad, el repertorio, el acceso a los bienes culturales y la educación musical de las masas populares, entre otros asuntos. Si bien la banda como formación instrumental tenía de por sí, bajo el peso de la tradición decimonónica, una tradición de pertenencia y aceptación mayoritaria en el ámbito popular por ser los espacios públicos y paseos los ámbitos ‘naturales’ para su actuación, en este caso parece haberse intentado específicamente una diferenciación de esa condición (al menos en los comienzos). Instando a que fuera el repertorio académico, ‘serio’, el que la diferenciara de sus pares, se buscaba responder a la reformulación del horizonte de expectativas del público,



| Sección de metales de la primera época de la Banda de Música Municipal.

constituido cada vez más por una naciente clase media. Sin embargo, puesto a circular al aire libre, fragmentado y en transcripciones, ese repertorio musical canónico adquiriría visos de música popular, aun cuando requiriera todavía las convenciones de la música de tradición escrita. Su ámbito de circulación, diferente del teatro, la sala de concierto o las iglesias, hablaría en todo caso, más de los límites difusos asociados a lo popular, que de los selectos y delimitados espacios destinados a la llamada música ‘culta’.

PARA CONCLUIR

La creación de la Banda Municipal de Buenos Aires resultó de un pensamiento ‘a gran escala’: un número elevado de músicos para su integración –simbólicamente, un centenar–, una batuta que correspondió a un director renombrado y un concierto inaugural ofrecido en el teatro con mayor poder de legitimación del país. También el repertorio inicial, internacional como la fisonomía arquitectónica que caracterizó al cosmopolitismo porteño, parece haber jugado a favor del contexto de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, en el que se dieron cita personalidades de muy diversa procedencia geográfica.

Queda cierta ambigüedad –metodológicamente insuperable– sobre la recepción de la actividad de la Banda Municipal por parte de las masas populares. Los testimonios que poseemos (procedentes del estado, del director musical y de los diarios de la época), brindan solo perspectivas parciales para el análisis del fenómeno. Destacan sin embargo, las menciones que aluden al abultado número de espectadores, al interés de la población por escuchar la música a pesar del frío, a la insistencia en la condición de “piezas serias”, “selectas”, de “buen gusto” o “escogidas” que ostentaba el repertorio y a la diversidad de franjas etarias que acudieron a aquellas primeras presentaciones. La figura de Malvagni, un inmigrante italiano de carácter enérgico y con gran iniciativa, parece haber jugado también a favor de la puesta a punto del organismo ante los requerimientos del momento.

En consecuencia, las actuaciones de la Banda Municipal en el contexto del Centenario, asociadas a un entusiasmo generalizado y al hecho de engalanar los festejos, debieron significar, dentro de las actividades promovidas desde la esfera estatal, mucho más que un mero entretenimiento, que algo accesorio. Puede concluirse que la presencia multitudinaria de una población heterogénea

12 | En materia de registros fonográficos, es importante aclarar que la Banda Municipal no solo grabó tangos. La casa Tagini publicita en Fray Mocho del 21-3-1913, un disco doble a \$2 m/n que contenía la marcha de Saint-Saëns Sur le bords du Nil, el intermezzo de L'amico Fritz, de Mascagni y un vals Boston de E. Gasperoni titulado Soñando.

13 | Sobre la labor pedagógica de las bandas porteñas en sus conciertos de verano al aire libre, se decía en 1917: “Las bandas [Municipal, de la Policía, de la Marina] son [...] el mejor lazo de unión entre la música y las grandes multitudes. La popularización de las obras de los grandes maestros que llevan a término, influye para que en la receptividad común penetren los inmortales principios de la belleza musical [...]. Constituyen estos conciertos una continuidad entre invierno e invierno”. “Correo Musical Sudamericano (24-I-1917: 1)”.



| Formación original de la Banda de Música Municipal

fuertemente conformada por inmigrantes capaces de emocionarse tanto con una ópera italiana como con una danza de salón, debió constituir una valiosa instancia de consenso colectivo. Así, en superposición con identificaciones de diverso signo, las políticas musicales irían, de a poco y sin ingenuidad, delineando en forma incipiente una progresiva identificación ‘nacional’.

*** La autora es doctora en Historia y Teoría de las Artes. Integra el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.**



| Música para un anarquista

Muy difundido fue el episodio sucedido en el Teatro Colón que fue el punto de partida de una serie de eventos que determinaron, en 1931, el fusilamiento del anarquista italiano Severino Di Giovanni. Menos conocido es que el contexto en que se dieron los hechos fue un concierto de la Banda Municipal. A continuación, el relato de Osvaldo Bayer: “El embajador italiano en Buenos Aires, Luigi Aldrovandi Marescotti, conde de Viano, espera en la propia escalinata del Teatro Colón al presidente de la Nación. Suenan aplausos. Ahí viene don Marcelo T. de Alvear acompañado por doña Regina Pacini. Detrás de él, los ministros del Interior, de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública. Es evidente que va a resultar una gran fiesta. La colectividad italiana ha resuelto festejar con toda ostentación el 25º aniversario del advenimiento al trono de Vic-

tor Manuel III. Punto culminante será la gran velada artística en el Teatro Colón en la noche del sábado 6 de junio de 1925. Esa fiesta será una prueba para el embajador italiano. Primero, porque sabe que el propio Mussolini tiene gran interés en las repercusiones de su régimen en la colectividad peninsular en la Argentina, y segundo, porque hay que demostrar poderío y eficacia ante los otros embajadores que andan con remilgos ante el fascismo. Lo cierto es que esa noche el Colón parece estar en la propia Roma. Todo está magníficamente organizado y con la ostentación propia de los actos fascistas.

Cualquier intento de desorden será inmediatamente reprimido por la juventud camisas negras de la colectividad. La delegación del Fascio ha cuidado bien esedetalle. La platea luce con sus mejores galas. Las damas italianas de la adineradaburguesía se han puesto lo mejor en esa fiesta que es la culminación de todo un día de actos. Se habla en

forma engolada y se admiran los uniformes con muchos entorchados, especialmente de diplomáticos y militares. Los bersaglieri hacen suspirar a más de una dama cuarentona. Al ingresar al palco presidencial, Alvear es recibido con una salva de entusiastas aplausos. Los jóvenes camisas negras, distribuidos estratégicamente, observan que todo está tranquilo. Es una verdadera fiesta de los buenos hijos de Italia. Al ingresar al palco presidencial, Alvear es recibido con una salva de entusiastas aplausos. Los jóvenes camisas negras, distribuidos estratégicamente, observan que todo está tranquilo. Es una verdadera fiesta de los buenos hijos de Italia. De pronto, la banda municipal inicia la ejecución del Himno Nacional. Hay unción y circunspección. Todo el mundo de pie. La música viene a obrar como un bálsamo que calma la nerviosidad propia de los grandes acontecimientos. Termina la canción patria. Aplausos respetuosos. Pero ya arranca la

marcha real italiana. Ahora sí, todo el temperamento meridional se desborda. Hay lágrimas en los ojos.

La sangre arde en las venas de todos esos hombres reunidos a tanta distancia de la Patria. ¡Esos sones! La orquesta está más afinada que nunca. Se oyen las voces roncadas. Todo el mundo canta. Es que Italia vive una época nueva. Ha renacido. Italia vuelve a Roma.

Preguntado qué hizo en el interior del teatro, responde: “Que cuando la banda tocaba la marcha Real Italiana arrojó al aire los panfletos, que cayeron a la platea, que entonces un sujeto que le había ordenado que se descubriera le aplicó un puñetazo en el ojo izquierdo y otras personas lo atacaron hasta que perdió el conocimiento.”

OSVALDO BAYER

| “Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia”



LOS DIRECTORES DE LA BANDA SINFÓNICA: IMPRONTA Y REPERTORIO

Por Gustavo Costantini *



| Arreglo manuscrito de Antonino Malvagni. Archivo de la Banda Sinfónica.

1 | Arizaga, Rodolfo Arizaga y Camps, Pompeyo, Historia de la música en la Argentina, Buenos Aires: Ricordi, 1990.

LOS INICIOS DE LA DIVULGACIÓN MUSICAL EN BUENOS AIRES

En la Argentina de 1910, los sectores medios altos y altos de Buenos Aires parecían estar entusiasmados con la ópera y otros géneros de la música académica.¹ Un buen ejemplo de ello es que el Teatro Coliseo se había inaugurado en 1907 y ya en 1911 se produjo allí el estreno mundial de la ópera *Isabeau*, de Pietro Mascagni, demostrando la centralidad y relevancia que podía alcanzar en Buenos Aires un espacio para la ópera. A su vez, conviviendo con teatros como el de la Ópera y el Politeama Argentino, entre numerosas salas menores dedicadas al arte lírico, el Teatro Colón se inauguró en 1908 con *Aida* de Giuseppe Verdi, llegando a ser el escenario de innumerables y deslumbrantes producciones locales e internacionales y de la visita de figuras de renombre mundial que engalanaron la ciudad y que instalaron una tradición de excelencia. La radio comenzaría a operar en 1920, justamente con la transmisión de una obra de música erudita, *Parsifal* de Richard Wagner, en el Teatro Colón. Esto quiere decir que, hacia 1910, el acceso a la música académica estaba supeditado a la posibilidad de acceder a los teatros o bien a la adquisición de los productos de la muy incipiente industria fonográfica. Es aquí donde la figura de Antonino Malvagni va a cobrar dimensión.

EL FUNDADOR Y PRIMER DIRECTOR DE LA BANDA SINFÓNICA: ANTONINO MALVAGNI

Nacido en Potenza, Italia, en 1867, Antonino Malvagni se radicó a los 30 años en la Argentina, habiendo sido ya director de bandas sinfónicas en su país natal. Tempranamente dirigió las bandas militares de Córdoba y Tucumán, y su labor pedagógica lo llevaría a crear los conservatorios Juan Bautista Alberdi, de Tucumán y el Santa Cecilia, de Salta. Esta preocupación por la enseñanza y la divulgación se ve reflejada en la creación de una banda sinfónica para la ciudad de Buenos Aires, que a su iniciativa se terminará concretando en 1910 en oportunidad del Centenario de la Revolución de Mayo. Malvagni fue así el fundador y primer director de la Banda de Música Municipal -que con el tiempo se llamará Banda Sinfónica Municipal, y más tarde Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires- y fue el impulsor de una de las primeras actividades de divulgación musical de la ciudad. El repertorio de entonces, mayormente importado de bandas europeas -sobre todo italianas-,



| El maestro Malvagni y su esposa, en una fotografía tomada antes de su partida a Europa.



| Ecléctico programa de la Banda en el Teatro Colón, dirigida por Malvagni, 4 de abril de 1917.

consistía en fragmentos ‘famosos’ de obras sinfónicas y de momentos ‘conocidos’ de óperas. El repertorio original de las bandas sinfónicas que comenzaba a desarrollarse en Estados Unidos y en Europa -sobre todo en Gran Bretaña- tardaría en llegar, cediendo el lugar a un repertorio de música clásica que llegaba, de esta manera, a los oídos de un público que no tenía otro acceso a la música más allá de los conciertos de la Banda, mayormente realizados al aire libre y con acceso libre y gratuito.

Si bien el repertorio estuvo en principio dominado por transcripciones de fragmentos más bien accesibles de obras sinfónicas y óperas, el propio Malvagni comenzó a realizar arreglos para banda de obras sinfónicas completas, como sinfonías y poemas sinfónicos. Él mismo quería ir más allá del repertorio habitual de los primeros años, y en su última década al frente del organismo comenzó a ejecutar obras de mayor dificultad y de más exigencia para el oído del público. Todavía hoy se conservan en el archivo de la Banda muchos de los arreglos y transcripciones hechos de puño y letra por el propio Malvagni.

Malvagni fue el director de la Banda Sinfónica entre 1910 y 1929 -retornaría unos meses más en 1931 para una nueva puesta a punto del organismo, a pedido de la Intendencia- y durante algunos años compartiría la dirección con su amigo, el maestro Raffaele Fracassi. Durante estos años se cimentaron las bases de una intensa tarea de divulgación, pero también de acopio de materiales, realización de arreglos y transcripciones, y también de formación de muchos músicos profesionales y orquestadores que trabajarían en o para la Banda. Durante los últimos años de Malvagni como director, el lugar de subdirector fue ocupado por Carlos Percuoco, que compartió esa función con Pablo Messina, quien será por un par de años –entre 1929 y 1931- el sucesor de Malvagni, reemplazándolo por un par de años antes de su regreso al podio en 1931.

Nacido en Nápoles en 1888, Carlos Percuoco fue en primer término desde 1926 subdirector de la Banda Sinfónica, además de sucesor de Malvagni por unos años hasta su jubilación en 1932. Era trompetista y había participado en la Banda de la Policía de Tucumán, para pasar a ser solista de trompeta en la Banda Sinfónica y formarse como director bajo la impronta de Malvagni. Messina, Percuoco y Joaquín Clemente -quien dirigió a la Banda entre 1932 y 1933- continuarán la labor de Malvagni, y serán, de alguna manera, una transición hacia la incorporación de una de las figuras más relevantes de la historia del organismo: Pascual Grisolia.



| Concierto de la Banda con el maestro José María Castro en Plaza Arenales, 1953.



| El maestro Pascual Grisolia.

LOS AÑOS DE LA RENOVACIÓN: JOSÉ MARÍA CASTRO Y PASCUAL GRISOLIA

Nacido en 1904 en Chivilcoy, Pascual Grisolia se formó con Vicente Scaramuzza, José Gil y Athos Palma, entre otros. De un sólido dominio técnico, bajo su conducción -que continuará en los años de José María Castro, de quien será subdirector- Grisolia fue el responsable de renovar el repertorio de la Banda, para la cual creó infinidad de arreglos. En aquel entonces, cuando predominaba la ejecución de conciertos al aire libre -uno de los lugares será la glorieta de Barrancas de Belgrano, hoy llamada Glorieta Antonio Malvagni, en referencia al director y en honor a la Banda- las instrumentaciones debían duplicar muchas de las voces en pos de lograr una sonoridad que cubriese el ámbito de representación. Quizá por eso algunos de estos arreglos hoy luzcan un tanto desactualizados y se resientan en ámbitos cerrados. Sin embargo, muchos de ellos todavía hoy son interpretados por el organismo y presentan una solidez notable. Gracias a Grisolia, la Banda comenzó a adentrarse en un repertorio de gran exigencia técnica y mayor complejidad, permitiendo una ampliación de sus horizontes artísticos. Grisolia fue también el fundador de la Banda Sinfónica de Ciegos, dejando un legado imborrable en la música sinfónica de Buenos Aires.

Una de las etapas más notables de la Banda Sinfónica serán las dos décadas (1933-1953) en las que estuvo al frente el notable compositor y director José María Castro. Nacido en Avellaneda en 1892 y hermano del gran Juan José Castro -que sería alguna vez director invitado del organismo- y del también músico Washington Castro, José María Castro continuó y amplió lo iniciado por Pascual Grisolia, con quien trabajó en estrecha colaboración.

Una de las curiosidades de Castro es que su formación musical fue como violonchelista. Discípulo de José García Jacot -maestro de Pablo Casals- fue un renombrado intérprete de violonchelo, tocando en Orquesta Estable del Teatro Colón, y también como solista o integrante de grupos de cámara. Aun cuando su pasión eran los instrumentos de cuerda, Castro se interesó por la sonoridad de la Banda Sinfónica donde mayormente los instrumentos son de viento, y se volvió un especialista en la orquestación de esta familia de instrumentos. Perteneciente a una generación que estaba interesada en ciertas líneas de la modernidad de entonces -el tratamiento tímbrico de Debussy y Ravel, el neoclasicismo de Stravinski y el trabajo armónico y rítmico de Bartók- Castro fue el propulsor no solo de una jerarquización técnica del

ensamble, sino de una ampliación de su repertorio. Al igual que sucedió con Grisolia, Castro introdujo y realizó él mismo un sinfín de arreglos que le permitieron a la Banda abordar de una manera renovada obras de gran complejidad como las sinfonías de Beethoven, Brahms, Schubert y Dvorák; ballets y poemas sinfónicos de Chaikovski y Liszt; obras orquestales de Berlioz, Debussy, Ravel, Grieg, Sibelius, Musorgski, Albéniz, De Falla, Respighi, Richard Strauss, Holst, Stravinski, así como fragmentos de dramas musicales de Wagner y óperas de Verdi.

El interés de José María Castro por la música contemporánea -reflejado en su trabajo como compositor- lo llevó a incorporar transcripciones para la Banda de obras de colegas como Luis Gianneo -del cual forman parte del repertorio el Pericón y El tarco en flor-, de Gilardo Gilardi -Primera serie argentina, Endecha-, y de compositores contemporáneos que se estaban consagrando internacionalmente como Alberto Ginastera -*Estancia, Impresiones de la Puna, Obertura para el Fausto criollo*-. También interpretó adaptaciones de su propia producción como compositor, con obras tales como el *Concerto Grosso* (1932), el *Concierto para orquesta* (1944), la *Obertura para una ópera cómica* (1934) y versiones orquestadas de algunas de sus piezas para piano.

Por otra parte, José María Castro se hizo eco del trabajo de sus hermanos, Washington y, sobre todo, de Juan José. Este último, el más famoso e influyente de la familia, había estudiado en París con Vincent D'Indy en la Schola Cantorum, quien fue el introductor de muchas de las novedades en orquestación en la primera mitad del siglo XX que serían decisivas para el desarrollo de una parte de la modernidad musical. De esta manera, José María Castro dejó una huella indeleble en la historia de la Banda Sinfónica.

LOS AÑOS CINCUENTA: DEL GIUDICE, LAVECCHIA, CALABRÓ, ZAMBONI

Continuando el camino iniciado por Castro y Grisolia, la década de 1950 presentó una sucesión de directores que intentó mantener los avances que se habían logrado en las décadas anteriores. En estos años se incorporaron muchos arreglos de tango y folklore, logrando una vez más la ampliación de los alcances del repertorio de la Banda Sinfónica.

La Radio Municipal de Buenos Aires, que había comenzado sus transmisiones desde el Teatro Colón -de hecho, su primera emisión fue el 23 de mayo de 1927



| Rafael Del Giudice dirige la Banda Sinfónica en el Parque Rivadavia, 1954. Detrás se advierte, de costado, el Monumento a Simón Bolívar.

con Rigoletto de Verdi- ya tenía por costumbre transmitir todos los conciertos del primer coliseo. A su vez, la industria fonográfica argentina, que había comenzado hacia 1920 con el incipiente trabajo de RCA Víctor y de Odeón², ahora se había convertido en algo más ambicioso y sus catálogos de música académica o ‘clásica’ comenzaban a producir diversas colecciones que permitían una amplia difusión a través de la radio, la televisión -que comenzó a funcionar en 1951- y la propia adquisición de los discos -aunque por entonces resultaban bastante caros para los sectores medios y bajos-. Todo esto contribuía a replantear los alcances del repertorio de la Banda Sinfónica: si en un principio se buscaba hacer asequibles los fragmentos más atractivos y famosos de la música clásica, y luego se apuntaba a dominar la complejidad de los lenguajes modernos (con los alcances señalados más arriba), la misión ahora era llegar a los distintos públicos con una mayor apertura de manifestaciones. La incidencia del peronismo en la cultura argentina tendrá, entre otras cosas, la consecuencia de reivindicar la producción popular, y sobre todo la de raíz nacional. Pero no se trataba ya del nacionalismo de los compositores de la música académica, sino de una búsqueda de lo ‘nacional y popular’ en un sentido más amplio.

Esta tendencia trajo una fecunda tarea de incorporación de repertorio de tango y folklore, originaria no ya de la evocación y reconstrucción del acervo musical local a la manera de los compositores de la alta cultura, sino a partir de versiones orquestales de zambas, chacareras, milongas y tangos que provenían sobre todo de los círculos de música popular urbana.

Conviviendo con esta expansión del repertorio, Rafael Del Giudice fue otro director-compositor que prosiguió las huellas de Castro y Grisolia. Nacido en 1911 en Rosario, discípulo de Franco Alfano en el Conservatorio de Turín, Del Giudice fue otro de los artífices de la modernización del sonido de la Banda Sinfónica, de la que fue director entre 1953 y 1956.

Ruggiero Lavecchia, de origen italiano y padre del conocido músico de jazz Bubby Lavecchia, fue brevemente director del organismo, pero le dio mayor trascendencia a cierta parte de la música popular, y en particular al jazz, ya que era saxofonista en la orquesta Los Dados Negros, de Juan Grisiglione. Lavecchia ocupó el podio solo durante unos meses de 1956, pero su nombre logró conectar a la Banda con el jazz.

Rainaldo Zamboni dirigió el organismo entre 1958 y 1963 y prosiguió con lo establecido en los años precedentes. De origen también italiano, su interés

2 | Véase el interesante aporte histórico que plantea el libro de Marina Cañardo: *Fábricas de música. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet musical, 2017.



| Domingo Calabró, director y activo compositor.

se centró fuertemente en las transcripciones de fragmentos de ópera. Venía dirigiendo representaciones de obras de Verdi y Puccini, entre otros, cuando estuvo al frente de la Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata. También dirigió ópera en el Teatro Colón, realizando en 1954 el estreno argentino de El cónsul, del italo-norteamericano Gian Carlo Menotti, que había tenido su estreno mundial apenas unos años antes (1950). Zamboni también fue el director de la orquesta que acompañó a Beniamino Gigli en varias grabaciones, que en esos años era muy popular en Buenos Aires, ciudad que visitó en varias ocasiones. Fue, en suma, un nombre que reforzó el vínculo de la Banda Sinfónica con las transcripciones de óperas, repertorio del que podría decirse era especialista.

LOS AÑOS SESENTA: DEL ITALIANO CALABRÓ AL CROATA DRAGO

Con Domingo Calabró, otro director italiano -nacido en Messina, Sicilia en 1910- volvió el modelo del director-compositor. Si bien fue un maestro que estuvo poco tiempo en el podio -como director principal de la temporada en 1963, y como invitado varias veces entre 1973 y 1978- dejó una gran cantidad de obras de su autoría, algunas de las cuales la Banda estrenó. Entre ellas se cuentan *Pequeña sinfonía*, *Historia de un gaucho*, *Baladas patéticas*, *Melpómene* -dos poemas líricos-, *Sinfonietta* y *Sinfonía académica*, entre otras. El sucesor de Calabró fue nada menos que Mariano Drago, quien estuvo al frente de la Banda Sinfónica durante una década entre 1963 y 1973. Había nacido en 1908 en la ciudad de Pola, hoy Croacia -por entonces Yugoslavia- y se formó en el Conservatorio Nacional de Praga y en la École Normale de París. Desde 1948 se encontraba dirigiendo en la Argentina, en este caso en el Teatro Argentino de La Plata, pero pronto se convirtió en un activo miembro de la vida musical de la Argentina. Fue uno de los fundadores del Mozarteum Argentino y además un excepcional pedagogo, maestro de maestros -de hecho uno de los directores actuales de la Banda Sinfónica, Mario Perusso, fue su discípulo-. En la carrera de música de la Universidad de La Plata tuvo a su cargo la cátedra de dirección musical, además de ser docente invitado de muchas universidades y escuelas de música del país. De un oído excepcional, fue un gran preparador de obras y le dio a los en-



| El maestro Mariano Drago, nacido como Drago Mario Sijanec en Eslovenia, ex Yugoslavia, de larga trayectoria en la Argentina.

Actividad pedagógica

La actividad habitual de conciertos de la Banda Sinfónica se completa con una intensa y fecunda labor pedagógica desarrollada mediante diversas propuestas: un ciclo semanal de Conciertos didácticos que cubre el año lectivo completo en las escuelas de la ciudad, al que se suman con frecuencias ciclos de apreciación musical para todo público (como EScuchARTE) y, desde 1996, el Seminario de integración y práctica musical, destinado a alumnos avanzados de los instrumentos musicales incluidos en el orgánico de la Banda.

En particular, desde 1985 y hasta la actualidad, los Conciertos Didácticos han acercado a miles de niños el estímulo de la música, contribuyendo con una importante apertura a la sensibilidad musical. La Banda Sinfónica los ha desarrollado de manera ininterrumpida desde entonces, visitando semanalmente una escuela porteña durante el año escolar. Allí, muchos niños toman contacto por primera vez con la música en vivo y participan de la experiencia de escuchar los instrumentos,

reconocer sus sonidos e identificarlos visual y auditivamente, de manera individual y en conjunto. El repertorio de estos conciertos incluye música de películas conocidas por los niños, de las series de televisión, y de compositores y obras clásicas. Para el ciclo de apreciación musical ilustrado con ejemplos en vivo denominado EscuchArte, se elaboró una temática orientada principalmente al público joven y adulto. En cada concierto se abordó un aspecto diferente de la música: las propiedades del sonido, las formas y los géneros musicales, la armonía y las texturas musicales, por mencionar algunos.

A partir de 1996 y a propuesta de un grupo de docentes integrantes de la Banda, se dio forma definitiva a la creación de un seminario en el que participan estudiantes instrumentistas de todo el país. La idea de integrar a jóvenes músicos a la experiencia de formar parte de los ensayos y los conciertos, guiados por los profesores de la Banda, representa un momento muy especial y esperado cada año por alumnos y maestros. Muchos de ellos realizan por primera vez una práctica de conjunto, lo que significa un paso fundamental para los aspirantes a integrar orquestas, bandas y grupos instrumentales.



| El original Anfiteatro Eva perón antes de su incendio, con la Banda Sinfónica en su espacioso escenario.



sayos una profundidad y un grado de detalle inusuales en nuestro medio. Drago volvió a insuflar al organismo una nueva vitalidad, sobre todo en la exigencia que le hizo posible abordar las obras más difíciles del repertorio. Pero también le dio un nuevo enfoque muy detenido en el fraseo, la articulación y la afinación de las obras más conocidas, que en definitiva son las que los melómanos mejor pueden apreciar y que sirven para juzgar la jerarquía de un organismo musical.

LA DÉCADA DEL SETENTA: EL FESTIVAL DE KERKRADE Y EL MUNDIAL '78

Luego de Mariano Drago, asumió la dirección de la Banda quien se desempeñaba como clarinete soprano solista, Victorino Sierra. Notable en el dominio de su instrumento y formador de muchos intérpretes, Sierra conocía muy bien lo que demandaban los atriles del organismo, ya que su instrumento es el más numeroso en el orgánico de una banda sinfónica, contando con tres filas, además del clarinete requinto, el clarinete alto y el clarinete bajo o ‘clarón’.

En sus años no hubo innovaciones en cuanto al repertorio o la organización de conciertos o ensayos, pero sí hubo un hecho muy importante: la invitación a la Banda a participar del Festival Internacional de Bandas, realizado en 1974 en la ciudad de Kerkrade, Holanda. En realidad se trata de un certamen mundial de música, en el cual una sección muy importante es la de las Harmonie, que congrega a bandas sinfónicas de todo el mundo y que sirve para medir el estado de los organismos y su nivel de excelencia. Lamentablemente, esa fue la única que vez que la Banda Sinfónica participó de un evento de esas características. Años más tarde, en la década de 1990, recibió nuevas invitaciones -en este caso de Japón, España y Venezuela- las que no pudieron concretarse por no haber apoyo económico -ni estatal ni privado- para movilizar a los 96 integrantes y sus servicios auxiliares.

El otro dato curioso para señalar durante la dirección de Victorino Sierra fue la grabación de la Marcha del Mundial de Fútbol Argentina '78, compuesta y orquestada por Martín Darré. Fue editada como disco de vinilo simple, con la famosa marcha de los “25 millones de argentinos”, y del otro lado el tema encargado por la FIFA al compositor italiano Ennio Morricone.

Ya en pleno Proceso, se produjo el final de la dirección de Sierra y la al-

ternancia con Domingo Calabró y Francisco Alonso, que desembocó en la designación en 1979 de un director de extracción militar, el Teniente Coronel Emilio José Chaín. Graduado de la Universidad Católica Argentina y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, Chaín fue el último director previo a la creación durante esos años de lo que se denominaría primero Centro de Divulgación Musical (CDM) y más tarde –desde el año 2000 hasta nuestros días- Dirección General de Música (DGMuS). Con Chaín se iniciaron de manera incipiente los conciertos didácticos (véase recuadro), que continuarían en los siguientes años y se expandirían a partir de los años '90.

EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA: EL CDM Y MIGUEL ÁNGEL GILARDI

Como se dijo, los primeros años de la década de los '80 insertaron a la Banda como parte del Centro de Divulgación Musical. Compartió ese ámbito de la Secretaría de Cultura de la por entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires con la flamante Orquesta del Tango de Buenos Aires, creada en 1980, convivencia que continúa hoy en el marco de la mencionada Dirección General de Música del Ministerio de Cultura de la Ciudad. Entonces bajo la dirección de un ex integrante de la Banda Sinfónica, Jaime Trajtenberg, el CDM organizaba los conciertos de los dos organismos estables, teniéndolos como centro de su programación. Con la llegada de la democracia, la dependencia cambió de dirección, asumiendo como Director General el músico Ariel Ramírez, y como Director Artístico, Luis Pujal.

Paradójicamente, bajo esta administración la Banda Sinfónica tuvo una serie de conflictos y, por un tiempo, quedó relegada a un segundo plano. Si bien ya no tenía la independencia que le daba el rango previo de Secretaría, la participación dentro del Centro de Divulgación Musical pareció no otorgarle una mayor relevancia. La gestión del por entonces Intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Julio César Saguier -y posteriormente la de Facundo Suárez Lastra- le dieron una gran inyección presupuestaria a los ámbitos de Cultura, generando una programación de grandes proporciones. En el marco entusiasta de la naciente democracia, la Banda era un organismo más junto a la Orquesta del Tango, en medio de muchos programas como los Conciertos de órgano en los barrios, el Conjunto de cámara CDM, grupos de tango, folklore y rock, más los resonantes festivales de verano de la Ciudad, en los cuales se



| El maestro Miguel Ángel Gilardi.



| Concierto popular en la glorieta de Barrancas de Belgrano, década de 1950.

vieron en un provisorio Anfiteatro del Parque Centenario (previo al actual, inaugurado en 2009) las óperas *Orfeo y Eurídice* de Gluck, *La traviata* de Verdi, ambas dirigidas en distintos años por Carlos López Puccio, o incluso la poco frecuentada ópera de Franz Schubert, *La guerra doméstica*, también ofrecida al aire libre.

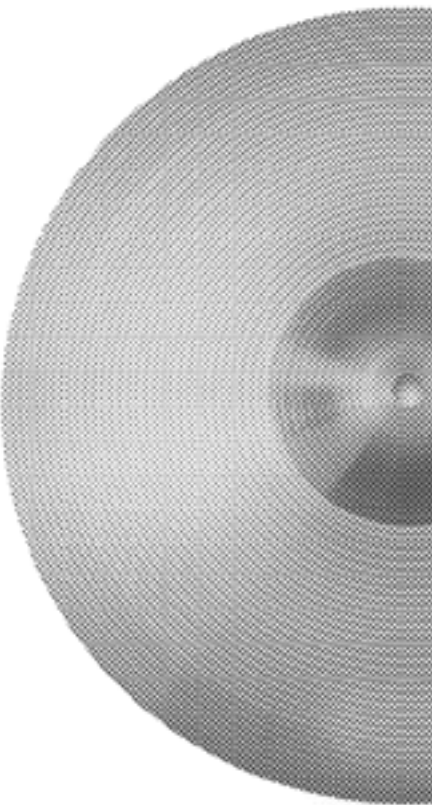
El éxito y masividad de los festivales de verano generaron una atención que le quitaba centralidad a la Banda Sinfónica, o dicho de otro modo, la Banda no siempre era partícipe de los actos centrales de estas programaciones, como habría sido la idea de sus fundadores.

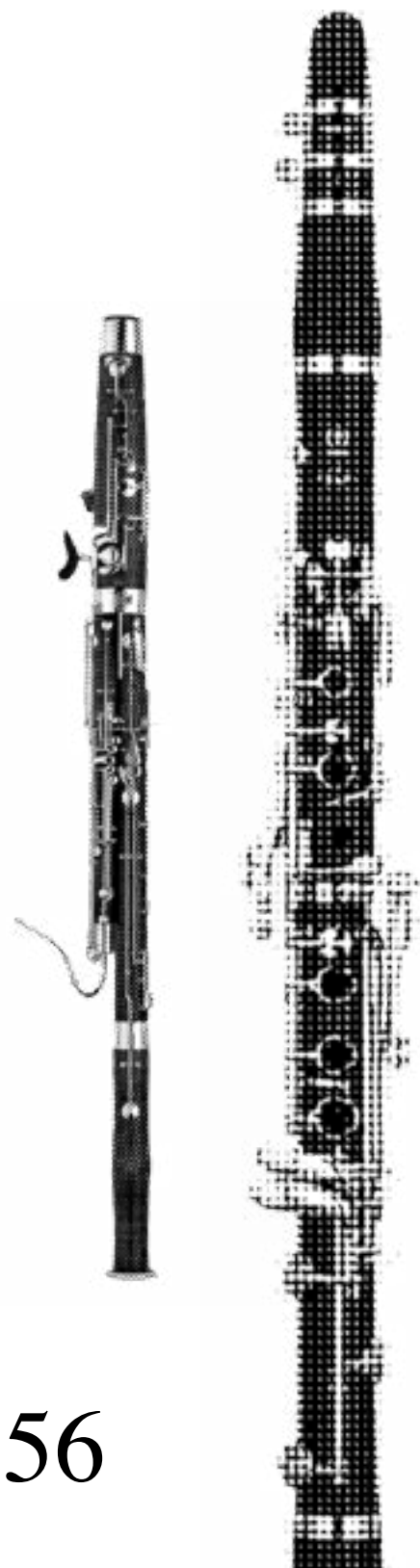
Paralelamente, se produjo la desvinculación de Emilio Chaín, en un conflicto entre los músicos y el director de largas consecuencias. Chaín había sido nombrado por concurso, pero esto ocurrió durante el gobierno de facto, lo que generaba ciertas suspicacias, aunque el jurado había estado íntegramente conformado por directores musicales, entre los cuales se encontraban autoridades como Pedro Ignacio Calderón. Las divergencias derivaron en un litigio y finalmente en el alejamiento de este director.

La Dirección General nombró entonces a Miguel Ángel Gilardi, hijo del gran compositor Gilardo Gilardi, que también participaba de la dirección de otros proyectos del CDM. Becado por los gobiernos de Alemania y el Mozarteum Argentino, había estudiado en la Escuela Superior de Música de la Universidad de Colonia, y en la Academia de Música de Santa Cecilia, en Roma. A regreso de sus estudios en Europa en 1975, Gilardi dirigió la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos y la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto”. En 1978 fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán, cargo que ocupó hasta su designación en la Banda Sinfónica en 1984.

Gilardi, ya parte de la siguiente generación de músicos que mantuvo la vigencia de la Banda Sinfónica, fue un director muy ecléctico que abordó sin prejuicios todo tipo de repertorio y propulsó la colaboración con coros u otros organismos, por ejemplo, para realizar versiones del *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart, la *Misa* de Igor Stravinski, o una función en el Teatro Colón donde se tocó la *Sinfonía fúnebre y triunfal*, de Héctor Berlioz, una de las obras compuestas especialmente para banda por uno de los grandes maestros de la orquestación de todos los tiempos.

Gilardi fue también un asiduo intérprete de la música de su padre, que formaba parte del repertorio de la Banda desde la época Grisolia y José María Castro,





cercanos generacionalmente a Gilardo Gilardi. También fue un entusiasta de transcripciones de otros géneros al ámbito de la música sinfónica, como versiones de canciones de rock o temas de jazz. A tono con la apertura cultural que proponían los gobiernos radicales en la ciudad, Gilardi concluyó la dirección de la Banda en 1992, cuando comenzó otra etapa en el interior del organismo, con la creación de la Comisión de Músicos y la participación activa de los miembros de la Banda, propulsores de una virtual cogestión con el director musical en funciones y con la dirección general.

LA DÉCADA DE 1990: NUEVAS MODALIDADES DE GESTIÓN Y RENOVACIÓN

En 1992 se sancionó una Ordenanza que por primera vez reguló en lo formal el funcionamiento del organismo y que planteó la participación de los músicos en la toma de decisiones artísticas. De esta manera, el nombramiento de los directores musicales pasó a ser consensuado con los músicos ejecutantes, y parte de las orientaciones artísticas fueron generadas desde los propios músicos, sin desmedro de los proyectos procedentes de la Dirección General. Uno de los primeros directores en ser nombrados bajo esta nueva modalidad fue Roberto Túbaro, cuya designación fue acompañada por la realización de concursos para cubrir cargos que se encontraban vacantes, y que finalmente tuvieron su designación definitiva. Esta renovación de director y de atriles significó aire fresco para el organismo y tuvo sus consecuencias también en la ampliación del repertorio.

En estos años comenzaron a ejecutarse obras originales para el repertorio de bandas sinfónicas, sobre todo un repertorio procedente de Estados Unidos e Inglaterra que no era tan frecuente hasta entonces. Sí se interpretaban, por ejemplo, partituras de Gustav Holst destinadas a bandas sinfónicas, o bien los números de Los planetas transcritos por el propio autor, pero no era frecuente que en los programas apareciesen obras como la *Pequeña suite para banda* de Clare Grundman o *Las jaurías de la primavera* de Alfred Reed.

La música de cine y televisión, que ya venía interpretándose con Miguel Ángel Gilardi, comenzó también a ocupar un lugar importante, al punto de realizarse programas completos de bandas sonoras. En los programas de Gilardi era frecuente escuchar el tema de *Misión imposible*, de Lalo Schiffrin, o la música de *ET, el extraterrestre*, o una selección de temas de *Superman*

-ambas compuestas por John Williams- pero esas obras formaban parte de un programa más ecléctico, que cubría varios géneros y estilos. Según la mirada de cada director, esto era positivo o negativo: para algunos, la Banda debía tocar en cada concierto fragmentos ágiles y de fácil acceso para el público, mezclando obras de vertientes diversas; para otros, se debía explorar un repertorio más específico, realizar un programa temático o bien contemplar que el programa tuviese mayor cohesión estilística. Estas alternativas comenzaron a verse reflejadas en las aproximaciones al repertorio de los directores de la Banda de cada temporada o en muchos de sus directores invitados. Y de alguna manera era también lo que había ocurrido con los directores del pasado, que se debatieron entre el acercamiento al público o la tarea de divulgación y de mayor exigencia para con el auditorio.

Roberto Tubaro dirigió la Banda Sinfónica entre 1992 y 1994. Aunque formado como violinista -y maestro de violinistas- y especialista en música de cámara -en particular del Barroco y el Clasicismo- Tubaro supo cómo abordar el repertorio del organismo y de darle gran importancia a los ensayos, algo que será creciente en los siguientes años, sobre todo en su sucesor, Mario De Rose.

De Rose dirigió a la Banda Sinfónica entre 1994 y el 2002, compartiendo la designación con otros directores como Carlos Vieu, Carlos Calleja o Bernardo Teruggi. Formado como compositor en la Universidad Católica Argentina, De Rose desde muy joven se especializó en la dirección de ópera -formando un exitoso tándem con el director de teatro Daniel Suárez Marzal-, siendo responsable de una actualización del abordaje del repertorio de Bizet, Verdi o Puccini, que le abrió las puertas de muchos teatros del mundo. Hoy establecido en Viena, fue el director de muchas presentaciones del famoso tenor argentino José Cura, y de espectáculos de ópera de alto impacto y riesgo, como lo fue la presentación de la ópera Carmen en el Luna Park en 2002, con la participación de Luis Lima en el papel de Don José.

Una de las características de su trabajo con la ópera tuvo que ver con la revisión de cuestiones técnicas, ya que muchos compositores escribieron en el pasado para instrumentos que presentaban otra tecnología o ciertas limitaciones que han desaparecido en la actualidad. O también las cuestiones relativas a la afinación, más baja en el siglo XIX que en el presente y que afecta a las interpretaciones actuales de repertorio del pasado. Esa búsqueda de la precisión que hizo en el campo de la ópera, ya lo llevaba a plantear los ensayos de la



| El joven maestro Mario de Rose.

Banda Sinfónica de una manera diferente, dándole muchísima importancia a los ensayos parciales organizados por familias de instrumentos, o bien por estratos de altura -un día, ensayando todos los instrumentos graves y medios, otro día los medios y agudos- lo que le facilitaba localizar áreas específicas del trabajo y ejercer una economía de los ensayos bastante inusual. Por otra parte, también era muy receptivo al tratamiento del fraseo, replanteando muchas veces los tiempos o las articulaciones, e incluso hasta sugiriendo modificaciones en las transcripciones³.

A instancias de miembros de la Comisión de Músicos, De Rose también fue uno de los propulsores del repertorio original para banda, entendiendo que éste iba a aprovechar de mejor manera las posibilidades tímbricas de la agrupación. De esta manera, incluyó la ejecución completa de la música para Hamlet de Alfred Reed: la obra acompañaba los distintos momentos de la inmortal pieza de Shakespeare, y para que esto fuese mejor comprendido, planteó a los musicógrafos y a la locutora/presentadora del organismo, la lectura de textos explicativos e introductorios a cada movimiento.

Esto demostraba un compromiso muy especial con la lectura que el público hiciese de las obras, y en tal sentido, intentaba que la experiencia del concierto fuese para la audiencia verdaderamente introductoria a un repertorio que a priori podía serle hostil. A partir de esto, podría decirse que, dentro de lo antes señalado como las aproximaciones al repertorio accesible o temático, De Rose fue uno de los directores menos concesivo y más defensor de lo contemporáneo, al menos hasta donde el repertorio de la Banda Sinfónica lo permitiese. Y la inclusión en alguno de sus programas de su *Giga*, lo exponía en su vocación modernista e intransigente respecto de algunas manifestaciones de la música popular.

Uno de los nombres más destacados que acompañó a De Rose durante la década fue Carlos Vieu. Graduado de la carrera de Música de la Universidad de La Plata y formado en dirección con el maestro Guillermo Scarabino -y más tarde con Kurt Masur y Helmut Rilling-, Vieu se convirtió en una figura muy importante de la vida musical de la Argentina. Diploma al mérito en dirección orquestal en 2009 y 2019 para la Fundación Konex, y Personalidad destacada de la Cultura para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Vieu también se especializó en ópera, sobre todo en la italiana romántica y en la corriente verista. Su participación en la Banda no fue tan intensa como la de De Rose, pero su trabajo en el repertorio de ópera -y también en el de la

3 | Esto podía notarse en su versión de la Obertura de Rienzi, de Wagner, donde el tema principal era abordado levemente más lento, dándole a todas las notas un peso específico, evitando que ciertas notas se escuchasen como notas de paso o como ornamento. También se podía escuchar algo similar en la Obertura de Tannhäuser, donde los clarinetes tenían que suplir a los violines mientras los metales tocaban el tema, y les planteaba una articulación completamente distinta al arreglo propuesto.



| Concierto didáctico en Escuela Nro 8, D.E. 6, 1997.

Conciertos didácticos y actividades de divulgación

Los conciertos didácticos habían comenzado en la década de 1980, y después de casi cuarenta años, todavía se siguen haciendo semana a semana durante el ciclo lectivo en cientos de escuelas primarias y secundarias de la ciudad. Estos conciertos consisten en establecer las semejanzas y diferencias entre los diferentes organismos sinfónicos, pero también en dar a conocer a las diferentes familias de instrumentos, siguiendo la tradicional división entre vientos de madera y metal, cuerdas y percusión, además de entender la función del director, y de hacer participar en el podio a los propios alumnos. Estos conciertos presentan un lenguaje ameno y accesible, incluso,

para el nivel inicial -o adaptado, según el caso, para las diferentes exigencias de las distintas escuelas y modalidades de enseñanza-.

En los años previos a los conciertos didácticos, la Banda Sinfónica realizaba conciertos introductorios al mundo orquestal a partir de obras que los propios compositores habían concebido como didácticas. Tal es el caso de Pedro y el lobo, de Serguei Prokofiev, que se realizó bajo la batuta de Victorino Sierra en el Teatro de la Ribera, con la narración de Miguel Ángel Cerruti. También es el caso de la Guía orquestal de la juventud, de Benjamin Britten, pieza que está constituida por un tema de Henry Purcell -de La venganza

del moro- y una serie de variaciones y fuga que van pasando por las diversas familias de instrumentos. Esta obra también fue interpretada durante la dirección de Sierra, pero volvió a hacerse con dirección de Miguel Ángel Gilardi, con la narración de Alicia Infante, locutora/presentadora del organismo desde esos años hasta la actualidad -en la que es la encargada de conducir los conciertos didácticos-.

En 2002, bajo la batuta de Mario De Rose, se desarrolló el ciclo de conciertos EscuchArte/El Arte de Escuchar, en la sala AB del Centro Cultural San Martín. La idea del ciclo completo era cubrir los distintos aspectos de la música, haciendo hincapié en

uno por concierto. De esta manera, se presentarían conciertos sobre melodía, armonía, ritmo, timbre, orquestación, formas, y finalmente, sobre los diversos períodos de la historia de la música occidental (Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico, Impresionismo, Expresionismo, etc.). Por cuestiones de cambio de gestión en Cultura de la ciudad y en la no disponibilidad de la sala AB para continuar con el ciclo, solamente se desarrollaron los primeros conciertos del ciclo, que permitía un acercamiento a la música único, a partir de un organismo profesional y con un trabajo musicológico riguroso -a cargo de los musicógrafos- muy por encima de otros.



| Concierto en Parque Rivadavia, 1954.

zarzuela- fue de gran relevancia para el organismo. Por su parte, Carlos Calleja dirigió a la Banda Sinfónica en diversas oportunidades como director invitado, o bien como director contratado por determinados períodos, lo que permitió un vínculo más estrecho que el que suele darse con un director invitado por un tiempo breve. Graduado de la Universidad Católica Argentina, Calleja se perfeccionó en dirección orquestal con John Carewe en Londres, y en 1986 ya era director musical del Ballet Estable del Teatro Colón. Esto lo convirtió en uno de los expertos en la dirección de ballet de la Argentina y así lo atestiguaron la cantidad de espectáculos que abordó. Pero también tuvo una gran inquietud por la ópera, en particular por el rescate de aquellas primeras óperas escritas por compositores argentinos de las primeras generaciones nacionales, como Felipe Boero o Arnaldo D’Espósito, de quienes estrenó *Tucumán y Raquela*, y *Lin Calel*, respectivamente. Fundador en 2009 de la Orquesta Académica de Buenos Aires (continuidad de su trabajo en la Académica del Colón), y titular de cátedras de música, tuvo siempre un gran interés por la enseñanza. Dirigió la Banda Sinfónica en varias oportunidades hacia fines de los años noventa y a comienzos del nuevo siglo, dejando una huella notable sobre todo en su trabajo en los ensayos que resultaban muy prolijos y claros, y de gran efectividad en corto tiempo.

Un último nombre debe agregarse en transición entre el fin de siglo y el comienzo del nuevo: Antoine Duhamel. Dirigió a la Banda entre 1999 y 2002. De origen francés -no debe confundirse con el homónimo compositor de música de cine, colaborador de Jean-Luc Godard y de otros cineastas de la nouvelle vague- prefirió siempre en su carrera el trabajo con músicos latinoamericanos. Trabajó muchos años en Venezuela, pero también en Bolivia, y en sus últimos años en Perú, donde falleció en junio de 2019. Si bien de formación europea, escapaba a la rigidez y detestaba lo que él consideraba el ‘elitismo musical’. A diferencia de los otros maestros de la Banda en estos años, fue un fuerte defensor del eclecticismo y del acceso a lo popular. Sin embargo, esto no quiere decir que su trabajo no haya sido serio en el aspecto técnico. Por el contrario, su abordaje era muy preciso, pero siempre muy suelto y buscando el acercamiento del público al disfrute de las piezas más conocidas o de fácil captación, alejándose del repertorio más complejo y difícil. Solía

en sus programas plantear dos partes, una primera con transcripciones de obras reconocidas del repertorio universal, y una segunda en las que se centraba en música vernácula y en danzas o piezas de música popular. De esta manera, convivían sin problemas la suite de *Petrushka* de Stravinski con la *Malagueña* de Ernesto Lecuona⁴.

EL NUEVO MILENIO: MÚSICOS AL PODIO, CONCIERTOS TEMÁTICOS Y EL CENTENARIO

Los primeros años del nuevo milenio encontraron a la Banda transitando la última etapa de su vínculo artístico con Mario De Rose, Antoine Duhamel y Carlos Calleja. En 2002 se producirá un giro importante en la designación de los directores, ya que a partir de ese año subirá al podio Gustavo Fontana, uno de los trompetistas. Desde la época de Victorino Sierra no era nombrado como director uno de los músicos ejecutantes, al menos como director titular o de la temporada. Formado en dirección orquestal con Cristóbal Soler -quien fue director invitado de la Banda en varias oportunidades- y más tarde con Charles Dutoit, Fontana conocía muy bien las necesidades de los atriles y, en tal sentido, su trabajo en los ensayos y conciertos intentó brindar a los músicos una mayor claridad y prolijidad.

Compenetrado con el repertorio original de las bandas sinfónicas⁵, fue también un propulsor de la interpretación de música original para bandas. Sin embargo, y algo de lo más destacable en sus años al frente del atril, fueron los conciertos temáticos. Como nunca antes se trabajó sobre repertorio organizado lógicamente -en constante colaboración con los musicógrafos del organismo y con acuerdo de la Comisión de Músicos- en función de temas, períodos, formas, géneros y demás aproximaciones. En tal sentido, un programa podía constar de las diversas posibilidades de oberturas y preludios, otro de música norteamericana, otro de música argentina, o bien de música popular urbana -como jazz y tango-. Esto permitió una ampliación de la labor didáctica y de divulgación del organismo, que no se restringía a los estudiantes de las escuelas primarias o secundarias de la ciudad, sino que se hacía evidente para el público adulto. Si bien esto continuará de alguna manera en años más recientes, la forma en la que se desarrolló en ese período significó una suerte de trabajo didáctico inductivo, que lograba poner al público frente a temáticas y problemas de la música, mientras se escuchaban las obras y se leían los

4 | Interpretada en el famoso arreglo de Sammy Nestico.

5 | Fontana es miembro de la WASBE, World Association of Symphonic Bands and Ensembles, asociación que nuclea a las bandas sinfónicas de todo el mundo.



| Concierto en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, dirigido por Lito Valle.

comentarios a cargo de la locución -o se leían en los programas de mano si se habían impreso-.

Durante la dirección de Gustavo Fontana se hicieron ciclos de concierto en estaciones de tren, lugar inusual para conciertos sinfónicos. Sin embargo, estas presentaciones fueron muy exitosas, y se notaba que para muchos de los transeúntes -sobre todo en la Estación Constitución, que fue la que más conciertos albergó- era la primera vez que asistían a un concierto de este tipo de música y se mostraban muy agradecidos.

Al igual que Fontana, José Luis Cladera también provenía de los atriles del organismo, en este caso de la fila de saxofones. Dirigió la Banda en distintas oportunidades como invitado a partir de 2003, y su último año fue como director adjunto en la temporada 2008. Formado como instrumentista con Alejandro González y Hugo Pierre, luego se graduó en la Universidad Católica Argentina en Música con especialidad en Dirección, donde tuvo como profesores a Guillermo Scarabino, Guillermo Opitz y Néstor Andrenacci.

Al menos tanto como Fontana, Cladera dio importancia al repertorio original de bandas sinfónicas⁶ e impulsó la llegada de nuevas partituras, interpretando obras de Claude Smith, como *Gala XXV*, la *Midway March* de John Williams, u obras como *Tres esbozos brasileños*, para dos clarinetes bajos y banda sinfónica, de Nelson Ayres. Esto amplió la renovación de los programas de la banda, sin por ello abandonar el repertorio tradicional. De hecho, algo para destacar es la ejecución completa de las *Escenas argentinas*, de Carlos López Buchardo, obra que hacía décadas que no se escuchaba de manera integral.

DEL CENTENARIO DE LA BANDA A LA ACTUALIDAD (2019)

A José Luis Cladera le tocó en suerte ser el director del concierto que celebró el Centenario de la fundación de la Banda Sinfónica. Se realizó en mayo del 2010 en la Diagonal Sur al costado del Cabildo, con el acompañamiento de los cañones del regimiento de granaderos para la interpretación de la *Ober-tura solemne 1812*, de Chaikovsky, una de las obras que fue parte esencial del repertorio de la Banda en su trayectoria -que también se había realizado con cañones o fuegos de artificio en años de Sierra o Gilardi, y seguramente en años anteriores, según consta en muchos programas históricos-. Esto fue acompañado por un homenaje de la Legislatura porteña, que celebraba los

6 | Más tarde también sería miembro de la WASBE.



cien años de la creación del organismo musical insigne de la ciudad.

En 2011 sube al podio -por elección de los músicos del organismo- la maestra Lucía Zicos. Si bien en el pasado algunas directoras habían dirigido la Banda Sinfónica en carácter de invitadas, en esta oportunidad una mujer era por vez primera elegida como directora principal de una temporada. Esto cerraba el capítulo de directores que provenían de los atriles del organismo, lo que había sido la tónica de la década anterior. Graduada con honores en la Universidad Católica Argentina, y perfeccionada en el extranjero con nombres como Thuring Bräm (Conservatorio de Lucerna, Suiza), Tomas Koutnik (Academia musical de Praga, República Checa), Günther Schuller (Alemania), Diego Masson (Francia), y Charles Dutoit (Suiza), Lucía Zicos se especializó en ópera, pero también en la dirección de diversas formaciones instrumentales, desde las orquestales hasta grupos de cámara. Fue también directora asistente de la Orquesta Académica, cuando el director titular era Carlos Calleja. Zicos aportó su versatilidad y su vocación de estudio acabado del repertorio, que le exigió a la Banda un mayor compromiso con los ensayos.

En esos años -lo que prosiguió durante la primera mitad de la década- la Banda Sinfónica se encontraba en crisis por tener un faltante importante de nombramientos en sus filas. Sea por jubilación, por cambio de orquesta o por becas de estudio -en el caso de los jóvenes- en la Banda se fueron acumulando cargos vacantes y esto hacía muy difícil cumplir un cronograma más extenso de ensayos, además de impedir la ejecución de muchas obras cuyo orgánico contemplaba la inclusión de instrumentos que por el momento estaban ausentes. Esto impidió a Zicos continuar con su plan y fue así que decidió dar por terminada su vinculación con el organismo.

Ya presente como invitado en varias ocasiones desde 2003, Lito Valle se convirtió en director principal, sobrellevando la crisis del orgánico a partir de suplir muchas obras con arreglos especialmente preparados por él. Formado con Jacobo Ficher en composición y Guillermo Scarabino en dirección, fue egresado del Instituto Superior del Teatro Colón como maestro preparador de ópera. Conocido internacionalmente por sus arreglos y por dirigir orquestas de muchos artistas populares, Lito Valle -nombre artístico de Carlos Alberto Sahagún- aportó a la Banda una innumerable cantidad de arreglos, transcripciones y adaptaciones de obras diversas para este orgánico específico. Desde corales de Bach hasta piezas de compositores del siglo XX como Zoltan Kodaly, Lito Valle consiguió incorporar muchas piezas nuevas para el reper-

torio, ateniéndose a las limitaciones, y convirtiendo la situación desventajosa en una oportunidad para aportar algo diferente.

Un dato curioso de sus inclinaciones como arreglador es su interés por obras breves de compositores no tan conocidos, sobre todo, de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. No necesariamente atraído por las vanguardias, Lito Valle realiza así una exploración de un repertorio que parecía olvidado y que merece una revalorización. De esta manera, aparecen en los programas de la Banda obras de autores como Peter Warlock, Paul Lincke, Johan Halvorsen, o Philip Gordon -quien a su vez tomaba temas compositores clásicos, como su Suite de los maestros rusos.

También Lito Valle realizó muchos arreglos para la Banda de música de cine o comedia musical, como es el caso de las músicas de los filmes *Titanic* (James Horner), *Pocahontas* (Alan Menken), *My Fair Lady* (Lerner y Loewe), o la propia Fanfarria de la 20th Century Fox. Asimismo, compuso recopilaciones de temas de autores de música popular, como su Obertura Filiberto, o los Favoritos de Italia, sobre arias y canciones famosas. Si bien su gusto está orientado hacia el repertorio accesible y ágil, sus incursiones como compositor -que también se incorporaron al archivo del organismo- presentan otros desafíos y dificultades, como sucede con su *B.A.C.H. Ostinato*, escrita sobre las notas que detenta el nombre del gran compositor alemán (Si bemol, La, Do, Si natural).

Lito Valle lleva casi dos décadas participando de la vida de la Banda Sinfónica, sea como invitado, como arreglador o como director principal o adjunto de las distintas temporadas, acercándose a los nombres que más años estuvieron vinculados al organismo.

En el año 2003 como invitado, y luego como director adjunto de las temporadas 2007 y 2008, Oscar Gálvez Vidal fue también director de la Banda Sinfónica. Importante como director de coros, Gálvez Vidal es otro de los maestros que tuvo un gran interés por la ópera y la zarzuela, lo que se vio reflejado en los programas de los años en que dirigió, donde aparecieron muchos fragmentos de zarzuelas, como el intermedio de La boda de Luis Alonso, de Jerónimo Giménez, una selección de La gran vía, de Federico Chueca y Joaquín Valverde, o el pasacalle de La Dolores, de Tomás Bretón. Encaminado también a un vínculo de larga data con el organismo, Mario Perusso comenzó a ser invitado desde el 2002 y 2003. Desde 2012 comparte con Lito Valle la dirección de la Banda Sinfónica de manera ininterrumpida.





| Concierto en plaza Armenia, dirigido por Mario Perusso, 2018

Como se ha dicho antes, fue formado por Mariano Drago en dirección, pero ha recibido clases de composición de Cayetano Marcolli. Como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella -en el bienio 1966/67, cuando era director Alberto Ginastera- tomó contacto con las vanguardias de posguerra de la mano de figuras tales como Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen, Cristóbal Halffter y Luigi Nono. De una notable carrera, tanto como compositor como director, llega a la conducción de la Banda Sinfónica luego de un recorrido notable por orquestas de todo el mundo, y luego de realizar las puestas en escena de innumerables óperas en el Teatro Colón, donde también ha sido maestro preparador, llegando a ser Director Artístico.

Complementándose con Lito Valle (ambos fueron nombrados Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura porteña), Perusso aportó a la Banda Sinfónica una notable experiencia proveniente de la dirección orquestal y de ópera, renovando la lectura de muchas obras del repertorio universal, pero también realizando conciertos líricos con la novedad de la incorporación frecuente de cantantes. Co-dirigidos con Lito Valle en varias oportunidades, Perusso tuvo la oportunidad de desplegar programas conformados por cantantes líricos, con nombres tales como las sopranos Paula Almerares y Cintia Velázquez, los tenores Darío Volonté, Enrique Folger, Rubén Martínez, Iván Gancedo, Duilio Smiriglia y Santiago Burgi, y los barítonos Leonardo López Linares y Mariano Gladic. Repitiendo la estructura de los populares conciertos de “los tres tenores”, o bien en la modalidad de versión de arias cantadas por un único solista -como ha ocurrido con Darío Volonté-, durante varias temporadas de esta última década la Banda Sinfónica presentó exitosos ciclos en el Parque Centenario, en instalaciones de los clubes Vélez Sársfield y Racing de Villa del Parque, y en otras salas de concierto. El público tomó así contacto con el mundo lírico, ampliando de esta manera los horizontes de divulgación, pero también de disfrute de arias, dúos y canciones del repertorio lírico mundial. En los ensayos y en los conciertos de estas galas líricas se vio el notable conocimiento de Perusso del mundo de la ópera, y su extraordinaria capacidad para adaptar las sutilezas del teatro a las condiciones de los conciertos de la Banda Sinfónica.

Durante el año 2019 se realizaron las designaciones pendientes y se concretaron varios concursos para comenzar a completar el orgánico de la Banda. Se contrataron por la Dirección General de Música y a pedido de la Comisión de Músicos varios jóvenes directores invitados, como el italiano Giovanni



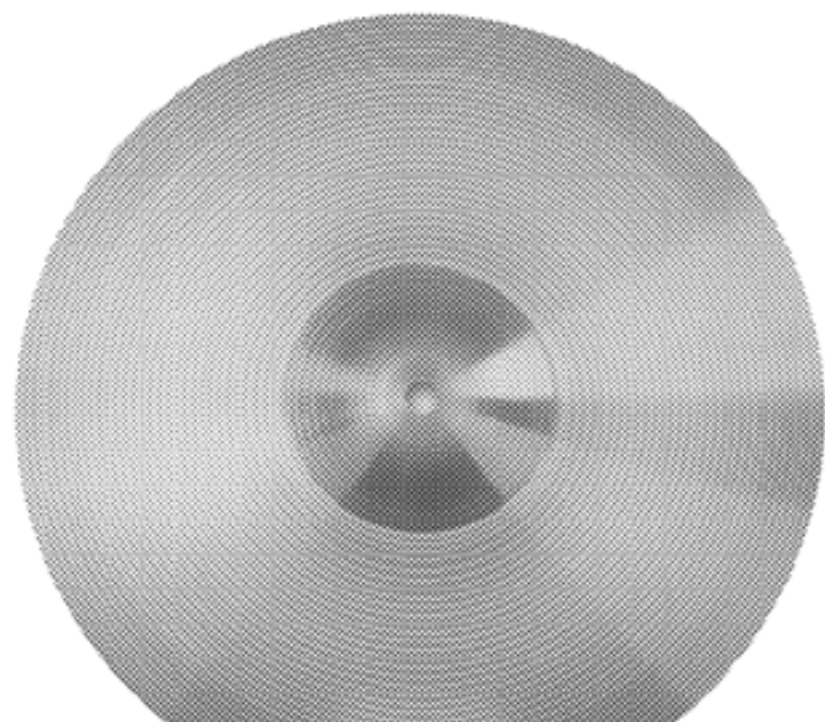
| La Glorieta “Antonio Malvani”, en los años ´90.

Panella y los argentinos Natalia Salinas, Carlos Jaimes, Javier Mas, Juan Rodríguez, Darío Domínguez Xodo, Sebastiano De Filippi y Federico Sardella, volviendo a dirigir algunos miembros de sus filas como Gustavo Fontana y Enrique Roel. También la Banda jerarquizó sus ámbitos de actuación, debutando en el CCK en una serie de conciertos dedicados a Gershwin, con el pianista Andrés Linetzky como solista, y a Piazzolla, entre otros, con notable repercusión.

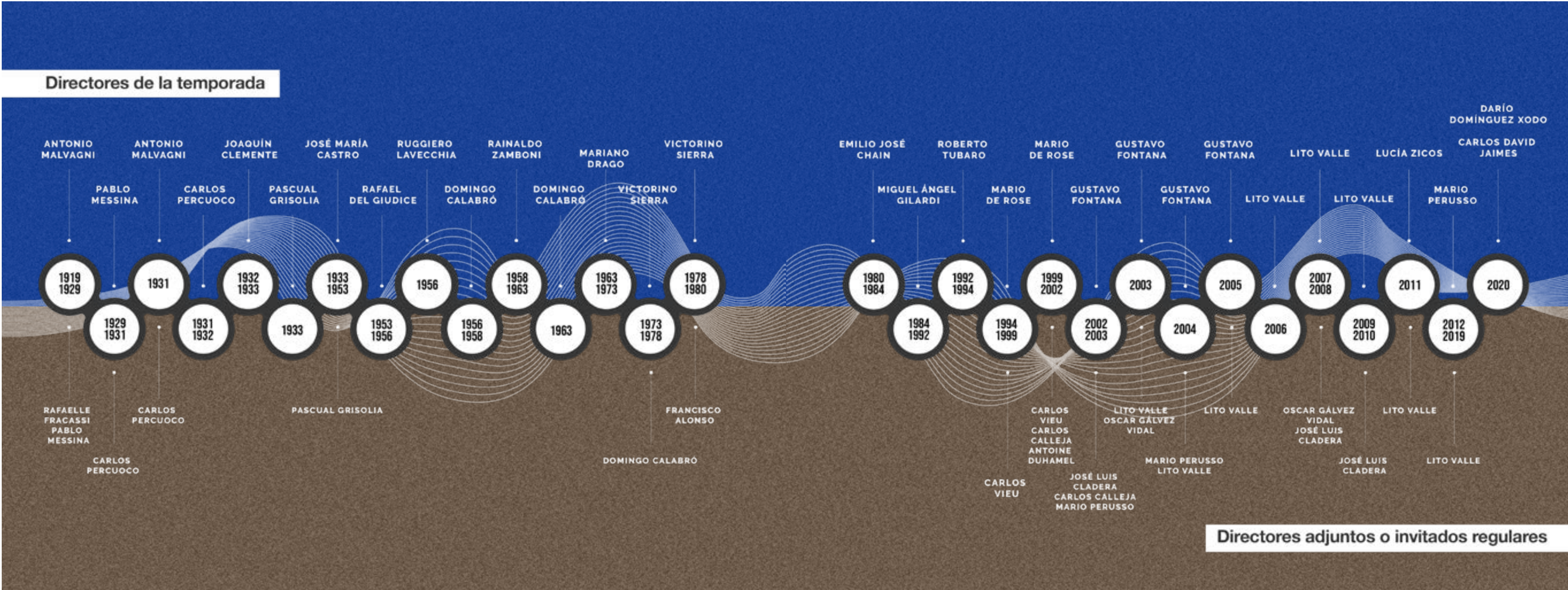
Llegando a cerrar las dos primeras décadas del siglo XXI -y los 110 años de existencia del organismo-, Mario Perusso y Lito Valle han dejado claramente su impronta en los ensayos y conciertos de cara al futuro artístico de la agrupación.

A partir de la temporada 2020, fueron elegidos como directores titulares de la Banda los maestros Darío Domínguez Xodo y Carlos David Jaimes, que aportan a la agrupación la mirada de una nueva generación de directores.

** Musicógrafo de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires.*



| Mario Perusso y Lito Valle se despiden, luego de muchos años de intenso y comprometido trabajo.



Directores invitados

En más de un siglo de existencia, la Banda Sinfónica contó con una veintena de directores principales de temporada, y otros tantos como directores adjuntos. Más extensa es la lista de directores invitados, y muy difícil de reconstruir en su totalidad. Uno de los nombres más rutilantes es sin duda el de Juan José Castro, que realizó el estreno de muchas obras propias y ajenas, subiéndose al podio de la Banda Sinfónica, mayormente mientras se encontraba su hermano como director titular. En esos años, y a instancias de los contactos que tenían con el mundo de la música internacional, los Castro también auspiciaron el vínculo con compositores como Aaron Copland y Paul Hindemith. El primero visitó la Argentina en tres ocasiones, en 1941, 1947 y 1963, y el segundo en 1954. Copland no solo visitó el país sino que estudió de manera notable -sobre todo en sus dos primeras visitas- la música argentina con bastante profundidad. Es interesante señalar que en sus escritos, Copland repara en la importancia que tiene

José María Castro como compositor, y durante la visita de 1941, Juan José Castro como invitado de la Banda Sinfónica estrena en Argentina la versión para banda de la Obertura al aire libre. En esa ocasión, Copland dedica la obra a la Banda Sinfónica. Mientras tanto, Paul Hindemith viene a la Argentina en 1954, por una larga estada de dos meses en los cuales realizó una gran cantidad de conciertos como director, en muchos casos estrenando sus propias obras. En ese entonces, toma contacto con la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires y tiene palabras muy elogiosas hacia el organismo.

Luis Gianneo es también uno de los nombres rutilantes que fueron directores invitados de la Banda Sinfónica, dejando también el legado de muchas de sus composiciones orquestales en versión de banda sinfónica; obras que hoy siguen siendo parte de las programaciones.

Perteneciente a la generación posterior a Mariano Drago, otro nombre importante en la dirección y que fue invitado en diversas ocasiones durante las décadas de 1970 y 1980, es Juan Carlos Zorzi. Importante como director, pero también compositor,

Zorzi no solo dirigió al organismo sino que dejó una serie de composiciones adaptadas para la Banda, como su Tanguango, o la Zamba para la libertad.

Ya en las décadas de 1980, 1990 y 2000 deben contarse los nombres de quienes serían referentes insoslayables de la dirección orquestal de la Argentina, sobre todo de la Orquesta Estable del Teatro Colón, y de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires: Simón Blech y Pedro Ignacio Calderón. El primero fue invitado en más de una ocasión, y el segundo lo fue más recientemente, en 2001 y 2002.

Desde la década de 1990, fueron invitados en varias ocasiones dos directores extranjeros que dejaron una huella importante en la Banda Sinfónica: Cristóbal Soler Almudéver y Roberto Farías. El primero, de origen español, realizó varios conciertos centrados mayormente en repertorio de su país, con un dominio notable de las distintas manifestaciones de la música ibérica. De excelente desempeño en el podio a pesar de su juventud cuando visitara a la Banda, Soler Almudéver profundizó como nadie la exploración del repertorio de las zarzuelas y los pasodobles,

pero también fue descollante en el abordaje de todo tipo de repertorio. En cuanto a Roberto Farías, presentó obras de su propia autoría, y también exploró un repertorio de obras de autores brasileños que era poco frecuentado en la Banda Sinfónica.

El gran compositor y pianista Gerardo Gandini, también fue invitado a dirigir la Banda Sinfónica en una de sus inusuales incursiones en el podio.

De las generaciones con larga trayectoria como ejecutantes -en este caso de percusión- fueron directores invitados Juan Ringer y Enrique Elbao. Pero también lo fue el flautista Armando Celan y el fliscorno Enrique Roel.

De las generaciones más recientes y que fueron invitados en las últimas dos décadas, se cuentan los nombres de Javier Logioia, Santiago Chotsourian, Roberto Luvini, Roberto Buffo, Andrea Mijailovsky, Bernardo Teruggi, entre otros.

De los invitados extranjeros, cabe consignar los nombres de Vito Clemente (Italia), Pascual Vilaplana (España), Antonia Joy Wilson y Dennis Johnson (Estados Unidos) y Jean Reis (Brasil), entre otros.



LAS BANDAS DE MÚSICA: UNA TRADICIÓN MILENARIA

Por Laura Campardo *

INTRODUCCIÓN

La presencia de las bandas musicales representa en todo el mundo un importante signo de desarrollo cultural. Generalmente se define a una banda como un conjunto integrado por un número variable de instrumentos de viento y percusión para interpretar música al aire libre, pero en la actualidad, muchas de estas bandas han sumado instrumentos de cuerda, logrando así una notable versatilidad. En la mayoría de las culturas de Europa, América y Asia se puede comprobar la presencia permanente de estas agrupaciones instrumentales, que casi siempre se han relacionado con funciones de corte ceremonial, pero también con otras como las didácticas, artísticas y recreativas.

Su origen se remonta a las civilizaciones antiguas y desde entonces, han cubierto un espectro muy diverso y dinámico. Ya los romanos exploraban sus grandiosas sonoridades y siglos después, las cortes más reputadas de Europa en tiempos medievales procuraron contar con brillantes fanfarrias.¹

Tanto las orquestas como las bandas han evolucionado impulsadas por el desarrollo de los mecanismos de construcción de las diferentes familias instrumentales y sus funciones se adaptaron a las necesidades que cada momento histórico les ha demandado. Probablemente, el carácter impuesto por el ceremonial de una corte, donde la música debía reflejar la grandeza del monarca y acompañar sus desplazamientos, determinó que los instrumentos de viento fueran los más apropiados. Otras funciones asignadas a las bandas primitivas se desplegaron en el campo de batalla, donde además de estimular y fortalecer emocionalmente a los soldados, podían operar como un verdadero lenguaje, variando el ritmo para conducir los movimientos de avance, repliegue o ataque de una tropa.

Algunas fuentes² ilustran acerca de las características más importantes que tienen las bandas de música: la conformación instrumental (básicamente integrada por vientos y percusión), el tamaño (relativamente variable, tendiendo a grande) y la función (para hacer música al aire libre).

Curiosamente, el término tuvo una variedad de usos y acepciones muy amplia, según la época y el lugar donde se lo referencia. El término inglés *noise* (ruido, estrépito, alboroto, tumulto) se empleó antiguamente en Inglaterra para referirse a un conjunto de vientos; para los franceses la palabra *bande*, definía en general a un grupo de instrumentos. Pero en el siglo XVII, *bande*

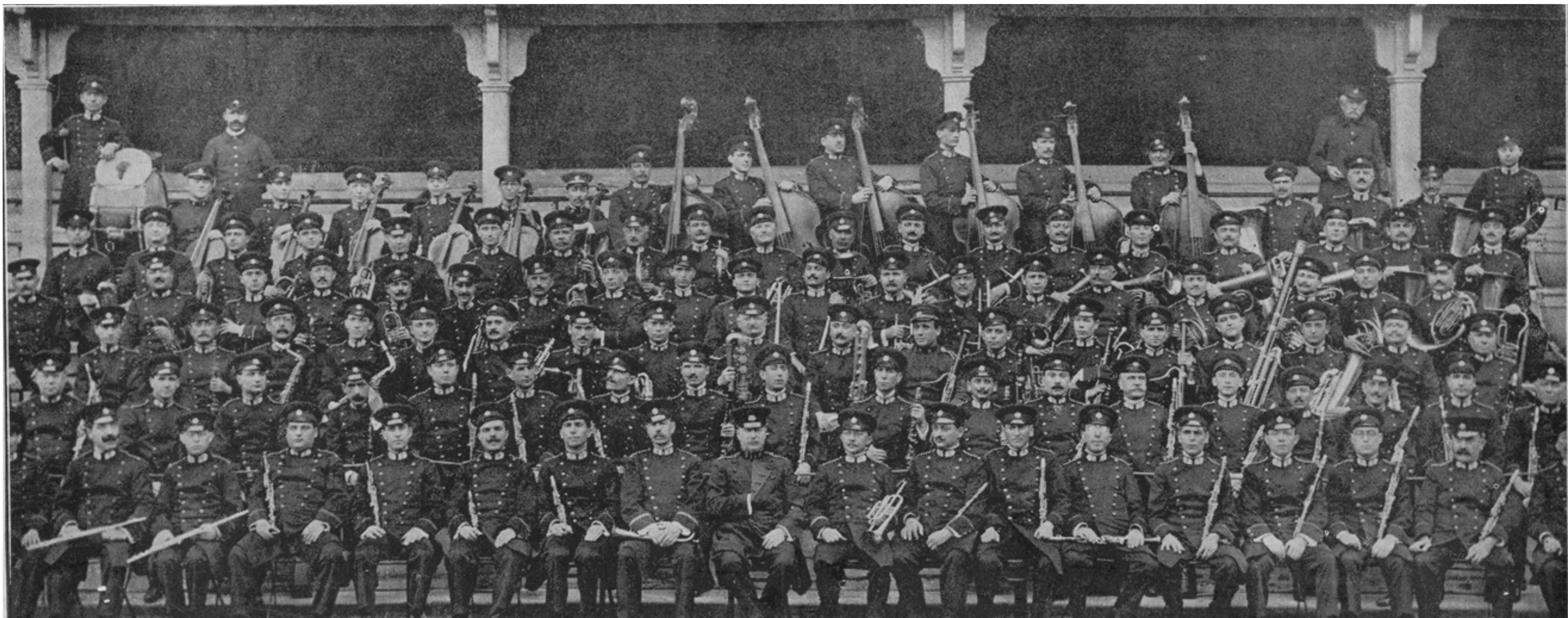
aparece en Francia haciendo referencia a “los 24 violines de la corte del rey Luis XIV” llamada *La Grande Bande*, y que fue formada por el músico italiano Giambattista Lulli, nacionalizado como Lully. El término *band*, fue luego adoptado por los ingleses durante el reinado de Carlos II para referirse a un grupo de cuatro a veinte violines que doblaban el acompañamiento de una sección principal. También en Inglaterra el término *band* aparece por primera vez en una partitura: fue en un texto musical de 1661, refiriéndose a la *Banda de Violines del Rey*.

Como puede verificarse, la terminología hasta aquí es bastante incierta y no siempre se condice con su acepción actual. En este sentido, la denominación moderna para la palabra *banda* como sinónimo de conjunto de instrumentos integrado mayormente por vientos se ha generalizado. Es así como hoy encontramos las palabras *bande* o *harmonie*, entre los franceses; *band*, en Inglaterra; *Musikband*, entre los alemanes y *banda*, entre los italianos y españoles.

En la actualidad, se entiende por *banda* de música un nutrido conjunto de instrumentos de viento y percusión, que puede además incluir cuerdas graves. Su principio acústico difiere del que rige para las orquestas. La orquesta está sostenida por una amplia y variada familia de instrumentos de cuerda, organizados generalmente en violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. Otros instrumentos que forman parte de las orquestas, son las maderas (flautas, oboes, clarinetes y fagotes, cuyo número es variable y depende muchas veces del estilo de la obra o las necesidades que propone cada compositor), los instrumentos de metal (cornos, trompetas, trombones y tubas), y la percusión. En contraste, el sonido de las bandas se sostiene en los instrumentos de viento, tanto de madera como de metal. En este sentido, los instrumentos de viento que participan son los mismos que en la orquesta, pero la proporción de cada familia varía dada la ausencia de instrumentos de cuerda agudos. Las flautas, los oboes y los fagotes se mantienen en número siguiendo el modelo orquestal. Los clarinetes, en cambio, aparecen en su versión de familia completa: dos clarinetes agudos (también llamados requintos o *piccolo*), tres filas de clarinetes sopranos que suplen las filas de violines de la orquesta, dos clarinetes contraltos y dos clarones o clarinetes bajos. A esta sección se suman los saxofones (que no son parte del instrumental tradicional de las orquestas) y representan uno de los grupos más recientes. Su clasificación está a medio camino entre las

1 | El término fanfarria se refiere a una pieza musical breve que desde la Edad Media se emplea en ceremonias y ocasiones relevantes, y que interpretaban conjuntos de instrumentos de viento, preferentemente de metal. Estos instrumentos de metal eran considerados los más aptos por sus intensas y brillantes sonoridades. Posteriormente, también aludió a los grupos de instrumentos de metal que tenían a cargo la interpretación de estas pequeñas piezas musicales de corte ceremonial.

2 | Conf. Della Corte y Gatti, en el Diccionario de la música Editorial Ricordi americana, 1949, pág. 36 y The new Grove Dictionary of Music and Musicians Pág. 106 y 107, ed. Stanley Sadie, 1995



| Primera formación de la Banda de Música Municipal.

Diversidad de propuestas

En las últimas décadas, la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires ha sumado a sus conciertos algunas personalidades de la música como Leo Masliah, Opus 4, Rodolfo Mederos o Andrés Linetzky, entre otros. En 2003, la Banda Sinfónica junto al Coro Nacional de Ciegos dirigidos por Santiago Chotsourian, interpretaron la música original del film La pasión de Juana De Arco del director alemán Carl Theodor Dreyer. El film mudo realizado en 1928 y protagonizado por María Falconetti (actriz francesa que vivió sus últimos años en nuestro país), fue proyectado en función especial en el Teatro Colón. Se destaca además, la participación de la Banda Sinfónica en el Planetario, donde abordó ver-

siones de notables obras como Los Planetas, de Gustav Holst; Música de las estrellas, de Hans Kepler y Star War, de John Williams dando marco musical a un espectáculo que convocó a más de cinco mil personas.

Durante el receso invernal, la Banda Sinfónica organizó en el Teatro Presidente Alvear numerosos conciertos para niños, algunos de corte temático, como los dedicados a los “Superhéroes”, a través de un recorrido musical que identificaba personajes míticos y legendarios de la historia, las historietas, las series televisivas y las películas.

La diversidad y la experimentación también tuvo lugar en su largo trayecto: en 1983, una curiosa versión de canciones del compositor y productor rosarino Litto Nebbia, fueron grabadas para RCA Víctor en formato LP. El vinilo incluye seis temas adaptados al lenguaje sinfónico, y en el que participaron, entre otros, Daniel Binelli (bandoneón), Norberto Minichilo (batería, percusión y vibráfono), Bernardo Baraj (saxo tenor) y Roberto “Fats” Fernández (trompeta).



| Lito Valle con el pianista Andrés Linetzky hicieron la Rhapsody in Blue en la Usina y en el debut de la Banda en el CCK en 2019. Luego tocaron el piano, juntos.



| La Banda Municipal en el Patio Andaluz del Parque Tres de Febrero, Palermo, Ciudad de Buenos Aires.

maderas y los metales. Adolph Sax, un constructor de instrumentos de origen belga, los presentó en 1840 como una familia completa en seis tamaños. Tomó el modelo de la embocadura de los clarinetes (que se fabrica en madera y produce sonido cuando vibra a través de una caña llamada lengüeta simple); el cuerpo del instrumento, en cambio, fue diseñado íntegramente de metal. En las bandas suelen usarse los registros de soprano, alto, tenor, barítono y eventualmente, el saxo bajo. Con excepción del barítono y el bajo, estos instrumentos pueden cubrir muy eficazmente los registros medios, de ahí que en las transcripciones o adaptaciones de obras originales para orquesta, las partes de las violas las reemplacen los saxofones. Los metales completan la sección de vientos con cuatro a seis cornos, uno o dos fliscornos sopranos (también llamados *flugerhorn*), uno o dos fliscornos barítonos (o bombardinos), trompetas, trombones y tubas.

Las bandas de concierto admiten instrumentos de cuerda graves: los violonchelos y contrabajos. Esta particular integración otorga a las bandas una versatilidad que les permite desarrollar una sonoridad mucho más “profunda” que las bandas donde hay únicamente vientos. El arpa y una nutrida variedad de instrumentos de percusión completan la formación de las bandas de concierto modernas, también llamadas *bandas sinfónicas*.

En cuanto al equilibrio que deben guardar las obras transcritas, el arreglador debe tener en cuenta que la emisión de los sonidos en el registro medio y a mediana intensidad de los instrumentos de viento, equivale a dos o más filas completas de instrumentos de cuerda. Es decir que una fila de instrumentos de cuerda que toca sonidos en el registro medio a mediana intensidad, puede ser equilibrada por un instrumento de madera que toque en su registro medio a mediana intensidad. El volumen que desarrollan estos instrumentos es tan significativo que les otorga ciertas ventajas desde el punto de vista acústico y funcional, ya que las hace sumamente versátiles.

HACIA UN MODELO MODERNO DE BANDA

Tuvieron que transcurrir algunos siglos hasta que comenzaron a definirse los modelos modernos de *banda*. Principiando el siglo XVIII, las bandas no llegaban a una veintena de instrumentistas. Pero finalizando el mismo siglo, se inicia un proceso de perfeccionamiento de los instrumentos que abarcó

a muchas familias, entre ellas a las familias de instrumentos de viento de madera y de metal. Este desarrollo será determinante, ya que impulsará la creación de numerosas agrupaciones de este tipo, al punto que la mayoría de los Estados europeos e instituciones militares del siglo XVIII y XIX propiciarán la creación de sus propias bandas de música. La cantidad de músicos que generalmente tenían estas bandas era proporcional al poder económico que ostentaban los Estados, y sus funciones estaban enfocadas en una activa participación en los acontecimientos sociales y culturales de relevancia.

También a fines del siglo XVIII, tanto en Europa como en América, nos encontramos con dos tipos de bandas musicales bien diferenciadas: las militares y las civiles.

Entre los años 1790 y 1810 aproximadamente, las *bandas militares* tenían el siguiente orgánico: dos oboes, cuatro clarinetes, dos trompas, dos fagotes y un serpentón, instrumento de viento cuya forma semejante al de una serpiente, le da su nombre. El cuerpo cónico, largo y serpenteado, se construía frecuentemente en madera de nogal y los orificios se disponían lateralmente; la embocadura es metálica como en los instrumentos de metal). Las trompetas fueron integradas a las bandas militares de manera sistemática durante el Imperio Napoleónico, cuyo apogeo fue en torno al año 1812.

Este modelo fue asimilado por las *bandas civiles*, cuyo origen está relacionado con otras funciones como la educativa, festiva o de divulgación para los sectores populares, que con mucha fuerza se difundieron sobre todo en Italia. Hasta 1860, las bandas en Italia no tenían un orgánico definido. Pocas eran las bandas civiles; de hecho, se formaban ocasionalmente para acompañar determinados eventos en torno a la aristocracia del lugar o la recepción a algún soberano extranjero.

El año 1865 determinó un momento por demás significativo en la evolución de las bandas: durante un Congreso musical realizado en Nápoles y presidido por el compositor Saverio Mercadante, se aprobó un proyecto que había sido presentado tres años antes, y que diferenciaba las *bandas* de las *fanfarrias*:

Banda: 1 octavino (flautín), 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete pequeño en la bemol, 2 clarinetes pequeños en mi bemol, 1 clarinete principal en si bemol, 6 clarinetes en si bemol, 2 clarones en si bemol, 1 contrafagot, 2 cornetas, 2 fliscornos, 5 trompetas, 3 trompas, 3 clavicornos (instrumento de metal con un registro semejante el del fagot. Fue muy utilizado en las bandas italianas del



| La Banda Sinfónica en la Bolsa Comercio de Buenos Aires.

siglo XIX para tocar al aire libre por ser sus materiales mucho más estables), 3 trombones, 3 bombardinos, 4 bajos y batería. Total: 45 integrantes.

Fanfarria: 2 trombinos en mi bemol, 3 cornetas, 3 fliscornos, 5 trompetas, 4 trompas, 3 clavicornos, 3 trombones, 3 bombardinos, 4 bajos. Total: 30 integrantes (sin instrumentos de madera).

Las bandas incluyeron posteriormente otros instrumentos como los fagotes, el sarrusufón (instrumento de doble lengüeta como el oboe y el fagot, construido en cobre por el maestro de banda francés Sarrus. El sarrusufón, fue desarrollado con el objetivo de incluir en estas bandas, un instrumento con sonido intenso y muy resistente a las variables de la exposición al aire libre), y las cuerdas graves, otorgando a esta formación características acústicas que le permitieron abordar otro tipo de repertorio, donde el resultado final era más depurado y sutil. Ya en la primera década del 1900, las bandas civiles se multiplican en toda Italia y el mismo proceso se reprodujo en las principales ciudades europeas y americanas. Así también, otros instrumentos optativos como el contrafagot y diversos accesorios de la percusión, podían formar parte de manera eventual de estos conjuntos.

DESARROLLO DE LAS BANDAS CIVILES

En las primeras décadas del siglo XX, las bandas civiles de música adquirieron un desarrollo sin precedentes, acompañado por una expansión y popularidad de tal magnitud que prosperaron en casi todo Occidente. Sostenidas económicamente a veces por las comunas, otras por entidades privadas, o mixtas, sus funciones fuera del ámbito militar, se afianzan de manera creciente desde la Revolución Francesa. Desde entonces adquieren un rol diferente, participando de acontecimientos festivos multitudinarios y ceremonias especiales. En Italia, no sólo las grandes ciudades como Roma, Milán, Turín, Génova y Nápoles tuvieron sus bandas civiles que mucho contribuyeron al crecimiento de la cultura popular a través de un selecto repertorio. También en localidades con menor progreso, las bandas formaron parte de la identidad regional, y tanto las de las grandes ciudades como las pequeñas, tomaron la costumbre de identificarse a través de una vestimenta particular. Este lenguaje de símbolos resumido a veces en el predominio de

Gratuidad e itinerancia



Uno de los rasgos que destacan y enorgullecen a la Banda Sinfónica, es la gratuidad y el carácter itinerante con el que realiza su actividad desde su fundación. Esto le permite llegar a un auditorio muy diverso y, en particular, a lugares donde otros organismos sinfónicos no llegan. Sobre la relevante función social y cultural llevada a cabo por la Banda, el compositor argentino Roberto García Morillo escribió en 1960: “Su importancia como factor de orden social es innegable, contribuyendo a través de sus actos a familiarizar al pueblo con las distintas posibilidades musicales, desde las brillantes marchas de carácter patriótico, con sus trompeterías y redobles de tambores y estruendo de bombos y platillos, hasta las inefables fantasías sobre óperas italianas de repertorio, y, ya más avanzada en su evolución, desde las animadas y graciosas danzas del acervo folclórico hasta los números de mayor pretensión artística, todo ello, ejecutado con el mismo fervor y entusiasmo por sus integrantes y escuchado con idéntica atención por un público tan heterogéneo como agradecido”. (La Nación, domingo 8 de mayo de 1960, con motivo del 50º aniversario de la creación del organismo).

un color, en el escudo de una localidad, u otras características tradicionales, se trasladará a América durante la inmigración, donde las bandas civiles creadas a principios del siglo XX, adoptarán uniformes al estilo italiano.

EVOLUCIONAN LOS INSTRUMENTOS, EVOLUCIONA LA MÚSICA

Las primeras composiciones creadas para los conjuntos de instrumentos de viento, tienen su origen en el desarrollo mismo que éstos van adquiriendo progresivamente. Más allá de las referencias que aportan las representaciones y testimonios que nos han llegado de la antigüedad, los ejemplos más tempranos de obras compuestas exclusivamente para vientos datan del siglo XV, alcanzando durante el Renacimiento un significativo lugar en la obra de los compositores de entonces. Enrique VIII de Inglaterra, por ejemplo tenía una banda de sacabuches (*sackbutts*), antepasados de los modernos trombones, y los compositores Giovanni Gabrielli y Heinrich Schütz en el siglo XVII, empleaban en sus obras un número considerable de instrumentos de metal, que en el caso de Gabrielli los destinaba a exaltar la sonoridad de San Marcos de Venecia. El hecho más sobresaliente que muestra la historia de la música entre los años 1400 y 1600, es la emancipación de la música instrumental de la música vocal. Antes de esta fecha, la función de acompañamiento de las melodías vocales, constituía prácticamente la única y exclusiva tarea encomendada a los instrumentos. Este proceso se inicia con el auge de las danzas que se perfila hacia esta época, y gradualmente adoptan las formas vocales como propias (motetes y madrigales), a manera de organización de las formas. El paso siguiente lo constituyen los estilos característicos de cada categoría o grupo instrumental, y por último, los compositores crean obras específicas para los distintos tipos o familias instrumentales. Los relatos más detallados, los encontramos en un documento de Massimo Troiano quien describe los instrumentos que acompañan la ceremonia de la boda de Guillermo V de Baviera en 1568. Según Troiano, la orquesta interpretaba un motete a seis partes de Orlando di Lasso, con cinco cornetas y dos trombones. Otro dato que comprueba la importancia que adquiría la música instrumental aparece en el 1600, cuando Giovanni Gabrielli detalla por primera vez, qué instrumentos debían emplearse en cada una de las partes de sus obras.

Por su parte, en el campo de la construcción de instrumentos, a la depuración y al perfeccionamiento mecánico se sumó el perfeccionamiento estético, transformándose la luthieria en un exquisito arte para proveer a las cortes de estos bellos objetos como parte de su patrimonio. La corte de Enrique VIII de Inglaterra tenía en 1547 una colección de 381 instrumentos entre los cuales había: 78 flautas traversas, 21 cuernos, cinco cornetas, 25 cromornos y otros. De todos ellos, 272 es decir, el 72% eran instrumentos de viento. La corte de Berlín en 1582 poseía un total de 72 instrumentos, de los cuales el 85 % también eran de viento. La invención del sistema de válvulas en Europa a comienzos del siglo XIX, aportaría cambios radicales al desarrollo instrumental, sobre todo al ampliar el rango de los registros y completar la escala cromática (escala de sonidos por semitonos). Mientras el desarrollo de los instrumentos de madera se mantiene progresivamente desde el siglo XII, la familia completa de metales comienza a evolucionar casi seis siglos después. En Inglaterra, donde las bandas adquirieron notable popularidad, se formaron numerosas agrupaciones de aficionados, sostenidas por el mero entusiasmo de sus integrantes por practicar una actividad artística. Otros grupos de músicos, que interpretaban mayoritariamente instrumentos de metal, adoptaron un rumbo diferente y se relacionaron con las cortes europeas de manera profesional.

LA FUNCIÓN DIDÁCTICA Y SOCIAL

La tradición italiana que llega a nuestro país con la inmigración de finales del siglo XIX, aporta la costumbre de basar el repertorio de las bandas en las obras orquestales consagradas. Esta peculiaridad tiene su sustento en la idea pedagógica y de divulgación que, por entonces, operaba como la razón de ser este tipo de organismos. Si bien en sus orígenes las bandas estuvieron más cerca de la aristocracia que del pueblo (puesto que acompañaban las diversas celebraciones de una corte o principado), en su evolución pasaron a formar parte de la actividad ciudadana, llevando al común del pueblo la posibilidad de presenciar y conocer el repertorio musical que transcurría puertas adentro de los teatros y salas de concierto. Esta actividad bien la describe el *Manual del Maestro de Banda*, de Giovanni De María, editado en Italia en 1894: “La función de las bandas es la de educar y deleitar. Destinada está, especialmente en Italia, a sonar en las plazas, donde encuentra directamente el con-



| Artillería sonora de la Banda Sinfónica.

tacto con el pueblo y el medio más idóneo para enriquecer su gusto artístico, difundiendo las más elevadas expresiones musicales de todos los tiempos y una amplísima y compleja gama de instrumentos”. Y continúa más adelante: “ya en la mitad del siglo, con el perfeccionamiento alcanzado por los instrumentos de viento, las bandas demuestran su ingenio para adaptar la obra de los grandes creadores y además, incluir las que fueron originalmente creadas para ella. Gracias a su variada formación, es la banda un medio sumamente eficaz tanto como la orquesta, para abordar un repertorio amplio y variado, que incluya las características dinámicas y expresivas más diversas”.³

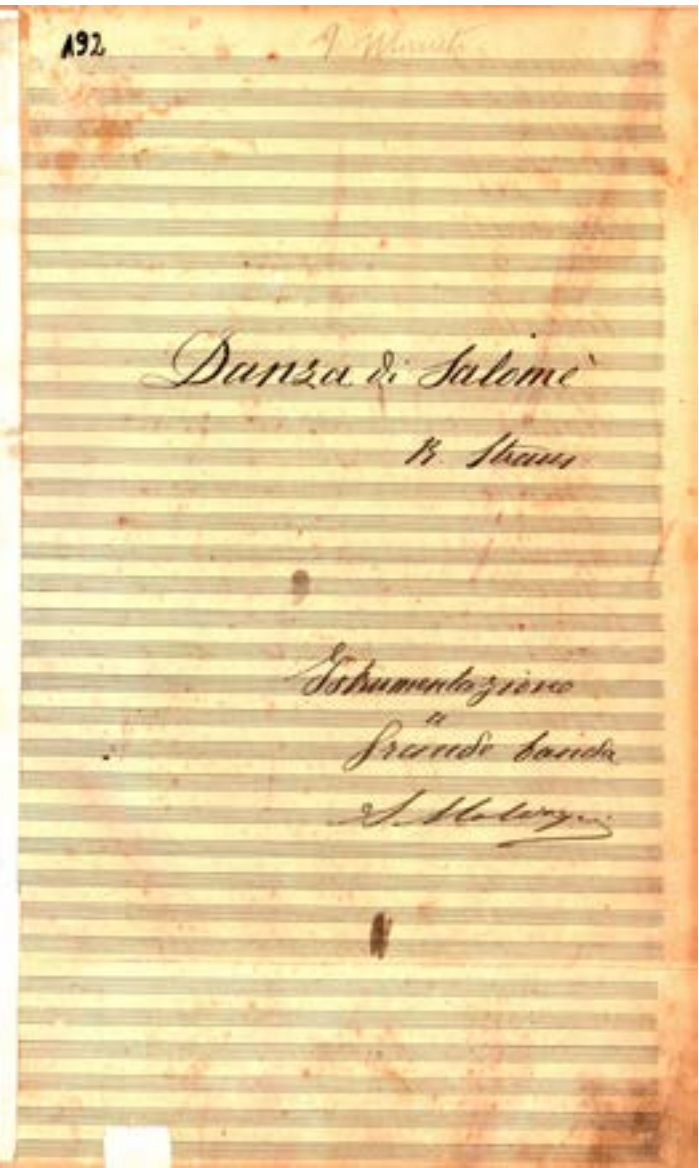
Una curiosa narración que Beniamino Gigli describe en sus *Memorias*, atestigua la importancia de las bandas de música en la Italia de su tiempo: “Poco después de debutar en el papel de Radamés, aparecí en la Ópera de Roma con las ropas de Rery, personaje principal de *Il Guarany*, ópera del compositor brasileño Carlos Gomes. Estrenada en Milán el 19 de marzo de 1870, *Il Guarany* gozó de enorme fama durante 20 años. Todas las bandas aldeanas de Italia tocaban fragmentos y todo el mundo los silbaba en las esquinas”.³

Al iniciarse el siglo XX fueron estas agrupaciones un modo de garantizar a los ciudadanos el acceso al arte musical; en nuestros días y mediando las nuevas y económicas formas de comunicación, mantienen vigente el motivo que dio origen a su existencia. El espectador que -tenga o no acceso a abonar la entrada a una sala de concierto-, considera aún esencial que en su comunidad se mantengan protegidos sus derechos a la gratuidad del hecho cultural. Por otra parte, se advierte en el público la necesidad de que estas actividades culturales se multipliquen, con el fin de captar y estimular el interés por las artes. Esta tendencia ha dado lugar a la reflexión a un sinnúmero de compositores, entre ellos Pierre Boulez, quien sobre la relación músico oyente y la distancia que las orquestas tradicionales han interpuesto entre ambos, expresaba lo siguiente en un artículo de su libro *Puntos de referencia*: “La función tradicional de la orquesta ha sido ampliamente sobrepasada en este período de mutación en que vivimos. La orquesta actual lleva aún la marca de la sociedad del siglo XIX, que a su vez heredó la tradición de las cortes principescas.”

“Nos enfrentamos ahora con problemas de polivalencia... habría que crear la posibilidad de enfrentarse con todos los repertorios... Entonces se encontraría una función sociológica porque cubriría todos los sectores; además deberá adquirir una cierta movilidad y poder desplazarse. Por el momento, las orquestas... esperan al cliente y se le echan encima cuando éste se deja agarrar”.⁴

3 | Gigli, Beniamino, *Memorias de Beniamino Gigli*. Ed. Troquel, Buenos Aires, 1957

4 | Boulez, Pierre: *Puntos de Referencia*. Gedisa, Barcelona, 1981.



| Transcripción de la Danza de los siete velos, de Salomé de Richard Strauss.



| Concierto en el Teatro Colón.

A pesar de que los medios de comunicación han adquirido un desarrollo im-pensado en los últimos veinte años, las bandas sinfónicas -con su peculiar estilo itinerante - continúan garantizando la esencia de su función social y de divulgación, aproximando al oyente a la experiencia de la música en vivo y procurando llegar a él a través de un repertorio variado y completo.

LAS TRANSCRIPCIONES

El criterio que ha llevado a realizar transcripciones de obras originales para orquesta para adaptadas a las bandas sinfónicas, se sostiene en el hecho de que recién el siglo XX, produjo obras originales para banda en gran proporción. La Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires cuenta con un orgánico que, con algunas pequeñas variantes, sigue el modelo italiano conocido por su fundador, el maestro Antonino Malvagni. A partir de este modelo, las obras para orquesta son adaptadas mediante una serie de técnicas de instrumentación que el músico arreglador debe conocer para mantener el equilibrio sonoro y permanecer fiel a la esencia de cada obra. Si bien estos criterios se perfeccionaron en el tiempo, ellos son también el producto de la evolución en la fabricación de las distintas familias. De este modo, las formas de emisión se facilitaron, la calidad del sonido mejoró ostensiblemente y el instrumentista logró más control y un mayor rendimiento musical. Los instrumentos más numerosos en una banda son los **clarinetes**, y en este sentido, tienen un lugar de privilegio. Una familia completa de clarinetes organizada en uno o dos clarinetes *piccolo* (también llamado requinto), tres filas de clarinetes sopranos, uno o dos clarinetes contraltos y uno o dos clarinetes bajos, esta familia puede sumar 20 clarinetistas aproximadamente. No se debe perder de vista que estos conjuntos están destinados a sonar en espacios abiertos, por lo que la cantidad de instrumentos, asegura el volumen y la intensidad del sonido que estos espacios requieren. Generalmente, el registro agudo del clarinete *piccolo*, suele realizar melodías o fragmentos que originalmente pertenecían a los violines. Los clarinetes sopranos, organizados en tres filas, constituyen la sección instrumental que ejerce el mayor protagonismo, análogamente como ocurre en las dos filas de violines. De hecho, por su gran versatilidad, suele tocar las transcripciones de las partes originales de los violines. El clarinete contralto en la banda moderna asume un rol semejante al de las violas y es también muy eficaz para los sectores de acompañamiento de las partes melódicas de los clarinetes sopranos. Este instrumento es uno de los que excepcionalmente integra una orquesta, pero en las bandas no es extraño encontrarlo. La sección de los clarinetes bajos en de

enorme importancia: estos instrumentos suelen realizar los pasajes originales de los violoncelos o hacer el acompañamiento de líneas melódicas de clarinetes más agudos, o marchar al unísono con el fagot o el saxofón tenor. Por su sonido y registro, aporta profundidad y enriquece los armónicos del conjunto. En la extensa lista de instrumentos de una obra sinfónica (se trate de una orquesta o de una banda), el primer instrumento que aparece es la flauta. Desde las construidas en madera, hasta las actuales flautas de metal en toda la inmensa gama de materiales empleados, el resultado tímbrico de la flauta determina su inclusión al grupo de las maderas. La **flauta** con embocadura lateral o traversa o travesera, fue el instrumento más destacado en la antigua India. A fines de la Edad Media, Alemania se convirtió en el centro Europeo de su desarrollo, sobre todo como instrumento favorito de las milicias, debido al sonido estridente que entonces tenían. El Renacimiento impulsó el empleo de las flautas verticales que se fabricaban en familias o *recorders* (en siete tamaños diferentes), cuya evolución comienza en el siglo XII. Las flautas que integran las bandas son principalmente dos: el *piccolo* o flautín y la flauta en Do. Las bandas de grandes dimensiones tienen dos flautines y cuatro flautas; en las transcripciones, generalmente refuerzan y sostienen las partes originalmente pensadas para las cuerdas agudas. La tendencia actual procura que las flautas asuman pasajes a sólo, sobre todo cuando se requiere agilidad, siendo este un instrumento sumamente apropiado para la destreza rítmica y melódica en casi todo su registro. El **oboe** suele encontrarse en cantidades variables y su número en una banda es directamente proporcional a la magnitud del orgánico de la misma. En general se incluyen tres a cuatro oboes, con la posibilidad utilizar un corno inglés como reemplazo del cuarto oboe. En general, los sectores que originalmente están escritos para el oboe en las obras orquestales, no requieren ser transcritas a otros instrumentos, ya que mantiene la misma funcionalidad. Es un instrumento ideal para los solos por lo distintivo y expresivo de su timbre, particularmente muy efectivo para las melodías de tipo pastoril. Aunque se fusiona muy bien con otras maderas cuyo registro sea semejante) su timbre característico siempre prevalecerá sobre los otros instrumentos. El término oboe responde a la transcripción francesa *hautbois*, que significa madera “ruidosa”, instrumento desarrollado por los franceses en el siglo XVII a partir de las bombardas. La forma más antigua del oboe moderno las encontramos desde 1660. El corno inglés, comienza a desarrollarse en el siglo XVIII, primero con forma curva y posteriormente en el siglo XIX, con forma recta.

| En busca de un lugar propio

Antonino Malvagni dirigió la Banda Sinfónica entre 1910 y 1928. En el transcurso de aquellos dieciocho años como director de la banda sinfónica más importante de la ciudad y del país, se propuso avanzar a través de ideas que describen su temperamento inquieto y renovador. Una de sus grandes aspiraciones era lograr que la Banda tuviera un espacio propio para ensayos y conciertos, una sala que reuniera las dimensiones y

necesidades acústicas adecuadas para trabajar las obras y que funcionara fundamentalmente para ofrecer conciertos gratuitos durante los meses de invierno. Y en este sentido, fue un ferviente defensor de la gratuidad con la que debía presentar sus conciertos la Banda Sinfónica, ya que él mismo reconocía que el público la sostenía a través del pago de sus tributos al municipio. Para hacer que estos conciertos públicos lleguen a todos los barrios de la ciudad, ideó la construcción de un escenario portátil y desarmable, con campana acústica incluida, que pudiera usarse en la temporada estival en los diversos espacios Buenos Aires. Actualmente, en el paseo de las Barrancas de Belgrano, se puede distinguir la glorieta o templete proyectado y realizado especialmente para la Banda Sinfónica, y que lleva el nombre de Antonio Malvagni en su homenaje.



| La glorieta de Barrancas de Belgrano “Antonio Malvagni”.

Muy próximo al oboe está el **fagot**, cuyo sonido se obtiene también a través de una doble lengüeta, de allí que sea considerado el bajo natural del oboe. Para definir el número de fagotes, se implementa el mismo criterio utilizado para los oboes. Su forma estrecha, define su timbre oscuro, a veces un tanto solemne en el registro grave y es a pesar de su tamaño, un instrumento ágil y versátil. En las adaptaciones suelen emplear al fagot en marchas al unísono, amalgamas con violoncelos en pizzicato, o con los cornos en el registro grave; se lo utiliza también como instrumento que acompaña un sector, por ejemplo de clarinetes, allí donde no llega el registro de los saxofones. En 1840 Adolph Sax creó y perfeccionó una familia completa de **saxofones** que abarcando un amplísimo registro, cuyo timbre ligeramente velado, tiene la virtud de ser fácilmente fusionado con otros instrumentos como los clarinetes (también de lengüeta simple). Curiosamente Rossini, al escucharlo por primera vez, quedó sumamente impactado por la belleza de su sonido y Berlioz, en su tratado de orquestación lo describe como “...*rare e preziose. Dolci e penetrante negli acuti, piene, untuose nel grave, il loro registro medio ha qualche cosa di profondamente espressivo.*” (“...raro y precioso. Dulce y penetrante en el agudo, pleno, untuoso en el grave, su registro medio tiene algo profundamente expresivo.”)

La funcionalidad de este instrumento en la banda, configura un importantísimo elemento de unión entre los instrumentos de madera y los de metal. Su empleo puede considerarse básicamente a través los siguientes aspectos: como base o complemento de las familias de las maderas, sobre todo, los clarinetes altos, bajos y fagotes; como cuarteto completo, que por su timbre especial y efectivo puede operar como un color contrario y separado del resto; como elemento de fusión entre otras familias; como instrumento a solo.

En las bandas se encuentra frecuentemente en la siguiente organización: uno o dos saxofones sopranos, uno o dos saxofones contralto, uno o dos saxofones tenores, saxofón barítono, y eventualmente, saxofón bajo. En las bandas francesas, se prefiere la formación constituida por los saxofones contralto, tenor y barítono.

Muchas veces, y según el registro y el contexto de que se trate, suele utilizarse el cuarteto completo para obtener efectos similares al del órgano, de allí que, por ejemplo, las transcripciones realizadas para el final de *Las Vísperas Sicilianas*, el órgano que acompaña al canto masculino está adjudicado a los saxofones.

Los instrumentos que conforman el grupo de los metales, son principalmente cuatro: trompas o cornos, fliscornos, trompetas y trombones, los que a su vez,



| Sección de maderas de la Banda Sinfónica.



| Sección de metales de la Banda Sinfónica.

presentan diferencias de color que determinan su agrupación en dos subgrupos: **metales de timbre oscuro**: cornos y fliscornos y **metales de timbre claro**: trompetas y trombones. Estas diferencias están en directa relación con la forma del tubo (resonador) y los tipos de boquilla (que es donde se origina la vibración):

- **corno**: boquilla cónica y tubo cónico: timbre dulce.
- **fliscorno**: boquilla menos cónica que la del corno y tubo cónico: timbre oscuro.
- **trompeta**: boquilla curvilínea y tubo estrecho, cilíndrico en los primeros dos tercios de su extensión: timbre claro.
- **trombón**: boquilla curvilínea, tubo cilíndrico en los primeros dos tercios de su extensión: timbre claro.

El **corno** que deriva de los antiguos cuernos de caza, comenzó a adquirir relevancia recién a fines del siglo XVII, cuando se modifica la boquilla original, transformándola en forma de embudo con el fin de conseguir un sonido más opaco, siendo este el primer paso importante en la evolución que nos conduce al corno actual. También se angosta y alarga las dimensiones del tubo, de la conicidad primitiva se pasa a una sección cónica y otra cilíndrica y se amplía el ancho de la campana. Tanto en la orquesta como en la banda, los requerimientos más habituales demandan cuatro cornos como mínimo (excepto si se trata de obras pensadas para pequeña orquesta). Su capacidad de fusionarse con las maderas y las cuerdas graves, los hacen sumamente aptos para reforzar y completar armónicamente los bloques verticales.

Los **fliscornos**: (flugelhorn, en Alemania e Inglaterra; bugle, en Francia y fliscorno para los italianos) fueron desarrollados por Joseph Halliday en Inglaterra en 1810, pero sistematizados en Austria desde 1830. Su inclusión en las bandas tanto militares como civiles, surge como necesidad de homogeneizar el timbre de estas agrupaciones musicales. Todos estos instrumentos fueron construidos en distintos países por diferentes inventores entre 1825 y 1845, como consecuencia de las necesidades que requerían las orquestas y bandas de la época, pero sin intención de formar una familia homogénea. Para muchos, el fliscorno soprano fue el que originó la serie completa. Su tardía aparición, no propició su participación en la orquesta, pero fue inmediatamente asimilado a las bandas, donde suelen aparecer con mayor frecuencia los siguientes tipos:

Fliscorno soprano o *flugelhorn*, caracterizado por su voluminosa sonoridad y capacidad expresiva, este instrumento que en la serie se denomina soprano, es realidad análogo al registro de una mezzo-soprano y constituye la base de la fanfarria en las bandas. Ningún otro instrumento se presta más acertadamente para representar un verdadero coro de voces en su fusión con las cuerdas en pizzicato.

Fliscorno barítono, bombardino, *tenor horn* para los alemanes y *bugle tenor* para los franceses. Es muy habitual el empleo de dos bombardinos, costumbre que proviene de la escuela francesa.

La **trompeta** es un instrumento muy popular y desde la antigüedad estuvo asociado a las llamadas militares, a la marcación rítmica del paso, a la estimulación anímica de los fieles en una celebración religiosa o en una acción bélica, por nombrar algunas. Las trompetas conservan en Europa los mismos privilegios que adquirieron en la antigüedad: se las destinó a la nobleza y a la caballería. Ya en el año 1240, el Emperador Federico II tenía en Arezzo, Italia, cuatro trompetas de plata. Su nombre proviene del diminutivo romano *tubae*, *trombetta* (nombre que por primera vez aparece en un poema de Dante) que designaba a una *tubae* romana pequeña especialmente construida para el monarca.

En las bandas, se emplean generalmente trompetas en Si bemol (en la orquesta suelen usarse tanto las trompetas en Do como en Si bemol, aunque la tendencia actual se centra en el empleo de la trompeta en Do) y el número que se utilizan es variable (hasta seis de idéntica afinación), habiendo por lo general, tres partes de trompetas (primeras, segundas y terceras) dependiendo muchas veces de la tradición musical de quienes tienen a su cargo las transcripciones.

En las partituras están frecuentemente asociadas a pasajes de fanfarria (donde el timbal suele participar activamente en el conjunto), siendo su timbre demasiado definido e intenso como para ser bien fusionado con otros instrumentos que no sean los mismos metales. En las transcripciones, las partes de trompeta suelen mantenerse como en el original para orquesta.

Con un tubo un poco más angosto y extenso que la trompeta, el **trombón** o *posaune*, se destinó sobre todo en Alemania, a la música sacra, asignándole sectores que reemplazaban al coro. A mediados del s.XV comienza su transformación como un derivado de la trompeta (*trombone* en italiano, es el aumentativo de *tromba*). La primera representación del trombón se encuentra en una pintura italiana del siglo XV, donde se advierte un pabellón un poco

más angosto que el actual. El trombón de vara es el que mantiene hasta hoy su primacía por encima del trombón a pistón, ya que lo que hace característico a este instrumento, son las posibilidades tímbricas y de articulación definidas en su sistema de construcción.

El tipo principal de la familia de los trombones, es el trombón tenor, aunque el trombón bajo suele incluirse muy comúnmente en la actualidad como parte del conjunto de trombones. El trombón bajo, puede además ser sustituido por el trombón tenor-bajo (en Si bemol-Fa), cuyo sistema de construcción, incluye una llave que permite transformar instantáneamente el trombón en Si bemol en trombón en Fa, eliminando las lagunas que son propias del trombón tenor.

En las bandas el número de trombones suele ser de cuatro trombones tenores y un bajo, siendo variable finalmente, si se trata de formaciones más pequeñas. Al igual que las trompetas, las partes originales para orquesta, suelen permanecer invariables en las transcripciones.

La **tuba**, construida a partir de un tubo cilíndrico que contiene el sistema de pistones, se completa con una extensa sección cónica, que finaliza en un gran pabellón. Este peculiar formato y extensión, le permite realizar los sonidos más graves del conjunto, incluyendo sonidos pedales. Existen tubas en diversos tamaños que responden a diferentes afinaciones y registros: en si bemol (de 9 pies), en fa (de 12 pies), en mi bemol (de 14 pies), en do (de 16 pies) y en si bemol (de 18 pies). Alrededor de 1875 se desarrolló la tuba baja; obviamente las obras compuestas antes de esta fecha, no la incluían, pero su empleo significó un gran avance, ya que su construcción facilitó y aligeró a los tubistas la interpretación de sectores extremadamente graves.

LOS ARCOS

Los **violonchelos** y los **contrabajos** participan exclusivamente de las llamadas bandas sinfónicas (en oposición a las que responden al modelo americano, llamadas *de concierto*). Al incluirse las cuerdas, las bandas no tienen posibilidades de desplazamiento. La utilización de los instrumentos de cuerda constituyen una práctica que se popularizó en Italia a fines del siglo pasado, como una manera de poder incluir en el repertorio obras transcritas de la orquesta que por entonces contaban con gran popularidad. Así por ejemplo, surge la costumbre de incluir en los conciertos al aire libre,

obras pertenecientes al repertorio sinfónico consagrado, como así también, selecciones de la producción lírica en boga.

Es de destacar, la importancia acústica que aporta a las bandas el empleo de las cuerdas, puesto que atenúan la ausencia de las cuerdas agudas de la orquesta que en cambio, cubren principalmente los clarinetes. Son básicamente instrumentos que refuerzan y suavizan el timbre de los clarinetes graves, fagotes, cornos y fliscornos graves.

La gama de instrumentos de **percusión** que participan en las bandas, no varía substancialmente de los que emplea la orquesta. Básicamente la integran un juego de tres **timbales** (eventualmente cuatro), **bombo**, **platillo**, **tambor**, **accesorios**, como así también un **glockenspiel** y el **arpa**, cuya participación depende exclusivamente de las necesidades del repertorio. En las transcripciones, no suelen hacerse cambios demasiado significativos respecto de las partes originales.

HACIA UN REPERTORIO ORIGINAL

Desde hace algunos años, mediante el sistema de encargos y concursos, se ha visto incrementada la tendencia de crear música especialmente para bandas. Sin embargo, existen antecedentes que pueden rastrearse en numerosas composiciones para instrumentos de viento, generalmente de cámara. Así por ejemplo, la *Serenata n° 10 en Si bemol, K.361*, para 13 instrumentos de Mozart, de 1781, donde el término *serenata*, nos informa que se trata de una obra para ser interpretada al aire libre; más aún, si se observa la formación instrumental que la integra, casi todos los instrumentos (dos oboes, cuatro clarinetes en si bemol, dos fagotes, cuatro cornos, y contrabajo), excepto el contrabajo, son de viento.

Las composiciones musicales dedicadas a las bandas de música, tuvieron gran aceptación en Francia durante la administración napoleónica. Uno de los músicos que prácticamente inaugura esta modalidad, fue Luigi Cherubini, quien en 1794 es nombrado profesor de la Escuela de música de la Guardia Nacional y en 1815, capitán de la Banda de Música de la misma, para cuya agrupación realizó numerosas composiciones musicales como el *Hymne au Phanteon* (obra sinfónico-coral que debía acompañar los restos de Voltaire al Pantheon), *Hynme à la Fraternité* (ambos de 1794) y el *Hymne et marche funèbre sur la mort de le Generale Hoche*, de 1797. En la obra de Beethoven no



|| Sección de cuerdas de la Banda Sinfónica.

abundan demasiados ejemplos, pero se consideran una referencia importante, las *Dos marchas militares* para banda de viento: una de 1809 y otra de 1810, dedicadas al Archiduque Antonio de Austria y publicadas en Praga y Viena respectivamente. También en la obra de Carl María von Weber hay antecedentes como la *Marcha para orquesta de vientos*, de 1826, o en la de Héctor Berlioz, cuya *Sinfonía fúnebre y triunfal* de 1840 tuvo como finalidad acompañar ese mismo año por las calles de París, los restos de los caídos en la Revolución de 1830. En la producción de compositores como Félix Mendelssohn se encuentran ejemplos curiosos como la *Obertura para banda*, *Op. 24* de 1824 (fecha que coincide con su encuentro con Cherubini en París), y el de Meyerbeer, con las *Danses aux flambeaux*, para banda, de 1859.

En el siglo XIX, la inclusión de grandes conjuntos de vientos tiene también su impronta en el repertorio lírico. Los operistas los empleaban con frecuencia para realzar situaciones dramáticas de gran solemnidad, como ritos religiosos, paradas militares o acciones guerreras, y así lo demuestran tantas partituras de Donizetti, Bellini, Verdi, Bizet, Puccini y Wagner, entre tantos ejemplos. Pero más allá de la participación en otros géneros, grandes compositores como Ludwig van Beethoven, Gaspare Spontini, Louis Spohr, Carl María von Weber, Jacob Meyerbeer, Felix Mendelssohn o Richard Wagner, crearon obras independientes para estas formaciones, transformándose verdaderos pioneros del repertorio original.

Quien impulsa de manera realmente contundente el empleo de instrumentos de viento y en particular los de metal, fue sin duda, Richard Wagner, que a pesar de haber dedicado su obra a la música para la escena, compuso en 1864 la *Huldigungsmarch* (Marcha festiva), en Mi bemol para banda militar, dedicada a su protector Ludwig II de Baviera y que se encuentra entre las obras más relevantes del género.

Hasta aquí, prácticamente es posible verificar que los compositores que han creado obras para estas formaciones, mantienen cierta diferenciación entre éstas y las que han compuesto para la orquesta: básicamente mantienen un estilo donde predomina el aire marcial vinculado a la vida militar, y lo que es más importante aún, se trata de obras que evidencian un carácter absolutamente funcional.

A la renovación del lenguaje augurada por los compositores a fines del siglo XIX, se sumó el impulso muchas veces radicalizado de los compositores del s. XX. En este último caso diversas estéticas han promovido entre otras novedades, la exploración del ritmo y fundamentalmente del timbre.

Precisamente el timbre ha sido muchas veces el motor que determinó la creación de la obra musical, lo que claramente queda demostrado en el numeroso incremento de obras que están íntegramente destinadas a los instrumentos de viento. Algunos ejemplos tempranos pueden constatarse en Richard Strauss: *Serenata para instrumentos de viento Op. 7* (1882) y *Suite en Si bemol para 13 instrumentos de viento* (1886), para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, contrafagot y cuatro cornos (en ambas obras); la *Sonatina N° 1 en Fa para vientos* (1943) y la *Sinfonía para vientos* (1945), (para 16 instrumentos en ambas obras: dos flautas, dos oboes, tres clarinetes, corno di bassetto, clarinete bajo, cuatro cornos, dos fagotes y contrafagot); *Festmusik der stadt Wien* (1943), para 10 trompetas, siete trombones, dos tubas y timbal; Leos Janacek: *Sokol fanfare* (1926), para nueve trompetas, dos trompas bajas, dos tubas tenor, timbal; Benjamin Britten: *Funeral ruso* (1930), tres trompetas, cuatro cornos, tres trombones, tuba y percusión; Aaron Copland: *Obertura para aire libre* (compuesta para orquesta en 1938 y adaptada para banda por el compositor en 1941), *Fanfarria para el hombre común* (1942), para tres trompetas, cuatro cornos, tres trombones, tuba y percusión, y *Ensamble for a Symphonic band* (1964).

La vuelta al sinfonismo y a las grandes estructuras musicales que se advierte también en el siglo XX, debieron sostenerse proporcionalmente sobre una nutrida masa instrumental. Muchos compositores trabajaron buscando sus materiales en la amplia gama de colores que aportaron los instrumentos de viento, dotando a la percepción del oyente con una nueva dimensión. En este sentido, las corrientes estéticas se tornan más flexibles y posibilitan al compositor académico abordar su obra con formaciones instrumentales que tiempo atrás parecían estar ceñidas sólo a las corrientes populares o marginales. Si bien, el producto de estas obras mantiene muchas veces el criterio de funcionalidad (ya que responden en la mayoría de los casos a encargos especiales), representan ejemplos sobresalientes de musicalidad, tal el caso de la *Sinfonía en si bemol para banda de concierto* de Paul Hindemith, compuesta en 1950, obra que le fuera encomendada por el comandante Hugh Curry para la Banda del Ejército de los Estados Unidos.

Otro notable aporte del siglo XX al desarrollo de las bandas de música de estudiantes, aficionados y profesionales, es la herencia de la tradición musical anglosajona. Estados Unidos se ha constituido uno de los mayores generadores de música para este tipo de formaciones. Algunos ejemplos nos muestran el interés de los compositores norteamericanos dedicados a indagar

en la producción de obras siguiendo un modelo acústico opuesto al de la tradición orquestal: Charles Ives: *General Booth's entranse into haeven* (1923) para banda de metales y coro, *Old home days*; Morton Gould: *Jericó* (1939), rapsodia para banda de concierto; *Balada*, (1945) para banda, *Derivaciones* (1955) para clarinete y banda, *Suite St. Lauwrence* (1958) para banda; Roy Ellsworth Harris: *Concierto para piano y banda* (1942); Peter Mennin: *Canzona* (1951), para banda; Virgil Thomson: *A solemn music* (1961), para orquesta y en versión para banda realizada por el compositor; Lucas Foss: *Discrepancias* (1966), para 24 instrumentos de viento; Alfred Reed: *Tres Suites para banda*, *Balada para saxofón alto y banda*, *Rapsodia para clarinete y banda*.

Destacados compositores no americanos que encontraron en la sonoridad de las bandas de música un modo de canalización óptimo para sus obras, son los británicos Gustav Holst y Gordon Jacob. El primero con sus dos *Suites para banda* de 1909 y 1911, tres números de *Los planetas* adaptados para banda por el compositor, *Moorside Suite*, para banda de metales de 1928, *Hammersmith*, *Prelude and Scherzo*, para banda, de 1930, y Gordon Jacob, con *William Byrd Suite*, de 1936 y el *Concierto para banda* de 1967. El compositor ruso Igor Stravinsky, abordó su experiencia con la *Sinfonía para instrumentos de viento* de 1920; Dmitri Shostakovich hizo lo propio en sus *Dos canciones de Scarlatti* para conjunto de vientos, de 1928, y en la *Marcha en re bemol mayor* de 1941 y en la *Marcha a la Milicia Soviética* de 1970, todas ellas obras originales para banda; Arnold Schönberg lo plasma en *Tema y variaciones op. 43*, obra estrenada en 1943 por la Goldman Band en los Estados Unidos; Paul Hindemith, en *Música concertante op. 41*, para banda de vientos, de 1926 y la *Sinfonía en Si bemol*, para banda de concierto de 1951; el brasileño Heitor Villa Lobos con el *Choro n° 13* para dos orquestas y banda de 1929, y en nuestro país Alberto Ginastera que adapta para banda sinfónica algunos números de la suite de su *Ballet Estancia* de 1943, representan todos ellos el interés por esta nueva perspectiva de exploración sonora.

* **Musicógrafa de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires.**



| Fliscornos y tubas, los bronce más potentes de la Banda.

The background is a solid blue color. It features several large, semi-transparent circles of varying shades of blue. Overlaid on these circles are intricate, fine-lined patterns that resemble topographical maps or sound waves, creating a textured, layered effect.

LA BANDA SINFÓNICA Y SU GIRA EUROPEA EN EL RECUERDO DE BERNARDO CAREY

Por Daniel Varacalli Costas *



| El dramaturgo Bernardo Carey, tres décadas junto a la Banda Sinfónica Municipal.

Tres décadas en la gestión administrativa y artística de la Banda Sinfónica es toda una vida. Así fue el periodo que el dramaturgo Bernardo Carey pasó junto a la agrupación que está cumpliendo 110 años. Su testimonio directo permite abrirse a todo un periodo de la historia argentina signado por la inestabilidad, que la Banda debió atravesar de la mano de este singular timonel y que incluyó, como hito saliente, su única gira internacional.

¿Cuándo comienza su historia en la Banda?

Entré a la banda en 1963 y me quedé allí 30 años. Yo estaba trabajando para el gobierno de Frondizi, en la Secretaría de Cultura, que estaba a cargo de Aldo Armando Cocca. Cuando las cosas políticamente comenzaron a decaer apelé a los contactos que yo tenía y pedí trabajar en un lugar que fuera menos expuesto. Las opciones eran una biblioteca o la Banda Sinfónica, y me quedé con esta última. Recuerdo que la administración estaba en la calle Pringles.

¿Y se sintió cómodo enseguida?

La Banda tenía un perfil bajo y los que trabajaban allí eran muy atentos. A su vez, yo ya tenía contacto con los directores de los organismos que dependían de la Secretaría, entre los que estaba justamente la Banda. Como titular estaba el maestro Rainaldo Zamboni, que era todo un señorito y había dirigido a Beniamino Gigli; Domingo Calabro lo acompañaba como subdirector. Yo los trataba a ambos porque habían tenido un litigio en un concurso, Calabro esperaba ganar y había una suerte de rencilla simpática entre ellos: Zamboni era italiano y Calabro era argentino, hijo de italianos.

¿La Banda administrativamente no estaba integrada a una Dirección?

No en esa época. Tenía un secretario técnico-administrativo, cargo que ejercía Pablo Muzopappa, que había sido una especie de empleado mío en Cultura. Todo este conocimiento previo me llevó a trabajar allí.

¿Cuáles pasaron a ser sus funciones?

Fueron cambiando con el tiempo. Primero mi función era trabajar en el diseño



| El maestro Drago dirige la Banda en el gimnasio de Parque Chacabuco, 1964.



de la publicidad, los programas y los carteles. Aunque se consideraban un gasto excesivo, a la Banda le gustaba tener carteles cuando iba a clubes, plazas, etcétera. Luego Muzzopappa se muere y yo quedo en lugar de él. Y siguen los cambios: Zamboni se vuelve a Italia, Calabró se enferma a punto de no poder seguir trabajando y viene Mariano Drago como director. Drago era de nacionalidad eslovena y en realidad su apellido era Sijanec. Era una gran batuta, tenía un oído finísimo, pero su personalidad era algo complicada.

¿Y cómo siguió esta historia?

Siguió así: Drago también tuvo una enfermedad del corazón; entonces el concertino de la Banda, Victorino Sierra, que era muy amigo mío y un excelente músico, comenzó a tomar la batuta y lo hacía con mucha eficacia; lo más importante es que se correspondía con el nivel popular que se le quería dar al organismo, empujado por un grupo de cinco músicos al que llamábamos “El Quinteto de la Muerte”. Yo era muy amigo de ellos, en su mayoría eran peronistas y ya no viven.

¿Recuerda sus nombres?

Claro: estaba Enrique Guerra, que era contrabajista, y Victorino Sierra, Hugo Piro, Jacobo Sheinkman y Jaime Trajtemberg, que eran ejecutantes de clarinete.

¿Y entonces usted va comenzando a cumplir funciones de director artístico?

Me voy involucrando a medias en lo musical. Pero si bien mi mujer es música y mi hija trabajó con la Camerata Bariloche, yo no tengo muy buena afinación. ¡Piense que a mí Sierra me prohibía hasta cantar el Himno! Mi trabajo en la Banda lo compartía con el de librero: durante 18 años trabajé en Librería Santa Fe, donde tenía clientes muy amigos y muy importantes, desde Sebreli hasta Ortega Peña.

¿En qué lugares se presentaba la Banda?

Fundamentalmente en escuelas y plazas, luego había que esperar a que llegara la primavera para tener mayor presencia en otros lugares. Por ejemplo, el 1º de



| El presentador Ernesto Cerutti bajo la mirada atento del maestro Del Giudice, Jardín Zoológico, 1955.



| La Banda en Plaza de Mayo, en 1974.



| El maestro Vaclav Smetacek con la pianista Fermina Casanova.

diciembre se inauguraba en la Costanera Sur la actividad balnearia y la Banda iba, aunque algunos se resistían porque el público estaba en traje de baño y no les parecía decoroso. El 8 de diciembre se tocaba por la fiesta de la Virgen, en iglesias como, por ejemplo, la Inmaculada Concepción de Belgrano. En ese entonces era raro que se tocara en lugares cerrados, salvo que fueran escuelas. Pero ésta era una de las reivindicaciones que tenía la Banda, por eso logró, entre otras cosas, presentarse en el Colón.

Hay constancias también de un concierto en River...

Había compromisos políticos que surgían de las propuestas de los concejales, que querían a la Banda en lugares muy visibles. Lo de River lo recuerdo como un evento más bien gimnástico.

¿Cómo era el público de la Banda?

Había un núcleo duro que la seguía a todas partes, no muy grande, yo diría un centenar de personas, gente que no tenía medios para pagar el Colón, por ejemplo. Un punto importante de popularidad fue cuando hicimos ciclos en el Teatro Alvear, cuando la sala a comienzos de los años '80 se incorporó a la Municipalidad, y ahí hicimos un ciclo con directores extranjeros como Smetacek, por ejemplo. Para esto ayudaba Drago, que conocía a estos directores de Europa y los convencía, aunque el cachet fuera pequeño.

¿Y en cuanto a los lugares de ensayo?

Ensayamos mucho tiempo en el Parque Chacabuco, en el gimnasio, lo cual fue un logro porque nunca tuvimos lugares de ensayo adecuados. Antes se ensayó un tiempo en el Teatro Sarmiento, aunque el escenario era chico para la Banda, pero tenía el beneficio de tener una entrada independiente. El nexa era porque antiguamente la Banda tocaba a menudo en el Zoológico.

¿Cómo surgió la idea de la gira internacional?

La idea estaba en carpeta desde la época de Zamboni, y era una de las dos reivindicaciones del “Quinteto”. Las repaso: una era poner en claro que la Banda era realmente “sinfónica” y no otra cosa: lo justificaba su plantel de 98

músicos y su repertorio, que involucraba músicas populares pero también sinfonías y óperas de carácter universal. La otra era, precisamente, su aspiración de participar en el Festival Mundial de Bandas que cada cuatro años se hacía en la ciudad de Kerkrade, Holanda, que en realidad es un pueblo minero.

¿Cómo lograron concretarla?

El sindicato municipal, liderado por Amadeo Genta, tenía muy buena relación con los músicos del “Quinteto”, y la Banda, como la mayoría de las agrupaciones, prefería a este gremio antes que al Sindicato de Músicos. Apoyándose entonces en esta pata sindical y haciendo conciertos para los afiliados consiguieron atraer la atención del Concejo Deliberante, donde el peronismo y el radicalismo eran los más fuertes. Ahí tomó forma eso que parecía una idea loca: hacer una gira internacional.

El día de la partida, se dice, fue un día peculiar...

Y, fue el 1º de julio de 1974. Recuerdo que Hugo Piro me llama a las 10 de la mañana y me dice: ‘Se murió Perón. La gira no se puede hacer. Vamos ahora al Concejo Deliberante a ver qué pasa.’ Hubo que suspender el charter de Aerolíneas, por suerte no era un vuelo de línea

¿Cuándo salieron al final?

La salida se postergó una semana. Me acuerdo que ya el 20 de julio de 1974, a las 16 en punto, estábamos tocando en los jardines de Luxemburgo en París. De ahí viajamos directamente a Holanda para el ansiado festival, al que asistieron unas 35.000 personas. El concierto fue grabado por Radio Nederland y estuvo integrado por obras del repertorio universal y de Alberto Ginastera, Mariano Mores y Astor Piazzolla.

¿Cómo siguió el viaje?

Tuvimos escalas en Alemania, Suiza... en Ginebra competimos con otras bandas esplendorosamente marciales. Las chicas de la delegación marcharon delante de sus compañeros, extendiendo de vereda a vereda la bandera argentina que al final del desfile estaba cubierta de flores -además de algún florín- arrojadas por los vecinos. En Ginebra también tuvimos muy buenas críticas.

| EN LA VÍSPERA

La coincidencia de la muerte del Presidente Perón el día que la Banda tenía previsto partir a su gira internacional parece cobrar una significación especial en el contexto de la historia del organismo y su larga lucha por un lugar en el mundo. Pero si como dice el refrán, “nadie se muere en la víspera”, el caso del clarinetista Jorge Scarcella lo pone en evidencia. Scarcella era uno de los miembros de la Banda que iba a participar de la gira internacional. Unos días antes se realizó su revisión médica obligatoria, que había arrojado resultados totalmente correctos. Pero apenas acababa de retirarse del médico, un ataque sorpresivo lo dejó sin vida.



| Epígrafe foto

| DEL JOURNAL DE GENÈVE

“Vino después la Banda Municipal de Música de Buenos Aires en un repertorio que abarcó desde el tango hasta el Fausto de Gounod, pasando por el impactante Malambo de Alberto Ginastera, que ha hecho una fiesta de sus extraordinarias cualidades musicales. La integración de la Banda Sinfónica es muy particular: vientos con violonchelos y contrabajos. ¡Qué músicos! ¡Qué sonoridad! ¡Una pura maravilla!

¿En qué lugares se alojaban?

Salvo en Kerkrade, donde éramos huéspedes oficiales, los demás lugares los coordinábamos hablando con el embajador y el agregado cultural. Hubo una buena dosis de improvisación, un poco como era la costumbre. Por ejemplo, cuando tocamos en los Jardines de Luxemburgo, avisamos al agregado cultural y tocamos sin mayor protocolo. A los parisienses no pareció molestarles.

¿El alojamiento también se veía sobre la marcha?

El alojamiento estaba planificado a medias. El agregado cultural gestionaba un hotel, no muy caro, a veces teníamos que dividirnos entre varios porque no siempre se conseguían tantas plazas, como en Ginebra, donde tuvimos que organizar por planillas para saber quién estaba en cada hotel. También había que conseguir habitaciones separadas para las mujeres, que en aquel momento serían unas seis sobre 98 miembros. La Banda estaba completa en aquel entonces.

¿Y en Kerkrade?

Pernoctamos en un convento, que estaba arreglado con buena anticipación. El problema es que las monjas a las 10 de la noche cerraban las puertas, los muchachos salían y cuando volvían lo encontraban cerrado. Una noche tuvimos que entrar por una ventana, nos perdimos adentro del convento y luego de deambular por unos pasillos nos encontramos con que las monjas estaban comiendo con unos curas en el gran refectorio. Serían alrededor de las dos de la mañana y fue una escena muy sorprendente.

¿Cómo fue la recepción del público en el Festival?

En Kerkrade hubo un aplauso demasiado organizado, como si fuera un unísono; tenía una sensación similar cuando íbamos a establecimientos de educación militar, como si fuera una forma muy peculiar de cortesía. Me sentí mejor en otros lugares, como en Ginebra, o en París, donde nos pedían La cumparsita, partitura que por supuesto teníamos, pero a los músicos no les gustaba tanto. Fue un contraste volver a Buenos Aires, a la que encontramos envuelta en graves acontecimientos políticos.



| Dos momentos de la Banda desfilando en Ginebra, con la bandera argentina desplegada. 1974.

| PROGRAMA ARGENTINO

El concierto final de la Banda, el lunes 12 de agosto en el Teatro de la Patinoire de Ginebra, fue compartido con la Banda de la 11ª División de Paracaidistas Franceses, el Ensamble Húngaro de Coros y Danzas populares Avas, y la Cary High School Band de Carolina del Norte. EE.UU.

El programa de la Banda, dirigida por Victorino Sierra, incluyó el *Pericón* de Luis Gianneo, *Gricel* de Mariano Mores, el popurrí *Medio siglo de música popular argentina*, de Martín Darré, *Carnavalito* de Pittaluga-Sacco, *Taquito militar* de Mariano Mores, *La firmaza* de Gilardo Gilardi, *Paisajes de Catamarca* de Rodolfo Giménez, *Acuarela de Buenos Aires* de Martín Darré, *Verano porteño* de Astor Piazzola, *Malambo* de Alberto Ginastera y *La Cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez.

¿Cómo fue la historia de la Banda durante la dictadura?

En realidad yo pasé varios interregnos dictatoriales, Onganía, Lanusse... lo habitual era que había que obedecer las propuestas del Secretario de Cultura, no había margen de discusión. Hubo, eso sí, un episodio muy feo, cuando Ariel Ramírez formuló una suerte de propuesta estética, por esas cosas que tenía el frondizismo de integrar a los sectores militares. Consistía en ir a tocar al Colegio Militar y hubo músicos que no quisieron entrar, incluso se descompusieron, había gente afectada porque había perdido algún hijo, pariente o conocido. Estos compromisos se intentaban eludir en la medida en que lo permitía la situación particular de ser la banda oficial de la Municipalidad.

El director durante esa época fue Emilio Chain.

A Chain se lo discutía como batuta, pero era una persona accesible. El origen del tema fue así: al comenzar la dictadura se daba por sentado que iba a haber una intervención. Como mal menor, se pedía que el interventor fuera el director de la Banda de la Fuerza Aérea, que era una de las mejores bandas de conciertos del momento, que según nuestros músicos nos envidiaba. Y finalmente se dio así: tuvimos la suerte de tener como interventor a su director, un italiano que se llamaba Armando Nalli.

La Banda de la Aeronáutica lleva ahora su nombre. ¿Su relación con el cornista Güelfo Nalli?

Era su tío, ambos eran italianos; Güelfo tocaba en La Plata y llegó a tocar conciertos con la Banda. Volviendo a Nalli, él designó a Emilio Chain, que luego concursó. Y al principio Nalli no tuvo mayores incidentes, se limitó a desplazar a un músico adventista porque decía no creer en la bandera, en la patria o en la Constitución, y entonces se negaba a ir a los actos oficiales. Yo por mi parte me tuve que sacar una remera roja que siempre usaba. Había mucho miedo de que barrierá con todo, pero por suerte no se llegó a eso.

¿Qué pasó con la vuelta de la democracia?

Cambió algo importante: comenzamos a eludir todo lo que fuera servicio oficial y se reforzó la parte artística y educativa como proyecto, al mismo

tiempo que tratamos de incorporar obras nuevas. El ciclo al mediodía en el Teatro Alvear, donde pudimos tener directores invitados, fue muy importante. Se comenzó a apostar a nuevos lugares abiertos: el “Quinteto” quería tocar en el Obelisco, lo que se llegó a hacer en verano y fue luego imitado por otras orquestas. Esta presencia al aire libre obligó a incorporar el sonido electrónico, aunque la Banda esté pensada para tocar *sin amplificación*. En mi caso lo veíamos como una apuesta a la visibilidad, pero al mismo tiempo se mantenía un buen nivel artístico.

¿Cuándo comenzaron los conciertos didácticos?

Los idea de los didácticos comenzó un poco antes de que yo llegara, a raíz de la llegada de Ernesto Cerrutti, un musicógrafo discutido en el Colón, que se convirtió en una especie de solista: daba largas y resistidas explicaciones musicales antes de los conciertos, que dieron la idea de hacer actividades didácticas en las escuelas. Luego esto se perfeccionó ampliamente con uno de los músicos, Mario Suárez.

Volviendo a los comienzos de la democracia, ¿cómo llega la Banda a ser parte del Centro de Divulgación Musical, hoy Dirección General de Música del Gobierno de la Ciudad?

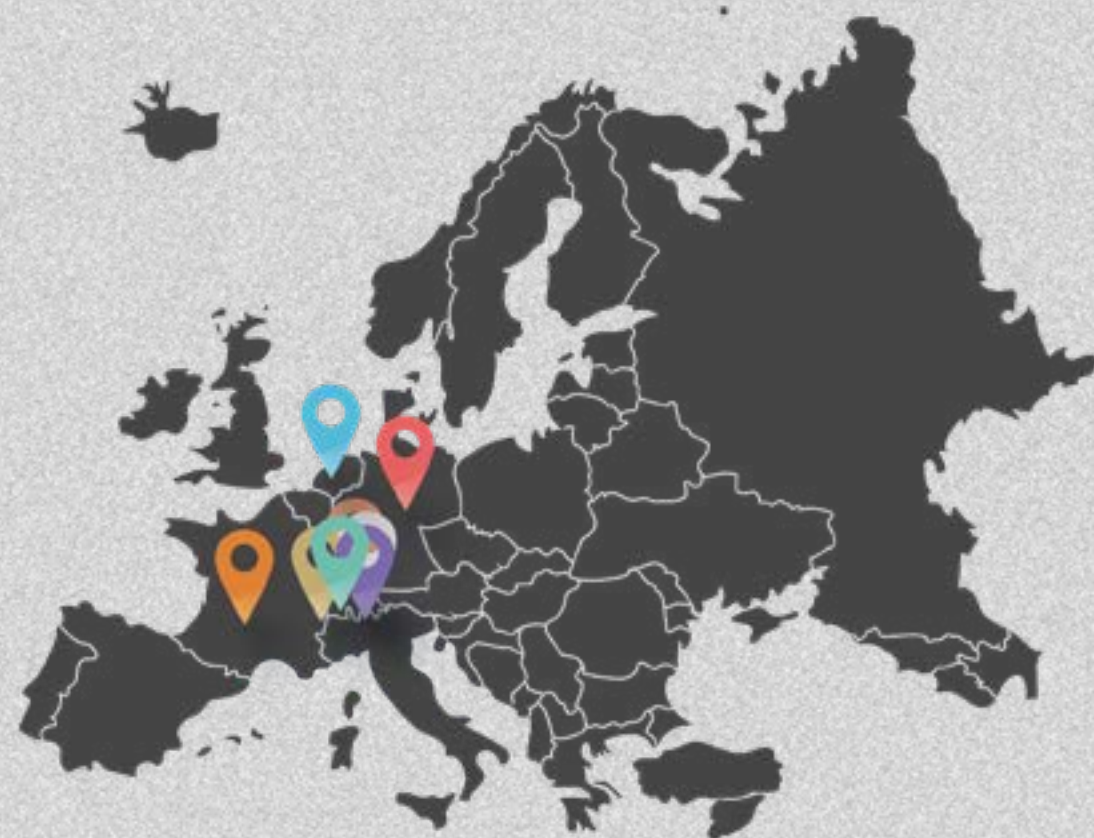
Fue en 1983, porque había que ubicar a la recién creada Orquesta del Tango de Buenos Aires y se la hizo confluír con la Banda. Ahí intervinieron Luis Pujal y Ariel Ramírez, que había sido nombrado Director del nuevo organismo. Y el otro elemento que se agregó fue el Anfiteatro del Parque Centenario, un predio que estaba abandonado y semi-inundado, que no había podido recuperarse luego del incendio del auditorio creado por Eva Perón. Nosotros queríamos reivindicar ese espacio pero no teníamos los recursos, entonces se nos ocurrió hacer un ciclo de conciertos detrás del Museo de Ciencias Naturales, para lo cual encargamos a Festejos y Ornamentaciones un palco, donde tocó la Camerata Bariloche como inauguración. Pero entonces descubrimos que la acústica era mala, porque rebotaba en las paredes del Museo. Con el camionero Jordán y su equipo una noche cambiamos el tablado de lugar y sobre ese palco se desarrollaron las actividades de los primeros años de la democracia, donde luego se construyó el actual Anfiteatro, que está unido también a esta etapa de la historia de la Banda Sinfónica.



| El Anfiteatro en los primeros años de la democracia: un escenario provisorio con música para todos.

* El autor es crítico musical y docente del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ex Jefe de Prensa y de Publicaciones del Teatro Colón.

Gira europea



20 DE JULIO
Paris, Jardines de
Luxemburgo. Concierto
ofrecido en el recinto
donde se presenta la
Banda de la Garde
Republicaine de Paris.

23 DE JULIO
Kerkrade, Holanda,
Auditorio Roda Hall. 7º
Vereldmuziekconcors
(Séptimo Festival de
Bandas). La Banda
Sinfónica se presentó
fuera de concurso.
Concierto grabado por
Radio Nederland.

27 DE JULIO
Zurich, Suiza,
Jardines del Museo
de Bellas Artes. En
programa: La
cumparsita

31 DE JULIO
Ginebra, Suiza, Radio
de la Suisse
Romande. Concierto
de obras
exclusivamente
argentinas grabadas
para su propalación
por la radio.

1º DE AGOSTO
Lausana, Suiza,
Playa de
Bellerive
(concierto al
aire libre)

6 DE AGOSTO
Bonn, Alemania
Federal, Plaza
Central de Bonn,
frente al Palacio
Municipal. Grabado
y filmado por la
Televisión Alemana.

10 Y 11 DE AGOSTO
Zurich, Suiza,
Jardines del Museo
de Bellas Artes. En
programa: La
cumparsita

12 DE AGOSTO
Ginebra, Suiza,
Teatro de la
Patinoire. Con la
presencia de
Alberto Ginastera,
recién radicado en
Ginebra.



Banda Sinfónica Municipal 75 aniversario*

Hubo una época en que los hombres fumaban puros y las mujeres bebían limonada. Una época en que el médico de familia llegaba en volanta esquivando los zanjones y el organito clavaba su pata de palo en las esquinas.

Una época en que uno vivía “cerca de lo de Carriego”, “al lado de lo de Mitre” o “camino de la quinta de Remeditos”. Palermo, Flores, Parque de los Patricios, Belgrano, la Boca del Riachuelo eran casi pueblos, ciudades extrañas entre sí unidas apenas por el hilo visible del “tramway” y por los sonos de la Banda de música que los domingos de mañana llegaba en carros municipales conducidos por mayores de clavel en la oreja. Porque en esa ciudad hubo una Banda de Música como hubo carnaval, serenatas y familias que se trataban de usted. Después hubo chicos, nosotros, que como dice la leyenda, escuchamos música clásica por primera

vez en una plaza de barrio, ante la banda de la mano del padre o del abuelo.

Luego la Banda de Música se hizo Sinfónica, dejó sus uniformes casi militares por trajes oscuros más acordes con la imaginería romántica que identifica a esos profesionales con gitanos de moño distraído y nocturna palidez ojerosa.

A las plazas les sumó iglesias, clubes, escuelas, fábricas, si por eso cambiar la naturaleza misma del suceso musical en vivo, tan alejado de la fría reproducción mecánica de los modernos métodos de transmisión cultural.

Fuera de los lugares habituales de concierto la Banda sabe crear el riesgo artístico indispensable para celebrar el encuentro de dos libertades -artista y oyente- en una plaza de barrio, en una nave de iglesia, en un club, una escuela, una fábrica.

* Texto escrito por Bernardo Carey para el programa de mano del concierto ofrecido el 20 de octubre de 1985 en el Teatro Colón. En esa ocasión, la Banda realizó la primera audición local de la “Sinfonía fúnebre y triunfal” de Héctor Berlioz, bajo la dirección del maestro Migue Angel Gilardi.



| El Anfiteatro

El Anfiteatro de Parque del Centenario, llamado “Eva Perón”, también fue un escenario varias veces frecuentado en los ciclos de conciertos de la Banda organizados durante la temporada estival. Se recuerdan especialmente las adaptaciones de Pedro y el lobo, de Sergei Prokofiev, y de la Guía orquestal para la juventud del compositor inglés Benjamin Britten.

Su historia se remonta a 1953, cuando Jorge Sabaté, el segundo intendente del presidente Perón, inauguró el Anfiteatro original, con una capacidad para 10.000 espectadores, con la finalidad de realizar en su escenario, además de funciones para niños, las temporadas de verano del Teatro Colón, dándoles a esas manifestaciones de alta cultura un perfil netamente popular. Luego de haber sufrido diversos avatares, entre ellos incendios -luego del golpe de estado de 1955- y la subsiguiente clausura, con el advenimiento de la democracia se lo reconstruyó de manera precaria, con un escenario provisorio, para dar lugar a numerosas presentaciones artísticas que volvieron a convocar amplias multitudes en el espacio público, un fenómeno que se extrañaba desde hacía largo tiempo en la sociedad argentina.

A fin de dotar a ese emblemático espacio de la cultura de una infraestructura permanente, el 9 de

junio de 2009 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires inauguró un nuevo Anfiteatro con capacidad para 1640 espectadores, un escenario de 18 por 12 metros, foso de orquesta, parrilla de luces, pantalla de proyección y cabina de sonido e iluminación, además de las comodidades necesarias en materia de depósitos, camarines y dependencias para el personal. A diferencia del Anfiteatro original, que miraba al lago, y del escenario provisorio instalado a comienzos del periodo democrático, el actual Anfiteatro es una construcción totalmente integrada al Parque y con toda la tecnología escenotécnica para un gran espectáculo.

En su moderna concepción, se pensó al Anfiteatro como un nuevo hogar para la Banda Sinfónica, pero detalles de diseño, funcionales y de dimensiones de acceso han impedido que esta idea pueda hacerse realidad hasta el día de hoy.

Bajo el gerenciamiento de la Dirección General de Música, el Anfiteatro suele albergar conciertos varios de la Banda, con propuestas de tono masivo, como lo fue el concierto “Queen Sinfónico-Coral” a fines de 2019, dirigido por Enrique Roel.



LA BANDA Y YO Y LA BANDA

Por Gabriel Senanes *

-¡Quiero que me compren el disco con esa música!

Como tantos chicos, una de mis primeras experiencias con la música orquestal fue un concierto en una plaza, el Parque Rivadavia para más datos, adonde me llevaron mis padres. Corrían los primeros años de la década del sesenta y mis primeros años también. Ahí estaba la Banda Sinfónica –entonces Municipal, hoy de la Ciudad-, y ahora mismo revive la fuerte excitación que me provocó ese concierto en general y una de las obras en particular. Con la avidez, curiosidad y desesperación que sólo los que son o siguen siendo niños pueden desplegar, averigüé en ese mismo momento de qué obra se trataba, preguntando a quienes estaban, parados como nosotros, alrededor nuestro. Era la *Obertura 1812* de Chaikovski, y a partir de ese dato y desde ese instante, aguijoneé a mis padres hasta que apareció en nuestro pequeño departamento de Constitución el respectivo disco, un vinilo que dejé liso no mucho tiempo después. Estoy seguro de que, además del amor a la cultura y a la música que se respiraba en mi casa natal, ese concierto de mi niñez fue uno de los episodios que incidió para encauzarme hacia todas las formas entonces posibles de la invención y la interpretación musical. Pocos años más tarde, ¿adivinen que orquesta aparece programada en el gimnasio de nuestro Club Municipalidad, alias “Muni”? Sí, y ahí fui también pero ya con cierta petulancia preadolescente, como diciendo “yo de esto ya conozco y entiendo”. No recuerdo el programa, salvo que había un concierto para trompeta, y que el director se llamaba Mariano Drago. Un maestro que iba a ser decisivo en mi vida. Y ahí estaba, batuta en mano, en el club familiar y de mis primeras décadas. Estos y otros acontecimientos ilustran, de paso, el valor que tiene la actividad pública de los organismos públicos creando públicos, y algo más. Llegó mi adolescencia. Eran los años en que todavía tallaban fuerte los grandes bailes de carnaval en los clubes, que convocaban multitudes y que requerían música y músicos en vivo, por suerte para los músicos y la música. En vivo quería y quiere decir precisamente eso, con vida, vida musical, y también, músicos trabajando de hacedores de música en el momento mismo que la música suena. Un amigo, el entonces también adolescente y bajista Jorge Alfano, me presentó a un grupo de música “ligera” para que me integrara como saxofonista y guitarrista. Estaba formado por una pareja de cantantes, saxo alto, dos trompetas, teclado, bajo y batería, y existía la seria posibilidad de tocar en los bailes del Deportivo Español. Probaron mi lectura musical y me admitieron. La carpeta de partituras era más gruesa que algunos

expedientes judiciales. Al enterarse de que yo me las daba de arreglador, me pidieron que me ocupara de sumar algunos temas. Así lo hice, y para practicar lo que estaba estudiando en armonía y contrapunto, compuse introducciones vanguardistas que eran casi tan largas como los temas introducidos, donde usaba recursos técnicos y sonoridades que nada tenían que ver con la canción que venía después. En el primer ensayo de mis estrambóticos arreglos y sus respectivas introducciones, nada sencillos, casi todos los músicos del grupo se quejaron al grito de: “¡Esto es un laburo, bailes de carnaval, no son para que tengamos que ponernos a estudiar!”. Digo “casi”, porque en medio de la sublevación general, el saxofonista, que era el que mejor tocaba de todos, se plantó y en tono tranquilo y severo, señalando mis partituras, jugó toda su autoridad en una breve frase: “A tocar”. Gracias a él mis extraños y avanzados arreglos se hicieron oír en los carnavales del Deportivo Español. En los descansos, con el saxofonista y algunos de los otros, ya amigos, hablábamos de Stravinski, Bartók, Prokofiev y Brahms, y luego subíamos a tocar el resto de la kilométrica carpeta de pegadizos temas bailables. En esas pausas, el saxofonista me contó que era miembro de la Banda Sinfónica. En efecto, se trataba de Rogelio Bello, primer saxo alto de la Banda. Menuda sorpresa le di, pocos años después, cuando subí al podio en el primer ensayo que tuve como director de la orquesta. Me miró azorado como diciendo “¿sos vos?”, y le sonreí asintiendo. En el intervalo, así como en los carnavales del Deportivo Español hablábamos de música clásica, evocamos aquellos bailes (bailes en todo el sentido de la palabra) que habíamos compartido.

(Siempre sentí el mismo orgullo y la misma alegría de pertenecer a la cofradía musical, en cualquiera de los lugares, variantes y géneros que me ha tocado tocar: bailes, conciertos, recitales, en clubes, boliches, teatros, estadios, radios, televisión, desde una vereda al Teatro Colón).

Siempre compuse y toqué. Antes de saber leer y escribir ni estudiar nada, ya componía. Tocando lo que hubiera. Dirigía orquestas imaginarias o discos con una aguja de tejer de mi mamá o el segmento transversal de alguna percha de madera. Ya ven: desde muy chiquito quise hacer música de todas las formas posibles, tocar la mayor cantidad posible de instrumentos, escribir y dirigir. En los años siguientes, estudié algunos instrumentos, cursé varios conservatorios, tuve grandes maestros de armonía, contrapunto y composición, me inicié profesionalmente en la música a los 16 años, y pude por fin acceder a estudiar con Mariano Drago, mi primer maestro de dirección orquestal, el de aquellos con-



| Gabriel Senanes.

La muerte del elefante

Hubo un tiempo en que la Banda ensayaba en el Teatro Sarmiento ubicado dentro del Jardín Zoológico de la ciudad y debido a esa razón, sus integrantes fueron testigos de la muerte del elefante Dalia, que luego de más de una década de encierro y enfermedad en el Pabellón Hindú, una construcción hecha para los elefantes dentro del Zoo, el 19 de Mayo de 1943 se produjo lo que se conoce como su “fusilamiento”, tras dos días de furia del animal y ante el intento de fugarse.

ciertos de la Banda. Mi segundo maestro de dirección tiempo después iba a ser mi querido amigo Simón Blech, famoso tanto por su vuelo musical como por su filosísima ironía y sus raptos de malhumor cuando algo insistía en no salir bien en los ensayos. Pero era un encantador, cariñoso y divertido compinche en el café, en casa y en las salidas y conciertos que compartimos.

Incitado por Drago, que había sido director de la Banda por muchos años, por mi incipiente y creciente travesía como compositor, arreglador y director en grabaciones y conciertos, y mi juvenil caradurismo y audacia, me atreví a pedir un concierto con la Banda al CDM, Centro de Divulgación Musical, a través del maestro Ariel Ramírez, quien me atendió muy gentilmente en su oficina de SADAIC, tomó el teléfono, llamó a quien correspondía, colgó a los pocos minutos y me dijo: “Listo, vaya a ver a tal: ya tiene su concierto.” Mariano Drago me ayudó a pensar y preparar el programa. Me sugirió hacer *Los preludios* de Franz Liszt. El entonces titular de la orquesta, mi posterior amigo Miguel Angel Gilardi, sumó a mis sugerencias el *Concierto para piano y orquesta de vientos* de Igor Stravinski. Una obra con leyendas malditas acerca de su dificultad, leyendas de las que me enteré después. Mi juvenil caradurismo y audacia se vieron confirmados una vez más, ya que sin pensar si esa composición estaba al alcance de mis posibilidades técnicas de entonces, acepté dirigirla sin chistar. Una obra sin tregua, donde el único momento de tranquilidad sucede cuando termina. Gilardi mismo me había informado que ese concierto de Stravinski no había sido nunca antes incluido en los programas de la Banda, a pesar de ser una obra original para orquesta de vientos. Que me tocara dirigir esa suerte de estreno podía ser, sí, una suerte, o una desgracia. Y un gran honor o un gran horror, dependiendo, claro, de cómo saliera. Cuando vi la partitura, acudí preocupado a mi clase con Drago, quien me despachó con tres mentiras piadosas: “Usted es un joven inteligente, talentoso y se las va a poder arreglar muy bien... solo”. Lo único realmente verificable de esa frase era lo de joven. Me fui más preocupado de lo que había llegado.

En las clases siguientes, Drago se abocó a hacerme un experto en el resto del programa, particularmente en la obra de Liszt, por lo que no me quedó otro remedio que infiltrar como pude en sus clases mis preguntas sobre los múltiples problemas que tenía que resolver con el Stravinski. Luego vinieron los encuentros con Delia Castro, la solista de piano, una dama plena de simpatía y disposición, y así, no tan solo, estrujando a Drago, trabajando con Delia y estudiando a más no poder, encaré más tranquilo el primer ensayo, y todos

los que vinieron después.

Finalmente llegó el gran día con su gran noche: el primer concierto de los dos que íbamos a hacer con el mismo programa. La sede: un gran salón en el gran edificio central del Automóvil Club Argentino en Avenida del Libertador. Al terminar el concierto, Drago y Delia estaban radiantes. Yo también, y con varios kilos menos. El estudio, los ensayos y especialmente el Stravinski habían funcionado como una dieta infalible. Delia dijo que había sido la mejor versión de todas las que había protagonizado. Su satisfacción fue un premio para el trabajo de la agrupación y su circunstancial (pero siempre) entusiasta director. Así conduje el estreno para la Banda de esa fantástica obra el 10 de septiembre de 1986. Ese desafío, y el haberlo sobrevivido felizmente, me permitió en esas pocas semanas crecer enormemente en la batuta. El programa se repitió días más tarde en el Parque Centenario, en un concierto al aire libre. Tan libre estaba el aire que de pronto se desató un viento suficiente como para hacer volar todas las partituras de sus respectivos atriles. Orquesta, solista y director habíamos encaramos esa segunda vez con más tranquilidad y confianza, porque nos había ido bien en la primera... y porque no habíamos leído el pronóstico del tiempo. Para peor, la ventolina se desató justo durante el Stravinski. Mientras invertía mi mano izquierda en aplastar mi partitura contra el atril para que no se volara, veía el deslizamiento del atril de las partes del ‘Negro’ Emigdio Ayala, el gran solista de trompeta, paraguayo, mientras calculaba aterrado si se le caerían antes de que tuviera un silencio suficiente como para atajarlas. Fueron momentos de pánico inolvidables, como inolvidable fue el haber llegado musicalmente ilesos al final de un concierto en que pudimos haber terminado varias veces en la banquina. Si con tanto viento en contra –dicho esto literalmente-, habíamos sido capaces de hacer música, y particularmente *esa* música, podíamos sentirnos capaces de cualquier cosa.

Escribí no una sino tres sinfonías para orquesta sinfónica de vientos, que es como prefiero llamar a la comúnmente denominada banda sinfónica. Las dos primeras, *Bandada* y *Bandida*, nacieron por el contagioso entusiasmo de Daniel Schapiro, entonces Director de la Banda Sinfónica de Córdoba, que encomendó muchas obras a diversos compositores con el insuperable propósito de crear un repertorio argentino original para la formación. *Bandada* la estrené yo mismo en el 18 de octubre de 1985 en Córdoba, en 1986 la hice con nuestra Banda porteña en el mismo programa que incluía la temida



Senanes

El compositor y director Gabriel Senanes estrenará hoy a las 18.45, en el vestíbulo del Teatro San Martín, al frente de la Banda Sinfónica Municipal, su obra “Bandida” (Sinfonía para Banda). Senanes –alumno de Mariano Drago en dirección orquestal– se encuentra preparando la música de “Noche de ronda”, programa de la TV francesa (Canal Plus) que se emitirá en Francia y otros países europeos.

obra de Stravinski y en 1989 nuevamente con la Banda de Buenos Aires. Mientras tanto, en marzo de 1989, *Bandida* tuvo su estreno mundial con Schapiro dirigiendo la prestigiosa Michigan Symphonic Band, en Estados Unidos. Al mes siguiente, viajé a Córdoba para abrir la temporada 1989 en el Teatro San Martín para su estreno argentino con la Banda hermana de Córdoba. Y en 1991 y en 1993 la tocamos con la Banda Sinfónica de Buenos Aires en el *hall* del Teatro San Martín. La tercera, *Windborn(e)*, fue una honrosísima encomienda del MIT (Massachusetts Institute of Technology) de Boston, adonde fui invitado al estreno mundial que dirigió Fred Harris el 2 de mayo de 2008, y no ha sido escuchada aún en mi país.

Creo que no hay trabajo de orquestación más difícil y más duro que el que exige esta formación, por la enorme cantidad y diversidad de instrumentos, sus timbres, sus dinámicas y otros aspectos. Y también creo que no hay trabajo de orquestación con más posibilidades que el que exige esta formación, por la enorme cantidad y diversidad de instrumentos, sus timbres, sus registros, dinámicas y otros aspectos. Centenares de horas son necesarias para escribir una por una los muchos miles de pelotitas, o sea notas, que son necesarias para crear unos pocos minutos de música, y para dejar plano y sin raya al medio el dorso de cualquiera. El enorme esfuerzo, -no sólo físico, claro- que implicó concebir, escribir y hasta copiar las partituras de esta ventosa trilogía sinfónica es el tributo a mi deseo de aportar a una literatura original y argentina para orquesta sinfónica de vientos. Ahí está.

En el estreno de *Bandada* estaba como concertino, -en este tipo de orquesta, el primer clarinete solista-, el multifacético Mario Cosentino, de quien recuerdo no sólo sus gestos de aprobación para mi obra a medida que se iba armando y sonando, sino su murmullo en el segundo movimiento, una especie de chamamé lento, diciéndome “es una melodía muy feliz esa, ¡muévela más!”, incitándome a frasearla con más brío. Por suerte, le hice caso, agradecido. En uno de los ensayos, me enojé (y cómo), por motivos musicales desde ya, con uno de los instrumentistas de cierta sección de metales. En el intervalo siguiente, Nené Cámara, la solista de oboe, se me acercó con su pelo colorado y pantalones de cuero, montada en sus tacos altos, y me disparó: “Se ve que estudió con Simón Blech...”, “¿Por qué?”, le pregunté. “Por el carácter”, me explicó con picardía. Minutos después, quien sería luego un muy querido amigo, el gran compositor, hincha de Boca y clarinetista de los buenos Salvador Ranieri, me comentó casi al oído: “Usted tiene razón, ese



| El compositor Gabriel Senanes al frente de la Banda Sinfónica, con Delia Castro al piano haciendo Stravinski. Parque Centenario, 1986.



| La Banda en el hall del Teatro San Martín, bajo la guía de Senanes.

hombre tocó mal, pero no se enoje así, no le sirve ni le conviene”. En fin, involuntarios deseos juveniles de parecerme a mi maestro... Años después, en 2004, siendo Director General y Artístico del Teatro Colón, tuve el honor y placer de designar a Salvador Ranieri como Compositor en Residencia del teatro sucediendo, en ese cargo anual que había creado, a Gerardo Gandini. El domingo 15 de diciembre de 1991 a las 10.30, en la repetición en Plaza Almagro de Sarmiento y Medrano de un concierto previo en el *hall* del Teatro San Martín, vino a verme sin aviso Simón Blech. Nené Cámara, la que me había dicho aquello de que por mi carácter parecía ser discípulo de Blech, lo anunció sobresaltada: “¡Vino Blech!”), como quien asiste a un milagro. Que de alguna manera lo era, ya que Simón rara vez se hacía ver un domingo, a esa hora, en una plaza, en un sitio no muy cerca de su departamento y para ver un concierto. Fue para mí una hermosa sorpresa, y una gran alegría cuando, yéndonos a tomar algo por ahí, me dijo que le había gustado el concierto. Quizás esa misma mañana en esa misma plaza, una piba o muchacho se emocionaron también con la música de la Banda.

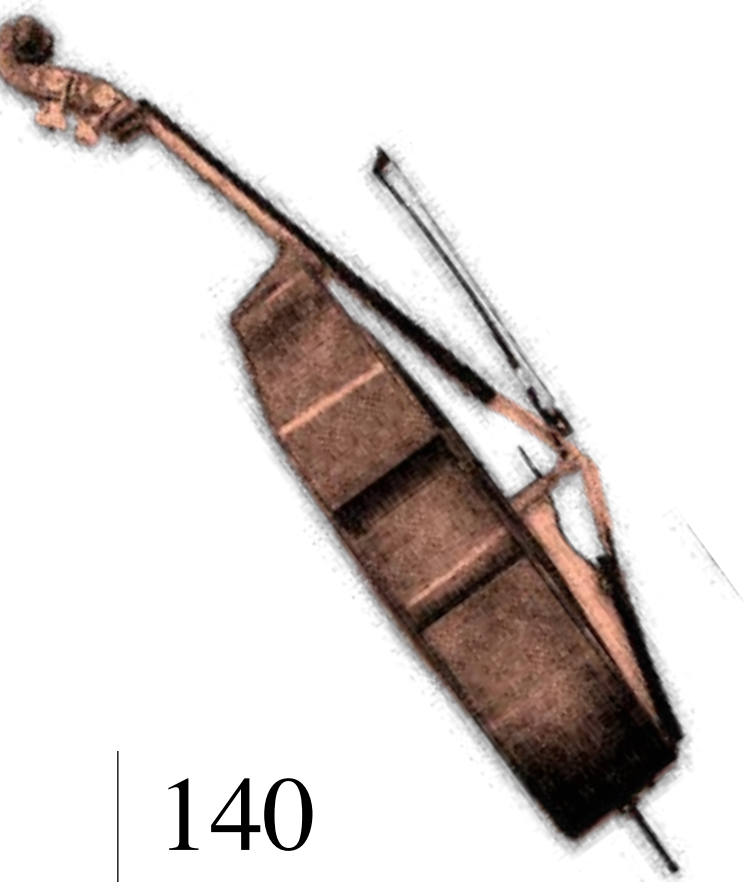
Volví a tomar contacto con la Banda Sinfónica, ya como Director General de Música de la Ciudad de Buenos Aires, cargo para el que había sido nombrado pocos meses antes del estallido de la gran crisis del 2001 y que acepté con el entusiasmo y vocación de servicio que impregnan mi vida productiva. Entusiasmo y vocación de servicio que se pusieron a prueba cuando en diciembre de ese año explotó la tremenda crisis económica, social, institucional y política que sacudió al país como pocas veces en su breve historia. Era fácil y doloroso entender que muchos sueños y proyectos de gestión iban a encontrar a partir de ese momento enormes dificultades para concretarse, y que surgían y cobraban prioridad otras tareas y necesidades derivadas de la crisis. Entonces, con el incansable trabajo de mi equipo junto a casi todas las mujeres y hombres de la repartición incrementamos contra viento y marea la cantidad de actividades y asistentes a niveles históricos aún no superados, según indican las cifras oficiales. En cuanto a la programación de la Banda, en 2002 me propuse y tramité personalmente una fecha en el Teatro Colón, entendiendo que teatro y orquesta se merecían mutuamente. Mientras tanto, con Andrea Merenzon y demás colaboradores, habíamos armado y llevado adelante una sólida y atractiva temporada que pudo anunciarse con anticipación, algo que no venía sucediendo desde hacía tiempo con la Banda. Hubo concursos para varios cargos en la orquesta, invitados especiales como el legendario saxo-

| Senanes y Castro, con la Banda Sinfónica.



fonista francés Claude Delangle, y otras valiosas iniciativas. Siento, pienso y digo una vez más que mi experiencia a los 23 años como dirigente del Sindicato de Músicos, cuando lo recuperamos de su intervención militar con una lista de unidad entre 1980 y 1982, y mi trabajo en la gestión cultural como Director General de Música de la Ciudad y luego como Director General y Artístico del Teatro Colón fueron meramente la prolongación de la música por otros medios, y en los medios, como periodista. Confío haber contribuido todos estos años y de todas las maneras que tuve y pude a que la Banda, desde el Colón al concierto didáctico en el barrio más humilde de Buenos Aires, haya enamorado con su música y sus músicos a muchos vecinos de la ciudad que la sostiene y atesora. A mí me pasó. Sigo escuchando Chaikovski.

*** *Músico, periodista, médico, ex Director General de Música del GCBA y ex Director General y artístico del Teatro Colón***



| La Banda en el Teatro Colón, donde Senanes llegaría a ser Director General y Artístico.





| La Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, con sus servicios auxiliares. Temporada 2019.



| Frente al lago del Parque Centenario, 2004.



| Concierto al aire libre en Floresta, 2006.



| Concierto en la estación Plaza Constitución, 2005.





| Concierto en Harrods, 2007.



| En el ciclo de música clásica de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.



| El ya clásico Seminario de invierno de la Banda. Concierto de clausura con estudiantes, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, 2012.





| Concierto en la Usina del Arte, dirigido por Lito Valle, 2012.





| Presentación nocturna en el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario, 2013.



| El clásico concierto porteño en Florida y Santa Fe, 2015.



| Alicia Infante, la voz de la Banda por excelencia, 2016.



| El maestro Mario Perusso, en un concierto didáctico, 2016.



| El maestro Mario Perusso, en un concierto didáctico, 2016.





| Saludo final de una gala lírica, otro exitoso clásico de la Banda, 2016.



| Concierto en la fábrica recuperada IMPA, 2016.



| El maestro Lito Valle en dos momentos en una presentación en la Glorieta de Barrancas de Belgrano, 2016.





| La Noche de los Museos es otra de las ocasiones especiales para la Banda, 2016.





| La Banda haciendo música frente al Museo de Arte Moderno, en las aperturas de sus muestras anuales, 2016.



| Festival Shakespeare, 2016.



| La Banda en la apertura del Ciclo de Grandes Conciertos de la Facultad de Derecho, 2018.





| Los alumnos tocan junto a los profesores de la Banda Sinfónica en los seminarios de invierno, 2018.





| Concierto de inicio de la temporada en el Anfiteatro del Parque Centenario, dirigido por Mario Perusso, 2019.





| Lito Valle y Andrés Linetzky en la Usina del Arte, 2019.





| La Banda colmó el CCK durante sus conciertos de la temporada 2019.







| Gustavo Fontana y Jorge Retamoza como solista en obra propia, 2019.





| El primer clarinete Gabriel Blasberg como solista, 2019.



| Víctor Skorupski como solista en saxo en Oblivion de Piazzolla, 2019.



| Concierto didáctico en la Usina del Arte, 2019.





| Jornadas de grabación en el estudio principal de Radio Ciudad. Centro Cultural San Martín, 2019.





| Un grupo de músicos de la Banda posa en la Usina del Arte, 2019.



| Concierto de cierre de temporada en la Usina del Arte, 2019.

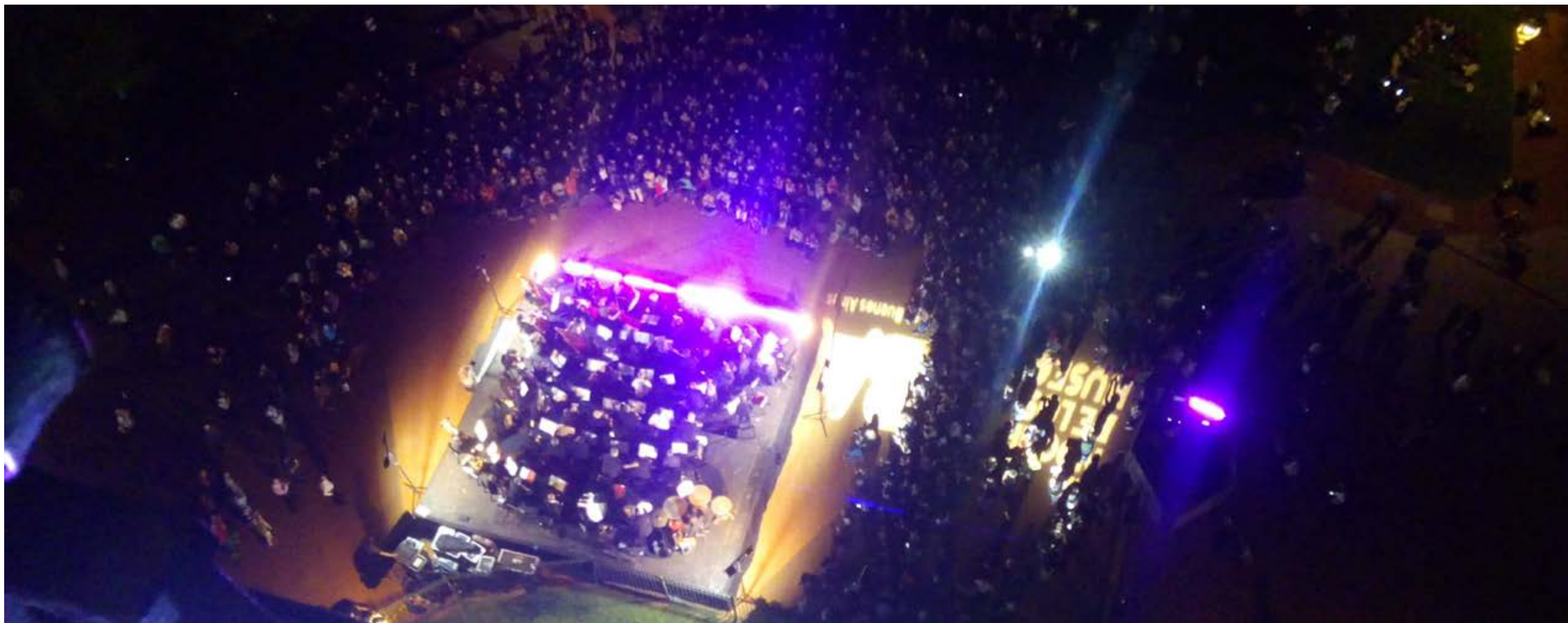


| El barrio Piedrabuena, en Villa Lugano, tuvo su primer concierto sinfónico con la Banda, 2019.





| La Banda se presentó en la Torre Monumental de Retiro para La Noche de los Museos, 2019.





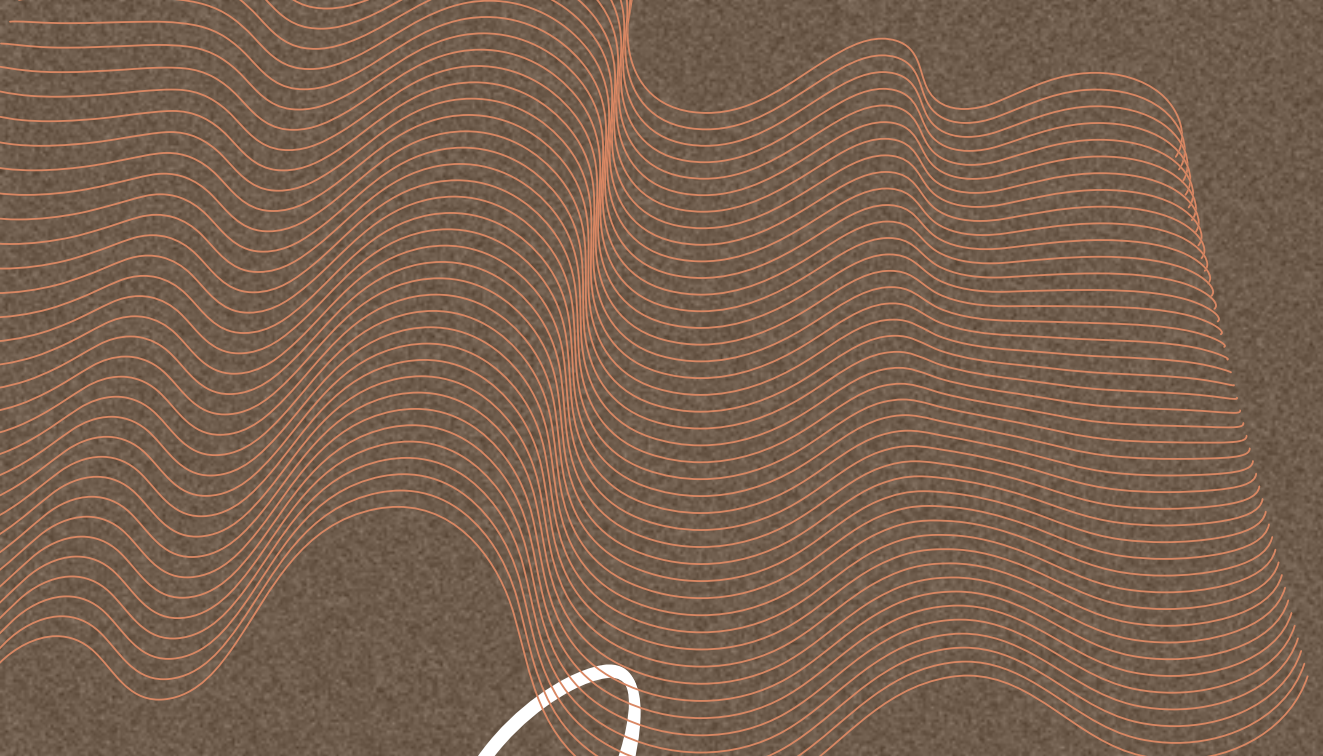
| La propuesta Queen Sinfónico, dirigida por Enrique Roel, desbordó el Anfiteatro del Parque Centenario 2019.





| Darío Domínguez Xodo y Carlos David Jaimes, dos directores jóvenes para una nueva etapa de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, 2020.





Epílogo

| POR DANIEL VARACALLI COSTAS

Y LA BANDA SIGUIÓ TOCANDO...

Con 110 años en sus alforjas, nuestra Banda Sinfónica es la agrupación musical estable más antigua de la Ciudad. Más antigua que los cuerpos estables del Colón –creados en 1925- y mucho más que las dos orquestas profesionales de concierto que residen en la Capital: la Filarmónica de Buenos Aires y la Sinfónica Nacional, que datan de fines de los años ‘40. Aunque todos los músicos y directores atraviesen esos delgados capilares que separan a las orquestas profesionales y se reconozcan como parte de un mismo ambiente, hoy nos toca destacar que la Banda los precedió a todos. Emociona que un proyecto cultural pueda haberse sostenido durante tanto tiempo en la Argentina, pero esa emoción se vuelve asombro si tenemos en cuenta que buena parte de esa proeza se debió al empeño de sus músicos y de su personal, y al paraguas de un Estado municipal que se interesó desde un principio en la cultura.

Los últimos 110 años de la historia argentina han sido casi tan turbulentos como los primeros. Causa perplejidad pensar que en paralelo con innumerables acontecimientos difíciles para la vida del país, un obstinado grupo de ejecutantes haya seguido cumpliendo con su servicio, sin pausa ni interrupción alguna. La Banda nació en aquellos años en los que todavía se tenía una fe en el progreso, el último coletazo de ese siglo XIX en el que se había formado su fundador, el maestro Antonino Malvagni, y en el que habían nacido los miles de inmigrantes que hicieron de Buenos Aires una sucursal de Italia y de España. En feroz contraste, la alegría del Centenario se empañaría cuatro años después con la Gran Guerra, y el mundo no volvería a ser igual. Tampoco la Argentina, con la búsqueda incesante de su lugar en el “concierto” de las naciones, como suele decirse con resonancias musicales. Y así, contra el telón de fondo de tantos golpes de Estado, de tantos breves renacimientos democráticos, de tantas esperanzas y planes económicos más o menos fallidos, la Banda siguió tocando. Y lo hizo siempre

como un organismo “todo terreno”, sin el amparo de una gran institución como el Teatro Colón, sin un lugar estable donde ensayar y presentarse, -destino compartido con la Sinfónica Nacional-, y durante buena parte de su existencia en un cierto aislamiento administrativo. En ese contexto, reafirmó su vocación de itinerancia, de llevar la música adonde fuera, pero siempre tocando: sobre un tablado, una explanada de cemento, un paño de césped o, si fuera necesario, sobre el barro.

“En las bandas están los héroes de la música”, expresa el maestro Lucio Bruno Videla, y es cierto: antes de que el repertorio sinfónico y operístico pudiera estar al alcance de todos, antes inclusive de que existiera el disco, la radio y la amplificación electrónica, las bandas ya estaban allí, difundiendo la música con el mayor volumen y la especial textura que le otorga su particular conformación instrumental, semejante al sonido de un gran órgano. Dan prueba de este empecinamiento esos arreglos manuscritos que hoy son su tesoro mejor guardado: esas partituras gigantes y amarillentas, acribilladas por el plumín, donde todas las grandes obras del repertorio encontraron una nueva manera de hacerse sonido y que parecen escritas de una vez y para siempre.

Cambiaron las épocas y la Banda se “civilizó”, abandonando aquellos uniformes y gorras que usaban sus miembros hasta los años ‘60 e incorporando las primeras mujeres; se paseó por Europa en los ‘70 y se insertó en el renacer democrático en los ‘80. Ya en el siglo XXI, el milagro de la Banda sigue operándose, con un perfil menos oficial quizás, pero sin duda más artístico. Y lo seguirá haciendo mientras haya un parque, una costanera, un anfiteatro, una estación de trenes, una universidad o un hospital que sean mucho mejores si en ellos se puede hacer música: la mejor, la de todas las épocas y tendencias, clásica o popular, pero de calidad y para todos.

Por todo eso y mucho más: ¡Larga vida a la Banda Sinfónica!

Bibliografía

Acerca de los orígenes de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires

Ábalos, Gabriel; Illari, Bernardo; Rubio, Héctor y Waisman, Leonardo. (1999). “Córdoba (II)”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. 3, 966-974.

Arizaga, Rodolfo. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: FNA.

Berjman, Sonia. (2000). “Las plazas porteñas. Usos y costumbres”, *Todo es Historia*, N° 391. Buenos Aires: II-2000, 32-42.

Bertoni, Lilia Ana. (2005). “1910 y la emergencia de ‘otra’ nación”, Nun, José (comp.). *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*. Buenos Aires: GEDISA, 195-200.

_____. (2007). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Primera edición, 2ª reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Caamaño, Roberto. (1969). *La Historia del Teatro Colón*. Tomo II: 1908-1968. Buenos Aires: Cinetea.

Cetrangolo, Anibal Enrique. (2018). *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro me-*

lodrama nel Rio de la Plata. Isernia: Cosmo Iannone Editore.

Donozo, Leandro. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Gesualdo, Vicente. (1961). *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, Vol. 2.

Malvagni, Antonino. (1931). *Mis treinta años de vida artística en la República Argentina*. Buenos Aires: Italia.

Mansilla, Silvina y Paola Rompató. (2010). “Una banda de música para una gran ciudad. La creación de la Banda sinfónica de Buenos Aires y los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo”, *X Congreso de Historia de la Ciudad de Buenos Aires, organizado por la Junta Central de Estudios Históricos de Buenos Aires*. Buenos Aires: inédito.

Mansilla, Silvina Luz. (2012). “La Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires. Su labor inicial y primera recepción crítica en el Centenario de la Revolución de Mayo”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 12-13, 291-314.

Novati, Jorge (coord.). (1980). *Antología del tango rioplatense. Vol. 1 (desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. (1976). “Malvagni, Antonino”, *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 762-763.

Plesch, Melanie. (1999). “Bandas. II. Argentina”, Casares, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. 2, 137-141.

Reese, Thomas. (1999). “Buenos Aires 1910: Representación y construcción de identidad”, Gutman, Margarita / Reese, Thomas (eds.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: EUDEBA, 21-30.

Romero, José Luis. (2005). *Breve historia de la Argentina*. 5ª ed.; 2ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Luis Alberto. (2000). *Argentina. Una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires: Aguilar.

Rubio, Héctor. (1999). “Fracassi, Rafael”, en Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol 5, 233.

Salas, Horacio. (1996). *El centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires: Planeta.

Valenti Ferro, Enzo. (1992). *Cien años de música en Buenos Aires. Desde 1890 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Gaglianone.

Veniard, Juan María. (1999). “Música en la calle: Buenos Aires, 1890-1915”, en Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: EUDEBA, 383-392.

Veniard, Juan María. (2000). *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: Educa.

Vineis, Nilda. (2000). “Malvagni, Antonio”, Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. 7, 77.

Viñas, David. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

/ HEMEROGRAFÍA

Caras y Caretas, Correo Musical Sudamericano, Fray Mocho, El Diario, El País, El Tiempo, La Nación, La Prensa, La Razón, La Tribuna.

/ SITIOS ELECTRÓNICOS

La educación común en la República Argentina. Año 1909-1910. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación, 1913, Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional del Maestro. Disponible en: <www.bnm.me.gov.ar> Fecha de último acceso: 02-07-2019.

Sitio oficial de la Banda, en la página del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/dg_musica/banda_sinfonica.php?menu_id=23227>. Fecha de último acceso: 08-07-2019.

Sitio electrónico de los músicos de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. <<http://www.bandasinfonica.com.ar>>. Fecha de último acceso: 11-07-2019.

Centro Documental de Información y Archivo Legislativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.<www.cedom.gov.ar> Fecha de último acceso: 12-07-2019.

*** Preparada por Silvina Luz Mansilla**

Discografía*

* Preparada por DANIEL VARACALLI COSTAS



1. HOMENAJE A LA GUARDIA VIEJA DEL TANGO (1908/9)

Mordele la cola al chanco / Minestrone / Atalaya / La Tango Chinete / Mi china / Don Pedrito / Auxilio / El chichón / Cosa linda barata / Oiga prenda / El otario / ¿Cuándo se extinguirá la vela? / El irresistible / La negrita / Qué hubo de haber habido / Ma qui fu / Un mozo bien / Mosquito / La cuyana. Atribuido a la Banda Municipal de la Ciudad (sic). EBCD 123.

Nota: El contenido de este CD no está verificado. Corresponde a una colección que también editó grabaciones de la Banda Italo-Argentina (1907/9), Vol. 5 y de la Banda de la Policía de Buenos Aires (1907/9), Vol. 6. Si las fechas que identifican al álbum precedente son las de su registro, la Banda de Música Municipal no había sido todavía fundada, aunque pudieron haber intervenido músicos que luego ingresaron a ella.

2. BANDA MUNICIPAL

Director: Mtro. Malvagni. Himno Nacional Argentino. Marcha de San Lorenzo. Odeón 8500.

3. BANDA MUNICIPAL

Director: Mtro. Malvagni. Marchas Ituzaingó. Mi bandera. Odeón C 118 / 8501.

4. Del catálogo del sello Columbia Record se encuentran grabaciones de la Banda Municipal, sin mención de director, de los tangos “El entrerriano” y “Marea” (Columbia T 449) y del vals Llanto de amor (Columbia T 300).



5. BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL.

DIRECCIÓN: JOSÉ CARLI (1983).

Himno Nacional Argentino, Marcha de las Malvinas. La hermanita perdida. Zamba de las Malvinas. Coro Estable del Teatro Colón. Coro del Instituto de Arte del Teatro Colón. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Centro de Divulgación Musical. Grabado en 1982. PM 2767.



6. BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (1979).

MARCHA OFICIAL DEL MUNDIAL '78.

Arreglo: Martín Darré. El Mundial (Melodía oficial del Mundial '78). Ennio Morricone. Grabado en 1978. RCA.



7. BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES INTERPRETA A LITO NEBBIA (1985).

Suite para los barrios porteños / Más que loca / Canción sin puñales / Saliendo para México / No importa la razón / Dentro de mi bosque

Músicos invitados: Oscar Feldman, saxo y flauta; Norberto Minichillo, percusión y batería; Roberto “Gordo” Fernández, trompeta; César Franov, bajo eléctrico; Bernardo Baraj, saxo tenor; Daniel Binelli, bandoneón. Lito Nebbia, autoría y voz.

Director y arreglos de la Banda Sinfónica: Luis La Escaleia. Grabado en 1983. RCA TLP 50139.

AGRADECIMIENTOS

Mirtha Morandi
Alejandro Rossi (Subgerente Operativo)
Centro de Documentación y Archivo
MGEYA – SECLyT - GCBA (CEDOM)
Archivo General de la Nación
Alejandro Cancelos
Mario Cosentino
Mario Suárez
Osvaldo Fernández

