

**La música como expresión de la  
“alta cultura” en Bahía Blanca.  
La oficialización del canon en el  
Conservatorio de Música y Arte  
Escénico (1957)<sup>oo</sup>**



83-104

María Noelia Caubet\*

---

**Resumen**

El presente artículo indaga en las representaciones sobre el canon y la cultura musical promovidas por los fundadores del Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca. El análisis de la programación del concierto inaugural y de los comentarios publicados por la prensa sugiere que las selecciones efectuadas en el repertorio evidenciaron el carácter performativo de la presentación oficial, dado que en ella pueden rastrearse los objetivos y las características propias del proyecto

---

**Abstract**

The present article explores the representations of canon and musical culture promoted by the founders of the Conservatory of Music and Scenic Art in Bahía Blanca. The analysis of the inaugural concert's program and of the reviews published by the press suggests that the selections made in the repertoire showed the performative character of the official presentation, since in the latter, the objectives and characteristics of the arts institutionalization project can be traced. In this sense, the

---

\* Profesora y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Sur. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Centro de Estudios Regionales “Prof. Félix Weinberg”, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Correo electrónico: noelia.caubet@uns.edu.ar

<sup>oo</sup> Este artículo presenta resultados parciales de una investigación en curso: “La institucionalización de la música en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1928-1959)” dirigida por la Dra. Mabel Cernadas de Bulnes y el Dr. Ricardo Pasolini. Beca Interna Doctoral CONICET. 2016-2021. Agradezco la lectura y los comentarios de mis directores, así como los realizados por la Dra. María de las Nieves Agesta a una versión previa del presente trabajo.

de institucionalización de las artes. En este sentido, la programación musical constituye un significativo indicio para explorar la promoción institucional de un canon académico, europeo y enfocado en la técnica instrumental. El imaginario de la música erudita legitimaba a la nueva entidad y, al parecer, incrementaba el prestigio de la sociedad porque estaba en consonancia con la representación de Bahía Blanca como centro de irradiación de la “alta cultura”. El movimiento local –impulsado por músicos, periodistas y otros agentes del campo cultural– que alentó el proceso de institucionalización artística, se inscribía en un programa que proyectaba a la localidad hacia el sur del país y afirmaba su auto-asignada función rectora como centro cultural del espacio patagónico. En esta coyuntura se fundó el Conservatorio y se conformó la Orquesta Estable, cuyo surgimiento no puede desvincularse de la institución educativa.

**Palabras claves:** Música- Conservatorio- Canon

musical program constitutes a significant sign that allows the exploration of the institutional promotion of an instrumental technique-focused, academic and European canon. The imaginary of erudite music legitimized the new entity and, apparently, increased the society’s prestige, because it was in line with Bahía Blanca’s representation as the dissemination center for “highbrow culture.” The local movement – driven by musicians, journalists, and other agents from the cultural field - which fostered this process of artistic institutionalization was inscribed with a program that projected the city towards the south of the country and affirmed its self-assigned guiding function as a cultural center for the Patagonia region. It was at this juncture that the Conservatory was founded and the Permanent Orchestra, whose creation cannot be separated from the educational institution, was formed.

**Keywords:** Music- Conservatory- Canon

### **Fecha de recepción**

30 de noviembre de 2016

### **Aceptado para su publicación**

8 de marzo de 2017

Durante la década del cincuenta, el estado bonaerense inició un proceso de institucionalización oficial de las artes que se materializó en Bahía Blanca a partir de la creación de la Escuela de Artes Visuales (1951), del Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957), de la oficialización de la Escuela de Danzas y Estudios Coreográficos (1957) y de la conformación de otros organismos dedicados a la interpretación, como la Orquesta Estable (1959) y el Ballet del Sur (1961). En esta coyuntura político-cultural favorable a la oficialización artística, fue posible la confluencia entre el proyecto provincial mediado por la acción del músico Alberto Ginastera<sup>1</sup> y las aspiraciones de agentes e instituciones locales que impulsaban la creación de una entidad de enseñanza musical y de una orquesta estable.

El 22 de noviembre del año 1957 se realizó en el Teatro Municipal el concierto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico, establecido como segunda filial de su homónimo de La Plata y del cual dependió hasta 1959.<sup>2</sup> El acto contó con la presencia de la Ministra de Educación Provincial Elena Z. de Decurgez, el Director General de Cultura Alberto Palcos, el Director del conservatorio platense Alberto Ginastera y el vicedirector de la filial local Gabriel Alberto Guala. A diferencia del conservatorio, la iniciativa de instauración de la orquesta fue netamente local, dado que no figuraba en los propósitos del Ministerio de Educación. Sus impulsores fueron personas vinculadas con el mundo del arte y el periodismo que también promovieron la constitución del conservatorio oficial.<sup>3</sup> Desde sus orígenes, se generaron nexos entre ambos organismos: los concursos de títulos y antecedentes habilitaron a los músicos a integrarse como docentes en la institución educativa y como instrumentistas en la orquesta de manera simultánea.<sup>4</sup> Del mismo modo, se convino que los egresados y estudiantes considerados “aventajados” podrían participar en dicha formación. En este sentido, el director del conservatorio estimuló a los alumnos inscriptos en la carrera de piano o guitarra

---

<sup>1</sup> Alberto Ginastera (1916-1983) fue un músico argentino que estudió en Buenos Aires en el Conservatorio Williams y luego en el Conservatorio Nacional, alcanzando notoriedad tanto a nivel nacional como internacional. La enseñanza de la disciplina en la Argentina lo tiene entre sus grandes propulsores: en 1948 organizó el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata; en el año 1958 fundó la primera Facultad de Música en la Argentina como dependencia de la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, en la que se desempeñó como decano; en 1962 creó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales bajo el auspicio del Instituto Torcuato Di Tella y la Fundación Rockefeller (Suárez Urtubey, 1967; Storni, 1983; Schwartz-Kates, 2010).

<sup>2</sup> En 1959 pasó a estar a cargo de la Dirección de Educación Artística (DEA) de la provincia de Buenos Aires. Ver: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (26/08/1959) *Resolución 03592*. La Plata.

<sup>3</sup> Entre ellos, Antonio Schulz, José Escáriz, Alberto Guala, Omar Meloni, Alberto Fantini y Miguel Ángel Cavallo. “Alberto Guala. Buscando continuidad” (08/06/1986) *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVIII, n° 30.095, p. 27.

<sup>4</sup> Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (07/05/1957) *Resolución 1633*. La Plata.

a estudiar oboe, flauta, clarinete y fagot para tener oportunidades de inserción en la orquesta (Guala, 29/09/2011).

Considerando que los fenómenos musicales no pueden escindirse de los aspectos culturales, sociales y políticos del proceso histórico, el presente artículo se propone indagar en las representaciones<sup>5</sup> sobre el canon y la cultura musical promovidas por los fundadores del conservatorio. El análisis de la programación del concierto inaugural y de los comentarios publicados por la prensa sugiere que las selecciones efectuadas en el repertorio evidenciaron el carácter performativo de la presentación oficial, porque en ella pueden rastrearse los objetivos y las características propias del proyecto de institucionalización de las artes.

Si bien pareciera que las investigaciones sobre el canon y la programación de conciertos se han realizado exclusivamente desde la Musicología (Kerman, 1983; Cook, 2006), existen numerosos estudios que abordaron el tema desde la Sociología (Gilmore, 1993; Dowd, *et al.*, 2002; Kremp, 2010), la Filosofía (Goehr, 1992) y la Historia. En efecto, las indagaciones del historiador William Weber (1994, 2001, 2003) referidas a la vida musical europea entre 1750 y 1830 son especialmente relevantes porque analizan los orígenes intelectuales del canon en relación con lo cultural y lo político (Weber, 2011).

En Argentina, la preocupación por estos temas es reciente. No obstante, se destacan los estudios de Omar Corrado quien sostiene que el canon está apoyado en la tradición naturalizada y es utilizado o adaptado a las necesidades culturales de un grupo para reforzar su cohesión cultural y simbólica (Corrado, 2005, 2010). Por su parte, las investigaciones de Guillermina Guillamón son significativas porque relacionan al gusto y los estándares normativos en la cultura musical porteña con el ideario del proyecto político rivadaviano, durante las primeras décadas del siglo XIX (Guillamón, 2014, 2015). En suma, estos enfoques disciplinares discuten el supuesto carácter de autonomía de la música y se distancian de aquellas corrientes de la Musicología que concebían a lo social y lo cultural como meros marcos contextuales de las prácticas artísticas (Herbert, 2003). Nuestra propuesta, inscripta en el ámbito de la Historia Cultural,<sup>6</sup> indagará en las relaciones entre música y socie-

---

<sup>5</sup> Representaciones en el sentido otorgado por Roger Chartier para referirse a los esquemas intelectuales incorporados que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento y que condicionan las prácticas. Dado que siempre se sustentan en los intereses del grupo que las forja, resulta fundamental ponerlas en relación con los posicionamientos de los agentes y con las disposiciones gubernamentales del período (Chartier, 1992).

<sup>6</sup> Según Jean-François Sirinelli la Historia Cultural es aquella que “se asigna el estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano –nacional o regional, social o política–, y analiza [su] gestación, expresión y transmisión” (Rioux, 1998:21).

dad y se centrará en las representaciones sobre el canon musical materializadas en el repertorio inaugural, concebido como un *indicio* de la promoción institucional del academicismo musical (Ginzburg, 2008).

### **Iniciativas estatales y civiles para la concreción del Conservatorio de Música y Arte Escénico**

La llegada del peronismo al poder a mediados de los años cuarenta, implicó un impulso a los proyectos institucionales a través de nuevas legislaciones y dependencias que se abocaron a la administración pública de la cultura (Fiorucci, 2007). En el ámbito provincial, la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952) profundizó las injerencias del Estado en dicha materia. La creación del Ministerio de Educación de la Provincia en 1949 dio cuenta de este proceso de especialización de funciones y centralización de las decisiones (Petitti, 2012).<sup>7</sup> La política cultural del período propendía a que las masas populares pudieran conocer y apreciar las muestras “elevadas” del arte y la cultura, expresiones tradicionalmente reservadas para el deleite de la elite (Varela, 2005). En esta coyuntura se fundó el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, cuya organización fue encomendada a Alberto Ginastera en 1948.<sup>8</sup> Durante su estadía en Estados Unidos, merced a una beca Guggenheim, el compositor había estudiado sus sistemas de educación musical y proyectaba crear en Argentina modernos institutos que se enfocaran en la formación integral del músico como artista y profesional (Schwartz-Kates, 2010:7). La fundación del Conservatorio de La Plata -que incluía bajo su dependencia a las escuelas de Música, de Arte Dramático y de Danzas- respondió, entonces, al programa de gobierno de Mercante que tuvo una especial preocupación por impulsar las actividades culturales en la provincia de Buenos Aires.<sup>9</sup> De este modo, a la creación de la entidad platense le siguió la apertura de filiales en diversos distritos de la provincia, la primera de ellas en la localidad de Banfield en 1950. Esta labor se vio interrumpida en 1952, cuando Ginastera fue destituido por oponerse a denominar al Conservatorio de La Plata, “Eva Perón” (Scalisi, 2012). Su actividad como emprendedor cultural así como su producción compositiva, el reconoci-

---

<sup>7</sup> Nacido en Bahía Blanca, Julio César Avanza se desempeñó como ministro de esa repartición entre 1949 y 1952 y su gestión se caracterizó por una intensa reforma institucional en el marco de la cual se conformó una Dirección General y las Subsecretarías de Educación, Administración y Cultura. Esta última estuvo encabezada por el bahiense José Cafasso. La presencia de dirigentes oriundos de dicha localidad en el círculo inmediato del gobernador Mercante dio cuenta de un peronismo bahiense fuertemente posicionado a nivel bonaerense (Marcilese, 2005).

<sup>8</sup> Actualmente Conservatorio de Música Gilardo Gilardi.

<sup>9</sup> Departamento Técnico de Educación Artística (03/03/2011) *Nuevo informe Dirección de Educación Artística*. La Plata.

miento internacional y el capital simbólico adquirido, lo ubicaron en un lugar de jerarquía en el campo cultural nacional. Luego de la autodenominada “Revolución Libertadora”, los intereses de Ginastera convergieron con los de un Estado que avanzaba sobre el campo educativo y cultural, tal como había comenzado a hacer el peronismo. Si bien el nuevo gobierno construyó un discurso fundacional en torno a la educación, se pueden encontrar notables permanencias respecto de la gestión previa. Aunque con algunas modificaciones, el diseño administrativo no presentó cambios rotundos: el Ministerio de Educación creado por Julio César Avanza se mantuvo vigente. Por el contrario, la Dirección General de Cultura fue reorganizada con el expreso fin de “posibilitar en forma racional la tarea de crear las condiciones indispensables que permitan desarrollar la sensibilidad del pueblo hacia las manifestaciones de la cultura” (Petitti, 2014:12). Así, se procuró reactivar la enseñanza terciaria y coordinar el crecimiento del sistema educativo superior en continua expansión. En 1956 Ginastera fue designado interventor en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata. Desde allí, participó en la conformación de su segunda filial en Bahía Blanca.<sup>10</sup>

Sin embargo, los avances concretos para la creación de la entidad bahiense se produjeron cuando la Ministra de Educación viajó a la localidad con motivo del cincuentenario de la Escuela Normal Mixta, en julio de 1956. En esta visita, se refirió a la paulatina reactivación de la Dirección de Cultura y a la probable apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico en algunos centros urbanos de la provincia de Buenos Aires, siendo candidatas para ello las ciudades de Mar del Plata y Bahía Blanca. La visita de Elena Zara concitó rápidamente la atención de la sociedad civil bahiense, y de los músicos en particular, que se dispusieron a organizar un movimiento destinado a promover, en conjunto con la acción estatal, su fundación efectiva.<sup>11</sup>

La prensa fue un agente clave en la promoción de la institucionalización de la música. Tanto *La Nueva Provincia* como *El Atlántico* publicaron notas y editoriales con una frecuencia casi diaria. Allí se desempeñaban editorialistas y críticos de arte que tenían intereses específicos en relación con el tema que nos ocupa: Alberto

---

<sup>10</sup> La vinculación del compositor con Bahía Blanca había comenzado unos años antes, durante la gestión de Julio César Avanza: en abril de 1951, con motivo de la Semana Cultural organizada por la Subsecretaría de Cultura a cargo del bahiense José Cafasso, Ginastera había brindado una conferencia en la Biblioteca Rivadavia titulada “Panorama de la música argentina” (Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1951) También en noviembre de 1955 había sido convocado por la Asociación Cultural para disertar sobre “La música de nuestra época”.

<sup>11</sup> Los propósitos anunciados por el gobierno provincial tendientes a la apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico en 1956, estimularon movimientos heterogéneos que reclamaban además la fundación de una Escuela de Bellas Artes, una de Danzas Clásicas y una Orquesta Sinfónica.

Fantini<sup>12</sup> y José Escáriz, tenían en efecto una vasta trayectoria como músicos en la ciudad. El proyecto contó además con el apoyo de la Universidad Nacional del Sur, la Asociación Bernardino Rivadavia, la Asociación Cultural, la Corporación del Comercio y la Industria, el Colegio de Abogados y el Seminario de Danzas Clásicas del Sur. Los principales interesados en el establecimiento oficial fueron, sin embargo, los músicos, que vieron en él oportunidades de legitimación y de inserción laboral. Algunos profesores de la ciudad que se desempeñaban como docentes o habían fundado institutos privados de enseñanza, se nuclearon en una comisión con el objetivo de elevar a las autoridades un petitorio para que se creara el Conservatorio así como para publicitar y organizar movimientos en su apoyo.<sup>13</sup> Fue significativa, además, la labor del Sindicato de Músicos local y, en particular, de Alberto Guala y Omar Meloni. Los lazos que estos habían establecido con el timbalista Antonio Yepes<sup>14</sup> les permitieron contactarse con Alberto Ginastera, a quien conocieron cuando viajaron a La Plata como delegados de la organización gremial.

El poder político municipal también se comprometió con el propósito de fundación de la institución de enseñanza artística. En reiteradas oportunidades, el comisionado Santiago Cenoz envió telegramas a Ginastera, a la Ministra de Educación y al gobernador Emilio Bonecarrere avalando las iniciativas para la apertura de un ente docente de alto nivel que reuniera todas las manifestaciones artísticas en pos del “progreso espiritual de la ciudad y su vasta zona”<sup>15</sup>.

Finalmente, el 11 de abril de 1957 –en coincidencia con el aniversario de la ciudad– se dio a conocer la resolución que creaba el Conservatorio de Música y Arte Escénico, la Orquesta Estable y la Escuela de Danzas Clásicas.<sup>16</sup> La prensa local presentó la fundación del conservatorio como una “conquista superior de orden cultural”. En este sentido, *El Atlántico* sostenía que sería “órgano de difusión del arte y la cultura” en tanto contribuiría a la formación estética de la juventud y permitiría que la “alta cultura”<sup>17</sup> llegara al pueblo en forma de espectáculos,

---

<sup>12</sup> Incluso, Fantini estaba vinculado con el inspector de Música de La Plata. Ver: “Nos visitó el Inspector de Música Profesor don Ricardo Nicolás Paggi” (21/07/1956) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 196, p. 4.

<sup>13</sup> “Adhieren los profesores a la creación de un Conservatorio Provincial de Bellas Artes” (1/10/1956) *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.592, p. 7.

<sup>14</sup> Quien fue comisionado por Alberto Ginastera para relevar la situación de Bahía Blanca y que en octubre de 1956 fue designado director del Teatro Argentino de La Plata.

<sup>15</sup> “Señálanse aspectos en favor a la creación de la Escuela de Música” (16/08/1956) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVI, n°222, p 5.

<sup>16</sup> Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (09/04/1957) *Resolución 01195*. La Plata.

<sup>17</sup> Siguiendo a Pierre Bourdieu, definimos a la “alta cultura” como aquella categoría de bienes simbólicos legítimos asociados a los valores y a las producciones culturales de las élites (Bourdieu, 1990:215).

conciertos y recitales<sup>18</sup>. De hecho, el funcionamiento de la institución en el Teatro Municipal tenía que ver con su recuperación por parte de la comuna,<sup>19</sup> con la disponibilidad de espacios, pero también con la concepción del recinto como un “foco de irradiación espiritual” que debía contribuir a “elevant el nivel medio de la ilustración general”.<sup>20</sup> De esta manera, el establecimiento de la entidad educativa oficial actualizó en la prensa las representaciones que proyectaban a la localidad hacia el sur del país y afirmaban su auto-asignada función rectora como centro cultural del espacio patagónico<sup>21</sup>. Así, se destacaban las diferencias entre los primeros decenios del siglo XX, cuando Bahía Blanca era considerada una “ciudad cartaginense” preocupada por los beneficios económicos y comerciales y la presente década del cincuenta, en la que los impulsos institucionalizadores de la música pudieron viabilizarse gracias a los logros de una ciudadanía que sentía las “superiores apetencias del espíritu ávido de cultura”.<sup>22</sup> La misión del conservatorio consistía, entonces, en contribuir al “progreso” de la localidad por medio de la formación en los valores de la cultura “legítima”.

En el proceso de oficialización de la música convergieron, entonces, las políticas culturales y educativas de la provincia de Buenos Aires con un movimiento específico de la ciudad en el que se articularon los intereses de la sociedad civil y el poder político. En este marco, la creación del conservatorio contribuyó a consolidar un campo musical local diferenciado mediante la instauración de las condiciones necesarias para la creciente especialización y profesionalización de la disciplina y para la oficialización de una cultura musical ligada al canon académico. Esto implicó sacralizar y separar tanto física como simbólicamente a la “música verdadera” -definida por profesionales del arte y legitimada por el Estado- de los entretenimientos populares (Di Maggio, 1999).

---

<sup>18</sup> “El Conservatorio será órgano de Difusión del Arte y la Cultura” (23/06/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 164, p.3.

<sup>19</sup> Ante la imposibilidad de afrontar los gastos de mantenimiento del edificio, la comuna cedió la administración del Teatro Municipal al Instituto Tecnológico del Sur en 1950 y estableció que la cartera de Educación de la provincia se responsabilizaría por los gastos de conservación de sus instalaciones (López Pascual, 2015).

<sup>20</sup> “Destino del Teatro Municipal” (27/10/1957). *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°19.956, p. 2 y “El Teatro Municipal de Bahía Blanca debe llenar cabalmente una misión de cultura” (11/10/1957). *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 267, p. 3.

<sup>21</sup> Este imaginario estuvo fuertemente arraigado en el período e, incluso, fue objeto de proyectos que buscaron modificar la división administrativa del territorio para transformar a la ciudad en la capital administrativa de un nuevo estado provincial (López Pascual, 2016).

<sup>22</sup> “La ciudad como centro de cultura” (13/07/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 184, p.3.

## **El concierto inaugural**

En los meses que mediaron entre la promulgación de la resolución de fundación y el efectivo inicio de las actividades del Conservatorio de Música y Arte Escénico se llevó a cabo la organización de la entidad. Su primera presentación musical, en noviembre de 1957, implicó un proceso de toma de decisiones sobre los intérpretes y las obras seleccionadas, en función del perfil de los organizadores y del público destinatario. En este sentido, fue una actividad estratégica porque el concierto constituyó un elemento preciso para dotar de características distintivas a la nueva institución de enseñanza (Marín, 2013).

Pese a que este apartado se focalizará en la programación musical, es importante señalar que el acto estuvo integrado por manifestaciones de distintas disciplinas. Por una parte, esta organización tuvo que ver con la función pedagógica que se le atribuía al acontecimiento como difusor de una variedad de expresiones artísticas entre el público bahiense. Por otra, la inclusión de música, teatro y danza coronó la inauguración del conservatorio y la oficialización de la Escuela de Danzas. En lo específicamente musical, si bien se observa una diversidad de géneros en cuanto a la forma y a la instrumentación, pueden reconstruirse patrones comunes puesto que el concierto compartió un mismo paradigma sobre el tipo de estética que se debía impulsar.

El evento se inició con el Himno Nacional Argentino ejecutado por la Banda de la Base Naval de Puerto Belgrano, a continuación del cual la Ministra de Educación de la Provincia, Elena Zara pronunció un discurso en el que declaró inaugurada la filial bahiense del conservatorio.

Las producciones musicales seleccionadas operaron como un factor de cohesión y distinción a partir de los intereses particulares de los fundadores del conservatorio (Baca Martín, 2005). En este sentido, la decisión de incluirlas tuvo una dimensión política dado que estableció un recorte sobre el espacio material y simbólico (Rancière, 2011). Consagrando algunos objetos como dignos de ser admirados, ciertas instancias, como las instituciones, están investidas del poder delegado de imponer un arbitrario cultural designando qué obras son dignas de ser apreciadas, convirtiendo el gusto legitimado de las clases superiores en regla de todo otro (Bourdieu, 2014:67-68). Las determinaciones mediante las cuales se fijó el sentido del conservatorio fueron “prácticas hegemónicas” llevadas a cabo desde lugares de poder: los ideales artísticos elevados solo podían establecerse si sus principios estaban sustentados por una autoridad intelectual e institucional, en este caso proveniente del conocimiento especializado representado por la “intelligentsia” de músicos que tenían el capital simbólico para controlar o direccionar el gusto (Weber, 2011:41).

El programa se dividió en tres partes: la primera dedicada a la música, la segunda, al teatro y la última, al ballet. Respecto del segmento teatral, se anunció la presenta-

ción de la obra de teatro El Suicida, escrita por Néstor Nocera<sup>23</sup> a partir de un cuento de Averchenko<sup>24</sup> interpretado por alumnos del Curso de Arte Dramático de la Filial n° 1 de Banfield a cargo del mismo profesor. A continuación, El lago de los cisnes de Tchaikovsky fue el ballet puesto en escena por las alumnas de la Escuela de Danzas, únicas artistas locales. Su presencia se explica a partir de la historia particular de la Escuela de Danzas que venía funcionando con el aval del Instituto Tecnológico del Sur antes de su oficialización por parte del Estado provincial. Por último, el segmento musical incluyó un repertorio diagramado de la siguiente manera:

**Cuadro I.** Programa de concierto en el Teatro Municipal de Bahía Blanca (22/11/1957) organizado por el Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca.

Intérpretes	Obra	Compositor	País de origen
Raúl Rolandi, Agustín I. Nardo y Jaime Raigorodezky. Alumnos del curso de Música de Cámara a cargo del profesor Pascual Grisolia (La Plata).	<i>Divertimento N° 1</i> para dos clarinetes y fagot	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Austria
	Impromptu	Pienné (1863-1937)	
Romanina De Piaggi. Alumna del último año del curso de arpa a cargo de la prof. María Esther Moro de Carfi (La Plata).	<i>Tango-Seguidilla de la Suite de las Ocho Danzas</i>	Salzedo (1885-1961)	Francia
	<i>Féerie: Prélude et Danse</i>	Tournier (1879-1951)	
Eke Méndez. Egresado del curso de piano del profesor Roberto Castro (La Plata).	<i>El Coro de las hilanderas</i> basada en la ópera El holandés errante de R. Wagner	Franz Liszt (1811-1886)	Hungría
	<i>Requiebros</i>	Luis Giannone (1897-1968)	Argentina
	<i>Toccata de la suite Pour le piano</i>	Claude Debussy (1862-1918)	Francia

**Fuente:** Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

<sup>23</sup> Néstor Nocera fue actor, director y profesor de arte dramático. Trabajó en especial en el interior del país y montó particularmente obras nacionales como “La Pereza” en 1970 y “Ceta-Mayeta” en 1983. En Bahía Blanca dirigió el Seminario de Arte Dramático, dependiente del Instituto Tecnológico del Sur.

<sup>24</sup> Arkady Timofeevich Avérenchenko (1881-1925) fue un escritor ruso conocido como “el rey de la risa” ya que su obra figura en la larga tradición humorística y satírica en la literatura europea.

Como se observa en el cuadro anterior, la totalidad de los intérpretes procedían del conservatorio de La Plata. En este período funcionaban en Bahía Blanca múltiples conjuntos de cámara, coros y agrupaciones dedicadas a los géneros académicos y populares, entonces, ¿por qué no se convocó a los músicos locales?. El hecho de incorporar alumnos y graduados del conservatorio platense indicaba que la legitimación provenía desde aquella capital y daba cuenta de la intención de mostrar los resultados obtenidos en el primer conservatorio provincial estatal, a fin de alimentar las expectativas en torno a la nueva filial. Sin embargo, los actos de fin de año de 1958 estuvieron nuevamente a cargo de alumnos y docentes de aquella institución. Aunque no nos detendremos en este aspecto, es posible que la falta de participación de la comunidad educativa del conservatorio bahiense se relacionara con las dificultades por las que atravesó el establecimiento en su primer año.<sup>25</sup>

Dado que al “arte noble” no se podía llegar solo por medio de los sentidos, era necesario instruir al gusto para que fuera capaz de apreciar las producciones académicas nacionales y extranjeras. Siguiendo a Pierre Bourdieu, el concierto se presentó como un conjunto de “estructuras estructuradas”, porque hubo una construcción de significados en torno a las obras y a los autores seleccionados.<sup>26</sup> Por otra parte, también se volvió performativo al integrar todas las experiencias pasadas y funcionar como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes (Bourdieu, 2002:54). De acuerdo con Antoine Hennion, el gusto no es una consecuencia lineal de las obras que lo provocan, ni una pura disposición social proyectada sobre aquellas, sino que se define como un proceso activo en el curso de la acción, con un resultado que en parte es incierto (Hennion, 2010). No obstante, consideramos que el concierto se propuso influir en la formación del gusto de los futuros alumnos y de la comunidad bahiense. En efecto, pueden hallarse en el periódico *El Atlántico* representaciones referentes a la dimensión pedagógica atribuida al conservatorio, que era concebido como “un instituto llamado a cumplir una misión enaltecedora que ha de dar magníficos frutos” y como un “medio de incrementar la cultura” y promover la “elevación cultural y espiritual de la población”.<sup>27</sup> La educación artística como índice del progreso cultural de Bahía Blanca era, entonces, la idea rectora que sustentaba el proceso.

---

<sup>25</sup> Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca (21/11/1958). Concierto de órgano. Programa. Bahía Blanca, Iglesia Catedral. Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca. y Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca (22/11/1958). Concierto del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Programa. Bahía Blanca, Teatro Municipal. Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

<sup>26</sup> El repertorio musical es analizado a partir del concepto de habitus, propuesto por Pierre Bourdieu (2014).

<sup>27</sup> “Oficialmente inaugura hoy el Conservatorio la Sra. Ministra de Educación” (22/11/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 309, p. 3.

## El canon musical consagrado y el proyecto institucional

Para comprender las selecciones que se realizaron en la programación del concierto es necesario hacer explícitas “la imagen social de las obras”, es decir, las significaciones que tuvieron para el conjunto de los agentes sociales que las incorporaron en el repertorio (Bourdieu, 2002:17). Resulta relevante en primer lugar conocer algunas de sus particularidades de acuerdo a tres parámetros de análisis: la nacionalidad de los compositores, su época y sus características estéticas. En cuanto al primer criterio se observa que la mayoría de los autores era de origen europeo. El único argentino en la nómina era Luis Gianneo, quien compuso las *Cinco Pequeñas Piezas* durante su estadía en París.<sup>28</sup> El modelo educativo del Viejo Continente tenía gran presencia en el concierto de una institución que, desde su denominación, estaba ligada a la idea de conservar y transmitir las producciones canónicas de la historia de la música occidental. En la estructuración del conservatorio, el Estado concentró y unificó una forma determinada de enseñanza, priorizando los repertorios y métodos didácticos que provenían de las tradiciones europeas consagradas. Por ejemplo, los programas de la materia Música de Cámara en el año 1967 incluían sonatas de Vivaldi, Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven. Del mismo modo, se estipulaba para los exámenes examen de piano la ejecución de ejercicios técnicos como los estudios de Carl Czerny y de Stephen Heller y obras de J.S. Bach, Muzio Clementi, Béla Bartók, Robert Schumann, entre otros. Asimismo, era obligatorio ejecutar una obra de un compositor nacional como Aguirre, Williams o Gianneo e interpretar una parte del programa de memoria.<sup>29</sup> De esta manera, se privilegiaba el repertorio académico y se excluía cualquier expresión popular, que quedaba reservada a los círculos privados de los alumnos dado que “en el conservatorio esas cosas no se podían tocar, eran herejía” (Fortunati, 07/08/2015).

Respecto de las épocas de composición, aunque la organización del repertorio privilegió el formato de miscelánea es posible sistematizar la elección en torno

---

<sup>28</sup> En 1932 Luis Gianneo se integró al Grupo Renovación, que había sido conformado en 1929 por un conjunto de compositores que se proponían incorporar en su producción musical las nuevas corrientes configuradas en Europa, como las estéticas de Stravinsky y de Hindemith. De la misma forma que otros integrantes del Grupo, Gianneo adhirió a los postulados de la corriente neoclásica. En 1938 viajó a Francia, Italia y Alemania para perfeccionarse (Corrado, 2010).

<sup>29</sup> Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1973) Programa de examen de piano del segundo año. Bahía Blanca, Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca; Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1967) Programa de la materia Música de Cámara. Bahía Blanca, Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca. Aunque no hemos hallado en la institución planes de estudios ni programas anteriores a estas fechas, los documentos mencionados precedentemente permiten dar cuenta de la tendencia que se seguía en los lineamientos educativos.

a la delimitación temporal de tres períodos. El primero, correspondiente al siglo XVIII en el que se desplegó la labor compositiva de W. A. Mozart, representativa del Clasicismo. El segundo, se sitúa en el siglo XIX en que se desempeñó Liszt, un eximio pianista cuyas obras se caracterizaron por el virtuosismo y el desarrollo de las capacidades técnicas. Por último, el tercer período, que transcurre entre el siglo XIX y el siglo XX, es aquel en el que vivieron los compositores franceses Piernè, Salzedo, Tournier y Debussy;<sup>30</sup> en esta última etapa, puede ubicarse también al argentino Luis Gianneo.

Incluir producciones de Mozart y Liszt prestigiaba a la nueva institución porque se trataba de músicos reconocidos y consagrados de la historia occidental cuya referencia constituía en sí misma una forma de reconocimiento canónico (Weber, 2011:53). Dentro de lo que señalamos como la tercera etapa, hay dos composiciones que eran próximas temporalmente a la inauguración del conservatorio: *Requiebros (Coquetterie)* de la serie *Cinco Pequeñas Piezas* de Luis Gianneo (1938) y *Tango-Seguidilla de la Suite de las Ocho Danzas* (1943) del francés Carlos Salzedo. Si bien las fechas pueden sugerir actualidad, su estética no era contemporánea.<sup>31</sup> Particularmente, la inclusión de *Tango-Seguidilla* podría relacionarse con la intención de destacar el prestigio que había alcanzado el tango en Francia y, por lo tanto, el reconocimiento que recibía la música argentina en un centro de producción artística europeo. En efecto, una elite que había sido educada en los saberes y rituales de una cultura que se miraba en Europa, pretendía encontrar allí un espejo que le devolviera imágenes favorables (Pasolini, 1999:227).

La vinculación con Francia se evidenció también en la programación del concierto debido a la incorporación de músicos instruidos en el Conservatorio de París, que impuso una nueva manera de concebir la formación en la disciplina.<sup>32</sup> Este modelo promovía una enseñanza enfocada en el virtuosismo y privilegiaba el dominio sobresaliente de la técnica. Allí se aplicaba un método sistemático y racional basado en la realización de ejercicios muy analíticos que se dirigían al dominio de los ingredientes imprescindibles de la música tonal. Los procedimientos con-

---

<sup>30</sup> Sobre la supervivencia de elementos de diferentes períodos históricos ver Weber (2011:47).

<sup>31</sup> Requiebros fue compuesta por Gianneo y contenía una cierta alusión a lo nacional en el ritmo de candombe (De Marinis, 2001).

<sup>32</sup> Esta institución se había conformado en 1795 como Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Nació unos años después de la Revolución Francesa asociando la proclama igualitaria a la educación de la burguesía emergente en la disciplina musical. Su surgimiento fue parte de un plan más amplio de creación de escuelas de música en Francia por parte del Estado. Estas ideas tuvieron gran difusión fuera del país y el Conservatorio se transformó en el paradigma más difundido de institución dedicada a la formación moderna y especializada (Jorquera Jaramillo, 2006).

sistían en la imitación y la repetición dando prioridad al estudio de repertorios en desmedro de las prácticas de improvisación (Jorquera Jaramillo, 2010). El paso por el Conservatorio de París respondía a un patrón común en la formación de la mayoría de los compositores analizados y podemos suponer que su inclusión en el programa de la entidad bahiense no fue casual.<sup>33</sup> Es posible que el propósito haya sido legitimarla y prestigiarla a partir de la inclusión de músicos acreditados por el conservatorio moderno.

En relación con lo anterior, el repertorio inaugural permite indagar sobre la representación del alumno ideal, asociada al perfil de ejecutante cuya técnica era eximia. De tal modo, se incluyó en el programa del concierto una transcripción de Liszt para piano de la ópera *El Coro de las Hilanderas* de Richard Wagner. Este compositor había atraído la atención de los conocedores y de la crítica musical en Bahía Blanca –y en el resto de las ciudades argentinas– desde comienzos del siglo como sinónimo de distinción y de actualidad artística (Pasolini, 1999; Agesta, 2005). La obra estaba pensada para que un intérprete pudiera lucir sus proezas técnicas y así impresionar a los espectadores. Liszt profundizó en la técnica del piano al hacer de aquel un instrumento a partir del cual se podían abordar géneros disímiles que no habían sido concebidos para su ejecución en teclado. Asimismo, la *Toccata* de la suite *Pour le piano* de Claude Debussy constituyó uno de los puntos más altos del manejo de la técnica pianística de este autor. Se trataba de una obra que resignificaba los nombres tradicionales de los bailes del siglo XVIII (el preludio, la sarabanda y la tocata). El virtuosismo, sello distintivo de esta composición, se ilustraba a través del uso de patrones de semicorcheas y arpeggios. De esta forma, Debussy exploraba sonidos y texturas impresionistas mientras mantenía intacto el concepto tradicional (Song, 2011:8-9). Con la excepción de esta última obra, cuya estructura tonal es ambigua, la mayor parte de las composiciones referidas respondieron a una estética académica y tonal, vinculada con los ideales de una elite que jerarquizaba los valores del canon occidental.<sup>34</sup>

El acto inaugural tuvo repercusiones en la prensa local y en periódicos de las ciudades capitales, que reseñaron brevemente el acontecimiento.<sup>35</sup> Por el contrario, el

---

<sup>33</sup> Claude Debussy y los arpistas franceses Pierné, Salzedo y Tournier se formaron en el Conservatorio de París.

<sup>34</sup> La utilización del lenguaje armónico en la *Toccata* de Claude Debussy es ilustrada a lo largo de la composición, por ejemplo: la tensión no resuelta, el uso de escalas pentatónicas y de tonos enteros. Mediante la explotación de estos aspectos armónicos, Debussy produjo una *toccata* impresionista que es decididamente diferente de los períodos anteriores (Seon Hwa Song, 2011:8).

<sup>35</sup> “Inauguróse una filial del Conservatorio de Música y Arte Escénico” (23/11/1957) La Prensa. Buenos Aires, año LXXXIX, n°30.104, p. 2; “La Filial Bahía Blanca del C. de Música de la Provincia se inauguró” (24/11/1957) El Argentino. La Plata, año LIII, n°18.062, p.4;

diario *El Día* de La Plata dedicó una extensa nota en la que transcribió el discurso emitido por la Ministra de Educación, donde destacaba los esfuerzos realizados para dotar a la ciudad “de una casa de estudios artísticos que estuviese a la altura de sus inquietudes y de su vigor espiritual”. De esta forma, la Ministra enfatizó que los nuevos organismos artísticos contribuirían a la formación de una “cultura integral” y que completarían la obra de la Universidad Nacional del Sur, establecida en 1956.<sup>36</sup> Del mismo modo, el informativo *Noticias* del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires describió a la ciudad como un “prestigioso e importante centro sureño de población que mira a la Patagonia laboriosa y fructífera” y remarcó el rol del Estado en la promoción de actividades culturales que propendían a la “elevación espiritual de la sociedad”.<sup>37</sup> Se divulgaba, desde el medio oficial, el discurso que concebía a la cultura como una vía de ilustración y progreso. Por su parte, los periódicos bahienses profundizaron en la dimensión musical del evento y evaluaron las ejecuciones destacando las “relevantes aptitudes” de Erke Méndez, quien “a través de sus interpretaciones se reveló como un valor de la joven pianística argentina” y las “magníficas dotes y una fina y comunicativa pulsación” de Romanina De Piaggi, alumna del curso de arpa, quien también evidenció “excelentes dotes de intérprete y buenos recursos técnicos”.<sup>38</sup> Frente a la vanguardia, caracterizada por la extrema innovación en las prácticas artísticas, el repertorio canónico enfatizó el desarrollo de las habilidades técnicas. De hecho, el virtuosismo se había convertido en el foco estético dominante de las artes performáticas en el siglo XX (Gilmore, 1993:222). Los futuros egresados que se aproximaran a este paradigma estarían en mejores condiciones para insertarse en la Orquesta Estable.

## A modo de cierre

En este artículo hemos procurado analizar algunas de las representaciones sobre el canon que sostenían los fundadores del Conservatorio de Música y Arte Escénico. El estudio de la programación del concierto inaugural constituye un primer paso para examinar el gusto musical que promovían sus fundadores así como el modelo de enseñanza que querían implementar. Por su parte, el análisis de la prensa permite indagar acerca de las representaciones construidas sobre el conservatorio como un órgano de difusión de la música que contribuía al “progreso cultural” de la ciudad.

---

“Otra filial de un Conservatorio” (24/11/1957) *La Nación*. Buenos Aires, año LXXXVIII, n°30.989, p. 14.

<sup>36</sup> “Inauguróse la filial de B. Blanca del Conservatorio de la Provincia” (24/11/1957). *El Día*. La Plata, año LXXIV, n°259, p.5.

<sup>37</sup> “La cultura en el Sur” (25/11/1957) *Noticias*. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, año III, n°43.

<sup>38</sup> “Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio” (23/11/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, p. 3.

Las selecciones operadas en el repertorio constituyen fecundas huellas para explorar la forma en que la institución configuraba determinados valores, normas y prácticas que priorizaban la transmisión de una cultura musical academicista. En efecto, el imaginario de la música erudita podría enlazarse con la idea de progreso entendido en términos de civilización que sostenía la élite local en concordancia con el proyecto político oficial.

Asimismo, la organización simultánea de la Orquesta Estable requería de la formación de instrumentistas capaces de ejecutar con precisión las obras del repertorio y, por este motivo, la programación del concierto de la institución educativa pareció privilegiar un modelo didáctico que apuntaba al perfeccionamiento de la técnica con vistas a la conformación de esta entidad, cuyo surgimiento no puede desvincularse del conservatorio. Esta afirmación sugiere futuras líneas de investigación encauzadas a examinar el repertorio de los concursos y de los conciertos realizados por la orquesta.

Consideramos que el análisis de las selecciones musicales desde la Historia Cultural puede ser útil para pensar las articulaciones entre las representaciones sobre el canon y las prácticas concretas de los agentes que estructuraron el conservatorio. Hemos intentado mostrar en estas páginas que la música tiene un rol formativo en la construcción de la vida social (De Nora, 2012). El consumo de determinados repertorios se definió sobre la base de criterios que excedieron lo estrictamente estético y se articuló con una política oficial que impulsaba la difusión de la cultura legitimada. Por medio de la música, los organizadores del conservatorio construyeron representaciones de ellos mismos, generaron estrategias de distinción y delinearon el perfil de la nueva institución educativa.

### **Fuentes documentales**

Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca (22/11/1957). *Programa de concierto*. Bahía Blanca, Teatro Municipal. Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca (21/11/1958). *Concierto de órgano. Programa*. Bahía Blanca, Iglesia Catedral. Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca (22/11/1958). *Concierto del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Programa*. Bahía Blanca, Teatro Municipal. Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1967) *Programa de la materia Música de Cámara*. Bahía Blanca, Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1973) *Programa de examen de piano del segundo año*. Bahía Blanca, Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Departamento Técnico de Educación Artística (03/03/2011) *Nuevo informe. Dirección de Educación Artística*. La Plata.

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (09/04/1957) *Resolución 01195*. La Plata.

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (07/05/1957) *Resolución 1633*. La Plata

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (26/08/1959) *Resolución 03592*. La Plata.

### **Fuentes periodísticas**

“La Filial Bahía Blanca del C. de Música de la Provincia se inauguró” (24/11/1957) *El Argentino*. La Plata, año LII, n°18.062, p.4.

“El Conservatorio será órgano de Difusión del Arte y la Cultura” (23/06/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 164, p.3.

“Nos visitó el Inspector de Música Profesor don Ricardo Nicolás Paggi” (21/07/1956) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXXVII, n° 196, p. 4.

“Señálanse aspectos en favor a la creación de la Escuela de Música” (16/08/1956) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVI, n°222, p 5.

“La ciudad como centro de cultura” (13/07/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 184, p.3.

“El Teatro Municipal de Bahía Blanca debe llenar cabalmente una misión de cultura” (11/10/1957). *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 267, p. 3.

“Oficialmente inaugura hoy el Conservatorio la Sra. Ministra de Educación” (22/11/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 309, p. 3.

“Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio” (23/11/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, p. 3.

“Inauguróse la filial de B. Blanca del Conservatorio de la Provincia” (24/11/1957). *El Día*. La Plata, año LXXIV, n°259, p.5.

“Otra filial de un Conservatorio” (24/11/1957) *La Nación*. Buenos Aires, año LXXXVIII, n°30.989, p. 14.

“Adhieren los profesores a la creación de un Conservatorio Provincial de Bellas Artes” (1/10/1956) *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.592, p. 7.

“Destino del Teatro Municipal” (27/10/1957). *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°19.956, p. 2.

“Bahía Blanca es una ciudad en ebullición espiritual, dijo la Ministra de Educación” (23/11/1957). *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n° 19.982, p. 3

“Alberto Guala. Buscando continuidad” (08/06/1986) *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVIII, n° 30.095, p. 27.

“Inauguróse una filial del Conservatorio de Música y Arte Escénico” (23/11/1957) *La Prensa*. Buenos Aires, año LXXXIX, n°30.104, p. 2

“La cultura en el Sur” (25/11/1957) *Noticias*. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, año III, n°43.

### **Fuentes orales**

Fortunati, Perla (07/08/2015) *Entrevista personal*. Bahía Blanca.

Guala, Gabriel Alberto (29/09/2011) *Entrevista personal*. Bahía Blanca.

### **Bibliografía referida**

Agesta, María de las Nieves (2005), “Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910)”, en Ribas, Diana I. (coord.), *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación*. Bahía Blanca, Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.

Baca Martín, Jesús Ángel (2005), “La expresión musical. Significado y referencialidad”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, vol. 14, pp. 163-179.

Bourdieu, Pierre (1990), “Alta costura y alta cultura”, *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, pp. 215-224.

---- (2002), *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México D.F, Taurus.

---- (2014), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.

Cook, Nicholas (2006), *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.

Corrado, Omar (2005), “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, n°5-6, pp. 18-44.

---- (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires, 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

De Marinis, Dora (2001), “La obra completa para piano de Luis Gianneo”, *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n° 1, pp. 48-56 [Recuperado de: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1361> - Última consulta: 17/05/14].

De Nora, Tia (2012), “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810”, en: Benzecry, Claudio, *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 187-212.

Di Maggio, Paul (1999), “Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica”, en: Auyero, Javier, *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Dowd, Timothy, Liddle, Kathleen, Lupo, Kim y Borden, Anne (2002), “Organizing the musical canon: the repertoires of major U.S. symphony orchestras, 1842 to 1969”, *Poetics*, vol. 30, pp. 35-61.

Fiorucci, Flavia (2007), *La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado*. Maryland, University of Maryland College Park, Latin American Studies Center Working Paper n° 20, pp.1-35. [Disponible en: [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf) - Última consulta: 20/02/2017]

Gilmore, Samuel (1993), "Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis", *Sociological Forum*, Mayne, Eastern Sociological Society, Springer, vol. 8, n°2, pp. 221-242.

Ginzburg, Carlo (2008), "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, pp. 185-239.

Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. New York, Clarendon Press, Oxford University.

Guillamón, Guillermina (2014), *Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (Buenos Aires, 1820-1828)*. Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, mimeo [Tesis de Maestría inédita].

---- (2015), "De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828)", *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, n°15.

Hennion, Antoine (2010), "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto", *Comunicar. Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, Huelva, Grupo Comunicar, vol. XVII, n° 34, pp. 25-33.

Herbert, Trevor (2003), "Social history and music history", en: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The cultural study of music: a critical introduction*, New York, Routledge.

Jorquera Jaramillo, María Cecilia (2006), "Educación Musical: Aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina", *Investigación en la escuela*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n° 58, pp. 69-78.

---- (2010), "Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española", *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, año LXIV, n° 214, pp. 52-74. Recuperado de: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>

Kerman, Joseph (1983), "A few canonic variations", *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 10, n°1, pp. 107-125.

Kremp, Pierre-Antoine (2010), “Innovation and Selection: Symphony Orchestras and the Construction of the Musical Canon in the United States (1879-1959)”, *Social Forces*, North Carolina, University of North Carolina Press, vol. 88, n°3, pp. 1051-1082.

López Pascual, Juliana (2015), “Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo”, en: Leonardi, Yanina, *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, pp. 109-134.

----- (2016), *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*, Rosario, Prohistoria.

Marcilese, José (2005), “La gobernación de Mercante, el forjismo y su influencia en la evolución de Bahía Blanca”, en: Panella, Claudio (Comp.), *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952) Un caso de peronismo provincial*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 273-296.

Marín, Miguel Ángel (2013), “Tendencias y desafíos de la programación musical”, *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, La Rioja, España, Universidad de La Rioja, n°37, pp. 87-104.

Pasolini, Ricardo (1999), “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en: Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Buenos Aires, Taurus, t. 2.

Petitti, Mara (2012), *La política educativa en la provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952)*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata. [mimeo, tesis de maestría inédita]

----- (2014), “La educación primaria en tiempos de la “revolución libertadora”: el caso de la provincia de Buenos Aires (1955-1958)”, *Quinto Sol*, La Pampa, Instituto de Estudios Socio-Históricos, vol. 18, n° 1. [Disponible en: <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/quintosol/article/view/837> - Última consulta: 23/02/2017].

Rancière, Jacques (2011), *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rioux, Jean-Pierre (1998), “Introducción. Un terreno y una mirada”, en: Rioux, Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli (Dir), *Para una historia cultural*, México, Taurus, pp. 9-23.

Scalisi, Cecilia (2012), *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*, Buenos Aires, Sudamericana.

Schwartz-Kates, Deborah (2010), *Ginastera. A research and information guide*, Nueva York, Routledge.

Song, Seon Hwa (2011), *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide*, Florida, Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 1630, [recuperado de: <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/1630/>].

Storni, Eduardo (1983), *Ginastera*, Madrid, Espasa-Calpe.

Suárez Urtubey, Pola (1967), *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura.

Varela, Fernando J. J. (2005), "Una aproximación a la política cultural del gobierno de Domingo A. Mercante", en: Panella, Claudio (Comp.), *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952) Un caso de peronismo provincial*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 97-128..

Weber, William (1994), "The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England", *Journal of the American Musicological Society*, California, University of California Press, American Musicological Society, vol. 47, n°3, pp. 488-520.

----- (2001), "From miscellany to homogeneity in concert programming", *Poetics*, vol. 29, pp. 125-134.

----- (2003), "Consequences of canon. The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music", *Common Knowledge*, Duke, Duke University Press, vol. 9, n°1, pp. 78-99.

----- (2011), *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica