

LOS LUGARES DE LA MÚSICA

PRÁCTICAS, AGENTES Y REDES EN LOS CONSERVATORIOS PRIVADOS DE BAHÍA BLANCA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Artículo *por*

MARÍA NOELIA CAUBET

Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg" (CER)
Depto. De Humanidades, Universidad Nacional de Sur (UNS)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas (CONICET)
Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, Argentina

LOS LUGARES DE LA MÚSICA. PRÁCTICAS, AGENTES Y REDES EN LOS CONSERVATORIOS
PRIVADOS DE BAHÍA BLANCA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
PolHis, Año 13, N° 26, pp. 185-218.
Julio- Diciembre de 2020
ISSN 1853-7723

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

MARÍA NOELIA CAUBET

Es profesora, licenciada y doctoranda en Historia por la Universidad Nacional del Sur y profesora de Música con orientación en dirección coral por el Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca. Es becaria del CONICET y su área de especialización se centra en la institucionalización de la música en el proceso de modernización de la ciudad hacia mediados del siglo XX. Integra el Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg" y se desempeña como Ayudante de Docencia en el Área de Historia del Arte en la misma universidad.

Fecha de recepción: 30/06/2020- Fecha de aceptación: 21/10/2020

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

LOS LUGARES DE LA MÚSICA. PRÁCTICAS, AGENTES Y REDES EN LOS CONSERVATORIOS PRIVADOS DE BAHÍA BLANCA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Resumen

El cultivo de la música, especialmente de las expresiones académicas, se correspondía con los ideales civilizatorios sostenidos por las élites argentinas. Tal como sucedía en otras ciudades, en Bahía Blanca la enseñanza del arte musical estaba en manos privadas. El presente artículo se centra en el funcionamiento de los institutos bahienses desde los años veinte y hasta 1957, cuando se produjo la concreción oficial del Conservatorio de Música y Arte Escénico, e indaga en las prácticas y representaciones de los agentes que los conformaron. Regidos por lógicas particulares que quedaban al margen de la regulación estatal, estas instituciones constituían espacios de inserción laboral que, a su vez, coadyuvaban a la formación específica de los músicos cuando el Estado aún no había constituido establecimientos permanentes para su enseñanza en la ciudad. Además de dinamizar el campo cultural de Bahía Blanca, los establecimientos favorecían la configuración de circuitos de sociabilidad que, si bien tenían como objeto la música, propiciaban la creación de redes y activaban mecanismos de distinción socio-cultural.

Palabras Clave

Bahía Blanca- música- conservatorios- música canónica- institucionalización

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

MUSIC PLACES. PRACTICES, AGENTS, AND NETWORKS IN THE PRIVATE CONSERVATORIES OF BAHÍA BLANCA DURING THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The culture of music, especially in academic circles, was consistent with civilizing ideals upheld by Argentinian elites. As was the case in other cities, the teaching of musical art in Bahía Blanca was in private hands. This article focuses on the performance of these conservatories from the 1920s to 1957, when the official Conservatory of Music and Performing Arts was created and explores the practices and representations of the agents that participated in them. Governed by a particular rationale that was not encompassed by state regulation, these conservatories were employment spaces that, in turn, contributed to the specific training of musicians when the state had not yet established permanent institutions for the learning and teaching of music. Apart from enriching the culture of Bahía Blanca, these conservatories represented social interaction spaces which, though music-oriented, favored networking and triggered mechanisms of socio-cultural distinction.

Keywords

Bahía Blanca - Music - Conservatory - Musical canon - Institutionalization

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

LOS LUGARES DE LA MÚSICA. PRÁCTICAS, AGENTES Y REDES EN LOS CONSERVATORIOS PRIVADOS DE BAHÍA BLANCA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Producto de su integración como nudo ferro-portuario en el modelo agroexportador desde la década de 1880, Bahía Blanca había experimentado profundas transformaciones económicas y sociales. Distanciándose de sus orígenes como fortaleza militar, sus habitantes procuraban acentuar aquellos factores que eran considerados indicadores de modernidad. El progreso económico no parecía suficiente: la población debía instruirse de acuerdo con los ideales civilizatorios ligados a la "alta cultura". En consonancia con estas aspiraciones, el cultivo de la música se había vuelto relevante para una sociedad en constante cambio y crecimiento demográfico.¹ En efecto, se habían multiplicado con rapidez los conservatorios y los profesores particulares que respondían a los intereses musicales de niños y jóvenes. Al igual que en otras ciudades del país, en Bahía Blanca fue la iniciativa privada la que motorizó la institucionalización de la enseñanza musical. Esta condición, sin embargo, no era privativa de la formación artística sino que atañía a la educación de manera general. Las llamadas "escuelas particulares" estaban presentes en todo el territorio provincial y aparecían ligadas a asociaciones étnicas o a parroquias católicas. En principio, el aprendizaje no estaba regulado por un currículum oficial o un sistema

¹ Mientras Buenos Aires, Rosario y Córdoba durante el mismo período multiplicaron su población por 8, por 10 y por 4 respectivamente, el nudo ferro-portuario sureño lo hizo por casi 42: de 1.057 habitantes en el censo de 1869 a 44.143 en el de 1914 (Ribas, 2008, pp. 25-59).

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

graduado sino que se regía por los preceptos de cada maestro. El panorama fue complejizado a partir de la expansión de la educación pública cuando fueron establecidas instituciones y reglamentaciones específicas para centralizar y sistematizar la instrucción de la población (Santos La Rosa, 2018). El avance oficial en materia musical se produjo desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX cuando el Estado nacional y, en particular, el provincial fueron creando instituciones para la educación musical. Sin embargo, no se trató de un accionar sostenido y continuo durante aquel extenso período sino que las agencias estatales adoptaron distintas posiciones y medidas. Las primeras iniciativas oficiales en el plano local se desarrollaron incipientemente en la década del treinta, se acentuaron durante los años peronistas y tuvieron una concreción permanente luego de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Frente a la intervención pendular del aparato estatal, se conformó un circuito relativamente consolidado de entidades particulares que satisfacía las demandas de la sociedad respecto de la educación artística. Se producía, por un lado, cierta colaboración entre las esferas estatal y civil que permitía que los egresados de los conservatorios privados se insertaran como docentes de las escuelas públicas sin contar con títulos habilitantes y, al mismo tiempo, una competencia entre ellos ya que las instituciones estatales otorgaban garantías educativas y certificaciones legítimas que los particulares no ofrecían. No obstante, estos conservatorios coadyuvaron a la formación específica de los músicos, habilitaron espacios de inserción laboral y funcionaron como espacios para tejer vínculos y configurar experiencias musicales compartidas en las que se forjaban identidades individuales y colectivas (Firth, 2003; Negus y Velázquez, 2002).

A partir del análisis de documentación institucional, legislación nacional y municipal, publicaciones oficiales, programas de conciertos y prensa periódica, el presente artículo propone un recorrido por la historia de los conservatorios privados prestando especial atención a las prácticas y representaciones en torno a la instrucción artística, a su rol modernizador y de distinción social en una sociedad en transformación. Indaga, además, acerca del papel que tuvieron estos organismos en el proceso de profesionalización de la actividad musical. De la forma expuesta, este artículo busca

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

enriquecer los estudios sobre historia de la educación musical y contribuir al problema de la profesionalización en el campo de las artes, profundizando en el accionar de ciertos grupos de la sociedad civil en un período de creciente injerencia y ampliación de las funciones estatales en materia cultural.

En la primera parte exploraremos brevemente la relación del Estado con la educación musical. A continuación, procuraremos construir una imagen más o menos global de los conservatorios privados y examinaremos los vínculos que se tendieron con otras instituciones del país y del sudoeste bonaerense. El recorrido que aquí inicia pretende avanzar en el estudio de los nexos entre las distintas entidades en clave de una microhistoria translocal para articular las configuraciones singulares de los distintos espacios, remarcar la unicidad de cada contexto y profundizar en el estudio de las acciones y representaciones de los agentes que intervinieron en cada localidad (De Vito, 2015, p. 823). En este sentido, nos interesa concebir a los centros y a las periferias como posiciones dinámicas y no como categorías sustanciales e intrínsecas a los espacios regionales o locales (Agesta, 2016, p. 26). En la tercera parte nos centraremos en la estructuración y funcionamiento de los conservatorios. Atenderemos a la ubicación de las instalaciones en las que se desarrollaban las tareas de enseñanza así como a la oferta educativa y a los planes de estudio implementados. Asimismo, prestaremos atención a las divergencias y similitudes en las selecciones estéticas que priorizó cada institución educativa.

Políticas estatales para la educación musical

Ligado al proceso de formalización de la cultura, la institucionalización oficial de la música asumió variantes en función de las diferentes coyunturas sociales y políticas atravesadas durante el siglo XX. La configuración de prácticas, entidades y regulaciones específicas respecto de la disciplina fue el resultado de la compleja interacción entre la sociedad y el Estado en condiciones cambiantes. Este último agente ha jugado un rol clave en las dinámicas culturales y es por ello que los estudios sobre lo estatal son objeto de un renovado interés por parte de distintas disciplinas sociales. En las últimas décadas se generaron fructuosas líneas de investigación en

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

Argentina que se han centrado en los interrogantes en torno a los conocimientos, las prácticas del Estado y las políticas públicas. En este sentido, resultan de especial relevancia las compilaciones a cargo de Eduardo Zimmermann y Mariano Plotkin (2012) sobre los saberes expertos y operativos de las élites profesionales demandados por y, a la vez, constitutivos del Estado moderno. Según esta perspectiva, los campos disciplinares en construcción se enlazaban con las demandas de aquel, que ya no era concebido como una maquinaria o un aparato homogéneo capaz de desplegar exitosamente su capacidad de intervención institucional y de coerción. En esta línea, Ernesto Bohoslavsky y Germán Soprano (2010) indagan acerca de sus nexos con otras esferas para percibir la porosidad institucional resultante de las interlocuciones entre los agentes estatales y otros grupos de la sociedad. Como afirman Oszlak y O'Donnell (1981) en un texto ineludible de los años ochenta, las iniciativas y las tomas de posición por parte de una o más organizaciones oficiales constituyen el modo de intervención –no unívoco ni permanente– frente a un tema significativo para una parte de la sociedad.² Resultan, entonces, procesos complejos con fronteras fluidas en las que se entrelazan políticas privadas y estatales. Es por ello que resulta difícil conocer qué proporción del cambio social puede ser atribuido a cada una y, por tanto, su análisis debe contemplar necesariamente el contexto social e histórico en el que se produjeron.

La instrucción artística no fue ajena a los programas sociopolíticos sostenidos por parte de diferentes sectores de las élites intelectuales y políticas del país. Con la idea de progreso como eje rector, los hombres de la Generación del '80 delinearon un proyecto nacional en el que se asignó a la cultura un papel relevante en la construcción de una nación moderna. Como se ha analizado en otro artículo de este mismo dossier, el Estado había comenzado a delinear medidas y a

² En términos de los autores, las políticas estatales son “un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil. De dicha intervención puede inferirse una cierta direccionalidad, una determinada orientación normativa, que previsiblemente afectará el futuro curso del proceso social hasta entonces desarrollado en torno a la cuestión” (Oszlak y O'Donnell, 1981, pp. 112-113).

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

configurar organismos para atender a las preocupaciones culturales. En el caso de la enseñanza musical se concretaron dos instituciones oficiales: la Escuela de Música de la provincia de Buenos Aires (1874) y el Conservatorio Nacional (1888). Privilegiando la formación docente, estos establecimientos tenían el propósito de proveer de profesores a las escuelas, sobre todo desde mediados de la década de 1910, cuando la disciplina había sido incorporada en los planes de estudios oficiales de la enseñanza primaria y secundaria (García Maese y Ramírez, 1979). Las crisis financieras y políticas del último cuarto del siglo XIX confabulaban contra la permanencia de aquellas instituciones y relegaban a la instrucción artística a un segundo plano en los presupuestos provinciales. Esto ocasionó la clausura de los conservatorios públicos y fortaleció a los privados que, a diferencia de los primeros, estaban centrados en la formación de compositores e intérpretes virtuosos (Massone y Olmello, 2015, 2018). Aún cuando no poseían la instrucción pedagógica adecuada, sus egresados se insertaban en el sistema educativo oficial y, de este modo, cubrían los puestos docentes en las escuelas. Quizás haya sido por este motivo que la reorganización de un conservatorio estatal nacional se demorara hasta las primeras décadas del siglo XX. Las investigaciones de Silvina Luz Mansilla (2006) señalan que la apertura de un nuevo Conservatorio Nacional en 1924 fue producto de la articulación de los intereses de la Asociación Wagneriana (1912) y del gobierno presidido por Marcelo Torcuato de Alvear. De manera paulatina, el Estado dejaba de operar solo como fiscalizador y proveedor de subsidios y comenzaba a configurar nuevas modalidades de regulación e intervención en el campo cultural. Tal como afirma Flavia Fiorucci (2008), a partir de los años treinta se generaron nuevos mecanismos que apuntaron a sistematizar el patronazgo estatal y a centralizar las políticas públicas en instancias burocráticas específicas. Sobre este andamiaje, el peronismo construyó dependencias especiales para la gestión de la cultura e introdujo dos propósitos innovadores vinculados con la democratización y la federalización de su consumo (Fiorucci, 2008, p.3). La diagramación de una organización institucional más compleja y específica fue posible gracias a la separación de los asuntos culturales y educativos de la órbita de la justicia (Fiorucci, 2011). En el ámbito provincial, la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952) continuó

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

profundizando las injerencias del Estado en materia educativa (Petitti, 2012, 2013). 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.³ En su seno se constituyó la Subsecretaría de Cultura que tuvo a su cargo, entre otros organismos, el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, cuya organización había sido encomendada por el gobierno provincial a Alberto Ginastera en 1948.⁴ El Conservatorio, que incluía bajo su dependencia a las escuelas de Música, de Arte Dramático y de Danzas, respondió al programa de gobierno que tuvo una especial preocupación por impulsar las actividades culturales en la provincia de Buenos Aires.⁵ Dos años más tarde el Ministro de Educación de la Provincia, Julio César Avanza, emitió una resolución que fijaba las normas para las designaciones de profesores de música en las escuelas.⁶ Hasta ese momento y pese a que las acreditaciones expedidas por los conservatorios particulares no tenían validez legal, sus egresados podían rendir las pruebas correspondientes para acceder a cargos en los establecimientos públicos del país. La nueva reglamentación establecía que, a partir de entonces, no se realizarían exámenes probatorios para el ingreso a la docencia y se reconocerían como títulos habilitantes los emitidos por el antedicho conservatorio platense, por el Conservatorio Nacional y por institutos que se rigieran por planes superiores de estudio y tuviesen carácter oficial.⁷ De este modo, el Estado jerarquizaba la labor educativa de las instituciones públicas y ejercía un mayor control sobre la formación de los docentes.

³ La creación del Ministerio de Educación formó parte de la agenda del gobierno provincial, en consonancia con lo que sucedía también a escala nacional: en 1948 se había creado la Secretaría de Educación de la Nación a cargo de Oscar Ivanissevich.

⁴ Actualmente, Conservatorio de Música Gilardo Gilardi.

⁵ Véase: *Nuevo informe Dirección de Educación Artística*. La Plata, Departamento Técnico de Educación Artística, 3 de marzo de 2011.

⁶ Esta reglamentación se sustentaba en la Ley 4.675 de 1938 que, reconocía como válidos los títulos de Profesor Nacional o Provincial de Música. "Artículo 20" (1938) *Ley 4675. Escalafón y estabilidad del Magisterio*. La Plata.

⁷ "Fíjense normas para designaciones de profesores de música en escuelas" en *El Atlántico*, 13 de enero de 1950.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

En Bahía Blanca, las primeras tentativas de oficialización de la enseñanza de la disciplina estuvieron dadas por la Escuela Municipal de Música creada en los años treinta durante la gestión del socialista Agustín de Arrieta (1932-1935) y, posteriormente, por la Escuela de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur en los años cincuenta. Aunque los proyectos no tuvieron continuidad, constituyeron un primer avance del Estado municipal y provincial en la institucionalización de la educación artística en la ciudad. Luego del derrocamiento del gobierno peronista, las preocupaciones respecto de la cultura siguieron fuertemente anudadas a la esfera estatal y continuaron creándose organismos públicos en la provincia (López Pascual, 2016). Producto de esta coyuntura fue creado el conservatorio provincial de Bahía Blanca en 1957 como segunda filial del establecimiento platense (Caubet, 2016a) y organizado sobre los preceptos y procedimientos delineados por los conservatorios previos (Caubet, 2016b).⁸ Hasta entonces, era la iniciativa de particulares la que había impulsado la enseñanza musical en la ciudad.

Redes institucionales y personales en los conservatorios privados

Aún cuando el Estado había ampliado sus funciones en materia educativa, el peso mayor de la formación musical en la provincia de Buenos Aires y en otras regiones se encontraba, sin embargo, en manos privadas. Quienes contaban con una trayectoria artística y un cierto capital social, habilitaron espacios que procuraron suplir o complementar el accionar gubernamental (Carli, 1991). Uno de los centros de enseñanza privados que más se destacó a nivel nacional fue el Conservatorio de Música de Buenos Aires creado en la ciudad homónima por Alberto Williams en 1893 (Huseby y Plesch, 1999). Según la crónica de Paul Groussac (2008 [1894-1895]), la entidad ofrecía clases de solfeo, composición, canto, piano, violín, violonchelo y flauta siguiendo los preceptos europeos y era frecuentada por grupos de alumnas y alumnos que cursaban sus materias en franjas horarias diferenciadas. Para la década de 1920 había logrado abrir

⁸ Fue así que la institución oficial incorporó en su cuerpo docente a numerosos músicos que se desempeñaban en los conservatorios privados e inicialmente basó su programa pedagógico en los planes de estudios de aquellos establecimientos.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

ciento siete sucursales en distintas localidades del país y del exterior.⁹ Así, se había generado una extensa red de instituciones y la formación musical se transformaba en una provechosa fuente de ingresos económicos para Williams y los subdirectores a cargo de cada sede (Massone y Olmello, 2018).

El Conservatorio de Música de Buenos Aires no era el único que tenía filiales en el interior del país. Se han identificado dependencias de los establecimientos Santa Cecilia,¹⁰ Thibaud-Piazzini,¹¹ Fontova,¹² Fracassi¹³ y Beethoven¹⁴ en ciudades como San Juan, Mendoza, Rosario y Córdoba (Fernández, 2010; Rovira, 2007; Ruíz, 2016). En verdad, las vinculaciones no siempre se generaban con las entidades porteñas sino que, muchas veces, las casas centrales se encontraban en núcleos urbanos más cercanos. Así sucedía en San Juan y Santa Fe en donde se abrían filiales de conservatorios mendocinos y rosarinos, respectivamente (Fernández, 2010; Cozzi, 2007; Yunis, 2018).

En Bahía Blanca, la educación musical fue impulsada en principio por profesores que se habían capacitado en circuitos informales o que provenían de otras ciudades. De manera paulatina, las prácticas

⁹ Si bien la mayoría de las sucursales estaban ubicadas en la provincia de Buenos Aires, el Conservatorio Williams tenía sedes en Salta, Jujuy, Corrientes, Santa Fe, Mendoza, Catamarca, Misiones, Entre Ríos, San Luis, San Juan, Córdoba, Tucumán, La Pampa, Santiago del Estero y en ciudades de países vecinos como La Paz (Bolivia), Asunción y Encarnación (Paraguay). "Nómina de las sucursales del Conservatorio de Música de Buenos Aires". *La Quena*, n° 24, junio y julio de 1925.

¹⁰ El Conservatorio "Santa Cecilia" fue fundado en 1894 por los músicos italianos Luis Forino y José Bonfiglioli. En 1906 la dirección quedó en manos de Héctor Forino, Ferruccio Cattelani y Cayetano Troiani (Casares Rodicio, 1999, pp. 894).

¹¹ El "Thibaud-Piazzini" había sido fundado por los pianistas Alfonso Thibaud y Edmundo Piazzini en 1904 (Manso, 2012, p. 88).

¹² Esta institución había sido constituida en 1905 por León y Conrado Fontova (Huseby y Plesch, 1999).

¹³ El conservatorio "Fracassi" había sido fundado en Buenos Aires por el músico italiano Elmerico A. Fracassi en 1905.

¹⁴ Aunque el conservatorio "Beethoven" fue creado en 1900 por el compositor italiano Lorenzo Scalese, pocos años después la dirección pasó a Armando Fiocco. En 1923 se hicieron cargo de la institución los músicos Alfredo Pinto y Augusto Sebastiani, hasta que en 1930 se separaron y conformaron dos conservatorios independientes, el Antiguo Conservatorio Beethoven, a cargo del último, y el Conservatorio Beethoven, en manos de Pinto (Paiva, 2014, p.5).

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)
por **María Noelia Caubet**

educativas que solían ser individuales o asistemáticas comenzaron a formalizarse en instituciones desde finales del siglo XIX.¹⁵ Las guías comerciales de la ciudad ponen de relieve un crecimiento del número de conservatorios pero también de músicos. Resulta necesario destacar que una gran parte de ellos establecía vinculaciones con las academias porque era allí donde sus alumnos acreditaban sus saberes. Es decir, los estudiantes se preparaban con los profesores particulares y, a continuación, rendían los exámenes correspondientes en los conservatorios.¹⁶ Este procedimiento evidencia las asimetrías existentes entre las distintas modalidades de enseñanza. En efecto, la pertenencia a aquellas instituciones otorgaba un prestigio mayor que la capacitación individual con un docente. Durante las primeras décadas del siglo XX se abrieron conservatorios que se articularon con otros de la capital, con entidades políticas como la escuela de música de la Agrupación Artística Socialista y con asociaciones étnicas como el Instituto Musical Esclava.¹⁷

Tabla 1: Filiales de conservatorios de Buenos Aires fundadas en Bahía Blanca entre 1900 y 1930

| | Conservatorio | Fundador/Director local | Conservatorio de Buenos Aires | Examinadores en Bahía Blanca |
|-----------|---------------|--|-------------------------------|-------------------------------|
| 1900-1910 | Santa Cecilia | Juan Tomassini/Eleodora Salotti | Santa Cecilia | Héctor Forino/Mario Rossegger |
| | Williams | Néstor Cisneros y Alejandro Inzaurraga | Conservatorio de Buenos Aires | Jurado local |

¹⁵ Entre ellos los conservatorios La Capital (1889) y Bahía Blanca (1905), dirigidos por el violinista Andrés Dalmau y la profesora Ana F. de San Martín, y la Academia Mozart (1908) fundada por el español Enrique Guzmán.

¹⁶ Este es el caso de las profesoras Luisa Pernicci, Electra Ludueña de Gorg y Ramona C. de Dahn quienes llevaban a sus alumnos a rendir al Conservatorio Argentino.

¹⁷ Aunque luego fue adherido al Instituto Fontova, en sus inicios el Instituto Esclava fue creado en el seno de la Sociedad de Socorros Mutuos Nueva España con el objetivo de "ofrecer, especialmente a sus asociados o miembros de sus respectivas familias, los beneficios de la cultura musical". El Arte en Bahía Blanca", *La Nueva Provincia*, 1 de enero de 1921.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)
por **María Noelia Caubet**

| | | | | |
|-----------|------------------------|----------------------------|-----------------------------|--|
| 1910-1920 | Verdi | Livia Tatti de Bonomi | Thibaud-Piazzini | Celia R. de Más |
| | Rossini | Juan B. Quagliotti | Rossini | Francisco de Paula |
| | Eslava | Beatriz Romero Palacios | Instituto Fontova | León Fontova |
| | Panisse | Virgilio Panisse | Drangosch | Ernersto Drangosch |
| 1920-1930 | Fracassi | Delfina Carmen Rodríguez | Fracassi | Julio Morini/ Juan Carlos Durán |
| | Clementi | Carmelita A. M. Cimadamore | Clementi | Lorenzo Spena |
| | Richard Strauss | Juana Camy de Casal Buceta | Richard Strauss | María W. de Winizky e Ignacio Winizky |
| | Argentino | Domingo Amadori | Escuela Argentina de Música | Julián Aguirre/ Rafael González/ Juan José Castro/ Ricardo E. Rodríguez |
| | Liceo Musical Bahiense | Siro Colleoni | Rossini | Francisco de Paula |

Fuente: Elaboración propia sobre la base de los datos extraídos de las comunicaciones de los conservatorios publicadas por la prensa local.

La ciudad de Buenos Aires operaba en el imaginario como garantía de calidad y como centro de legitimación por excelencia, dado que era allí donde la música académica había adquirido un mayor desarrollo y donde existía una tradición consolidada de educación en esta área. Por ende, las distintas instituciones procuraron generar nexos con la capital mediante dos vías. Por un lado, se fundaron filiales de reconocidos conservatorios porteños y, por otro, se convocó a intérpretes y compositores destacados para que se trasladaran a Bahía Blanca y tomaran los exámenes finales. El establecimiento de relaciones no supone, sin embargo, concebir a las entidades locales

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

como meras reproductoras de aquellas realidades sino que impulsa el análisis empírico de los complejos entramados de lazos entre los músicos bahienses y sus colegas capitalinos (Pasolini, 2013b). Es posible que los vínculos se originaran a partir de la radicación de estos últimos en Bahía Blanca o bien por el traslado hacia la metrópoli de artistas locales que profundizaban sus estudios en aquellos institutos centrales y luego regresaban para abrir las sucursales. En el caso del Conservatorio de Buenos Aires dirigido por Alberto Williams, los directores de las filiales habían formado parte del cuerpo docente de la casa central.¹⁸ El acceso a los cargos jerárquicos estaba mediado por la decisión del mismo Williams, que seleccionaba a los músicos según sus capacidades profesionales (Massone y Olmello, 2018, p. 46). Como ha escrito Numa Rossotti en sus memorias:

Estudié con el maestro Williams durante cuatro años, después de los cuales me designó para dirigir la sucursal del Conservatorio en Bahía Blanca. Tenía 18 años y desde los 15 formaba parte de mesas examinadoras. A los 14 me presenté por primera vez en público (Rossotti, 1955, p.11).

Es cierto que la formación musical solía comenzar en la primera década en la vida de los niños y de las niñas. Por ende, el tránsito desde el rol de "estudiante" al de "profesor" se producía a temprana edad. A diferencia de lo que ocurría con otras sucursales de entidades capitalinas, los docentes y directivos locales del Williams estaban habilitados para integrar las mesas examinadoras. Por lo tanto, no era necesario el traslado de representantes desde Buenos Aires como sucedía en las otras filiales.

Pese a que estaba adherido al establecimiento dirigido por Ernesto Drangosch,¹⁹ el conservatorio Panisse (1915) fue la única institución bahiense que llevó el nombre de un músico local. Esta divergencia

¹⁸ Numa Rossotti, Julio Oscar Pinto y Alberto Savioli fueron directores de la sucursal bahiense y se habían formado en el Conservatorio de Buenos Aires.

¹⁹ Ernesto Drangosch nació en la ciudad de Buenos Aires en el año 1882. Estudió con Carlos Marchal, Alberto Williams y Julián Aguirre. Se perfeccionó en Alemania, país en el que realizó numerosas presentaciones. Retornó a la Argentina y se radicó en La Plata donde se desempeñó como docente, director de orquestas y compositor. Fue titular de la orquesta de la Asociación de Profesorado Orquestal en la década de 1920.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

puede encontrar sus razones en la trayectoria y el reconocimiento externo alcanzado por su fundador, Virgilio Panisse. Nacido en Bahía Blanca en 1889, había estudiado violín en la sucursal del Conservatorio de Buenos Aires. Merced a una beca otorgada por la Municipalidad de Bahía Blanca en 1910 continuó sus estudios en el Real Conservatorio de Bruselas bajo la dirección de César Thomson de donde egresó con el primer premio. Si la capital funcionaba como fuente de legitimidad, más aún lo era el paso por Europa. Es así que el viaje hacia el Viejo Mundo constituía una instancia definitoria en el proceso de consagración de los artistas. Como sostiene Laura Malosetti Costa (2001), las limitaciones del sistema académico argentino para adquirir cierta visibilidad y reconocimiento, impulsaban a los artistas a viajar para “hacerse un nombre”. La travesía europea, entonces, les otorgaba el reconocimiento en su propio lugar de pertenencia. Luego de ocupar los puestos de primer violín en orquestas sinfónicas de Europa y de El Cairo, Panisse retornó a su ciudad natal en 1915 y fundó su conservatorio. Cuando se trasladó a La Plata en 1921,²⁰ la denominación de la entidad fue modificada a Escuela Normal de Música y quedó en manos de uno de sus profesores, Luis Bilotti. Este cambio se vinculó además con el paso de Bilotti por la *École Normale de Musique* de París, establecida en 1919 y dirigida por el pianista Alfred Cortot. Dedicada a la formación de profesores y virtuosos a través de un dispositivo integral, la institución francesa contemplaba la enseñanza exhaustiva de un instrumento, de teoría, escritura e historia de la música, de prácticas de repertorio y de pedagogía. Símbolo de excelencia y prestigio, este modelo quiso ser establecido por Luis Bilotti, al menos nominalmente, a través del reemplazo de la designación “conservatorio” por “escuela” con el objetivo de legitimarse y establecer una filiación directa con la capital francesa. Pese a estas transformaciones, los vínculos con Drangosch para suscribir los

²⁰ En esta ciudad fundó la Escuela Profesional de Música, constituyó el Cuarteto de Cuerdas “La Plata” y encabezó la Orquesta Sinfónica de la capital bonaerense.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

diplomas y presidir los exámenes se mantuvieron hasta su fallecimiento, en 1925.²¹

Del mismo modo, la Escuela Profesional de Piano fundada por Elba Ducós (1930) y la Escuela Superior de Música (1933) encabezada por Alberto Savioli buscaron distanciarse del “modelo conservatorio” que, tal como se desprende de las fuentes, se hallaba desprestigiado entre algunos sectores de la sociedad. Aunque presidían los exámenes los profesores Arturo Luzzatti y Constantino Gaito, provenientes del Conservatorio Nacional, ninguna de ellas generó una dependencia directa con los centros capitalinos.²² Asimismo, la Escuela Superior de Canto fundada por Luisa Marino de Mux y el Conservatorio Guala creado por Gabriel Alberto Guala y su esposa Elsa Fanny Conte no parecen haber tendido ningún lazo con Capital Federal.

Cabe señalar que, desde los años veinte, la prensa bahiense comenzó a objetar tanto la incorporación de los conservatorios locales a los de la metrópoli como los viajes de los profesores examinadores porque sostenía que buscaban asegurar la permanencia de los alumnos mediante la arbitrariedad y la escasa exigencia en los exámenes. La revista *Arte y Trabajo* recuperaba el testimonio de un músico local quien sostenía que:

es hora [...] de cortarles el negocio y los inútiles paseos a los profesores que nos visitan anualmente, quienes vienen a esta ciudad con el propósito de no ver ni oír nada y sí poner calificaciones de sobresaliente hasta... a los que barren los conservatorios.²³

Como alternativa, se proponía que los estudiantes fueran a rendir al Conservatorio Nacional de Música para realizar evaluaciones con un mayor grado de imparcialidad. Frente al afán de lucro de los privados, las instituciones oficiales emergían como garantía de excelencia al valorar el mérito, el esfuerzo y el talento de los estudiantes (Agesta,

²¹A continuación, lo sucedieron los pianistas Jorge Fanelli y Raúl Spivak que se trasladaban a Bahía Blanca al menos una vez por año.

²²Los alumnos de la cantante Celia Radaglia de Avanza, por su parte, rendían ante el profesor y crítico musical Emilio Pelaia.

²³Monteverde, M. A. “Temas musicales. Incorporación de los conservatorios”. *Arte y Trabajo*, nº 130, 30 de junio de 1925.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)
por **María Noelia Caubet**

2019). Estas disputas daban cuenta del interés de los músicos por proteger sus fuentes laborales y del de ciertos grupos que reclamaban la legitimación estatal de los diplomas y del desempeño profesional. Aunque garantizaba a las "escuelas particulares" la libertad de enseñar, las distintas agencias estatales se reservaban el otorgamiento de certificados y títulos (Vior y Rodríguez, 2012).

Pese a la solidez del nexo con Buenos Aires, el entramado de redes institucionales era más complejo que la relación bilateral con la capital. Desde los años treinta, entidades bahienses como la Escuela Normal de Música y el Instituto Eslava tuvieron sus filiales en localidades de la región bonaerense y en el territorio nacional de La Pampa. La primera había abierto sucursales en Coronel Pringles, Punta Alta y Bernasconi. Por su parte, el Eslava tenía dependencias en Punta Alta, Tornquist y Jacinto Arauz.²⁴ En este marco, Bahía Blanca operaba como lugar de encuentro para la acreditación de los saberes que se impartían en las filiales regionales. Sin desconocer los desequilibrios de poder que efectivamente existían en el período considerado, resulta evidente que el lugar de Buenos Aires como único nodo de la educación musical se desdibuja y el binomio centro-periferia resulta poco operativo para pensar los lazos entre las distintas entidades. Por el contrario, un enfoque que enlaza distintos puntos urbanos a través de la circulación de individuos, grupos e ideas y que explora las condiciones de jerarquización de los espacios permite entender que las posiciones de centro y periferia son inestables y relativas (Sorá, 2016).

Enseñar, conservar, exhibir. Un panorama de las actividades musicales en los conservatorios privados

Asistir a la escuela y concurrir al conservatorio era la rutina de niños y jóvenes durante la primera parte del siglo XX. Las clases en los establecimientos musicales se correspondían con el calendario escolar ya que comenzaban en marzo y se extendían hasta diciembre,

²⁴ La creación de redes institucionales no se circunscribía a las prácticas académicas, sino que también incluía a la música popular. Por ejemplo, el acordeonista Antonio Panelli había fundado un instituto de enseñanza musical en Bahía Blanca que tuvo sucursales en La Pampa y en Río Negro.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

cuando se efectuaban las audiciones de fin de año y los exámenes finales de las materias.

Las instalaciones en las que funcionaban los conservatorios se ubicaban en calles céntricas de la ciudad y solían albergar las viviendas de los músicos, por lo que se puede advertir cierta indefinición entre los espacios privados de los propietarios y aquellos de uso público, es decir, en los que se encontraban los profesores y alumnos. Como se puede observar en el siguiente mapa, los conservatorios fundados luego de 1940 tuvieron una mayor dispersión sobre el tejido urbano y ampliaron la oferta de educación musical hacia los sectores medios y trabajadores de la ciudad.²⁵

Gráfico 2: Ubicación de los conservatorios privados entre 1928-1965



Fuente: Elaboración propia sobre la base de las guías comerciales de Bahía Blanca entre 1928 y 1965.

²⁵ Hacia la década del cincuenta el Conservatorio Clementi tenía sede en Villa Mitre y en la localidad vecina de Ing. White.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

El funcionamiento de cada instituto solía regirse por un estatuto interno que organizaba el aprendizaje, los títulos y premios, las mensualidades y los derechos de exámenes. Aunque la enseñanza era paga en todos los casos, existían distintos perfiles de conservatorios. Los grupos más acomodados solían frecuentar los establecimientos liderados por músicos reconocidos en el ambiente cultural de la ciudad y relacionados con instituciones consagradas de la escena porteña. Estos conservatorios se diferenciaban en términos simbólicos y económicos de aquellos ubicados en espacios barriales y vinculados a entidades sociales y políticas.²⁶

La educación musical estaba organizada en tres ciclos: uno preparatorio, uno elemental y, por último, uno superior. De acuerdo con los resultados de los exámenes que eran publicados por los periódicos locales, los alumnos se recibían de profesores elementales en cinco años de estudio y de profesores superiores en el séptimo año. Sin embargo, en el Instituto Eslava alcanzaban el primer título en siete años y el superior en nueve. Las diferencias entre los institutos ponen de relieve que no existía una unificación de los planes de estudio sino que cada uno de ellos se regía por las determinaciones de su director o por los reglamentos de los organismos a los que se incorporaban. Aún así, la estructuración de la enseñanza en los conservatorios locales no difería demasiado de aquella dispuesta por otros establecimientos del país.²⁷ Pese a que desde su denominación los títulos apuntaban a la docencia, en realidad parecían orientarse más a la educación de intérpretes y solistas que a la de profesores de música.²⁸ De acuerdo con Massone

²⁶ Por ejemplo, la Escuela de Música de la Agrupación Artística Socialista organizó clases de música para niños y adultos en horarios diferenciados a cargo de la asociada Delia Rigoglio. En contraste con los montos cobrados por otros conservatorios, este organismo fijaba sumas mucho más accesibles que permitían el acceso a sectores sociales menos favorecidos.

²⁷ Ver los planes de estudio del Conservatorio Thibaud Piazzini. *Instituto de Enseñanza Musical en los grados elemental, secundario y superior*. Buenos Aires, 1904; del Instituto Musical Fontova. "Reglamento". *Instituto Musical Fontova, años 1923 y 24*. Buenos Aires, 1924 y del Conservatorio Musical Clementi. *Planes de estudio. Clases de teoría, solfeo, piano, pedagogía musical*. Buenos Aires, 1938.

²⁸ De hecho, en los avisos publicitarios del instituto se sostenía que el Eslava brindaba "preparación especial para concertistas". "Instituto Musical Eslava". *El Atlántico*, n° 4691, 2 de marzo de 1934.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)
por **María Noelia Caubet**

y Olmello (2018, p. 49), la formación profesional seguía los métodos didácticos del Conservatorio de París,²⁹ un modelo que promovía una enseñanza sistemática enfocada en el virtuosismo y en el dominio sobresaliente de la técnica. La oferta educativa de los conservatorios consistía en la enseñanza de teoría y solfeo, canto, piano, violín y/o violonchelo.³⁰ El Conservatorio Argentino y el Instituto Eslava dictaban clases de guitarra y la Escuela Normal de Música añadió su instrucción en la década de 1940. Como analizaremos más adelante, la guitarra estaba siendo admitida en la música "culta" en Argentina.³¹ Hacia finales de la década de 1950 algunos institutos comenzaron a ofrecer la enseñanza de instrumentos ligados a los géneros populares, como por ejemplo el Conservatorio Argentino que incorporó el acordeón. Aunque esta apertura no fue frecuente, es innegable que existía cierta circularidad entre ambos mundos (Ginzburg, 1976). Lo cierto es que los conservatorios académicos formaron a numerosos músicos que en sus carreras artísticas se inclinaron hacia el tango y la músicaailable.³² A diferencia de lo que ocurría en algunos centros educativos capitalinos, en Bahía Blanca los niños y las niñas cursaban en la misma franja horaria y frecuentaban los conservatorios desde temprana edad. Las entrevistas realizadas a sus egresados dejan ver que los estudios

²⁹ 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 se propagaron 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).

³⁰ Algunos de ellos tenían profesores preparados para cada especialidad y otros se restringían a una orientación en particular, como las mencionadas escuelas de canto y de piano.

³¹ En la década de 1940 también incorporó la guitarra la Escuela Normal de Música, cuyas clases estuvieron a cargo de Carmelo Gentile.

³² Los violinistas Eberardo Nadalini y Gabriel Alberto Guala se formaron en el Conservatorio Panisse y en la Escuela Superior de Música, respectivamente. Ambos participaron de las llamadas orquestas "clásicas" o académicas y de formaciones típicas y características. Mientras que Guala fundó un conservatorio junto a su esposa, Elsa Conte, Nadalini creó una Academia de Canto Popular que funcionaba en la Casa Breyer Hermanos.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

iniciaban entre los cinco y los once años.³³ La formación artística se desarrollaba, entonces, al mismo tiempo que la escolarización y no constituía una instancia de educación superior tal como las disciplinas liberales y académicas que se dictaban en el sistema universitario o terciario (Frederic, Graciano y Soprano, 2010, pp.13-50). Sin embargo, el inicio temprano del entrenamiento musical durante la infancia constituía una muestra del sistema de valores y de aspiraciones que la sociedad proyectaba hacia el futuro y de la importancia que asumía la disciplina en la configuración de una ciudad moderna y civilizada (Lionetti y Míguez, 2010). Lejos de ser un recurso para amenizar momentos de ocio, la música era una potente herramienta de socialización para los niños y niñas dado que contribuía a educar y a disciplinar los cuerpos a partir de la modificación de los comportamientos y del autocontrol de los impulsos (Elias, 2016). De hecho, la instrucción musical parecía ser bien valorada por la sociedad local. Los egresados de los conservatorios y sus familias procuraban exhibir sus logros y publicaban avisos en la prensa cuando se recibían de profesores o cuando obtenían una distinción. De acuerdo con Pierre Bourdieu (1993), la educación en instituciones destinadas a las élites producía efectos de iniciación y consagración e incluso propiciaba actos solemnes de categorización como el sistema de premios. Heredadas del antedicho conservatorio parisino, las condecoraciones eran similares en la mayoría de los institutos bahienses y consistían en una jerarquía de medallas que diferían en su valor simbólico y económico (Pierre, 1900, p. 265). Sin embargo, los premios habían sido cuestionados desde fechas tempranas y eran calificados como "inútiles objetos para las vanidades exaltadas" que no daban cuenta de la capacidad artística sino del poder económico de los alumnos.³⁴ Al mismo tiempo, se objetaba la falta de sistematicidad de la enseñanza en los conservatorios privados, asimilados a establecimientos comerciales que "no beneficiaban en absoluto al cliente" dado que:

³³ Ravasio, Sigfrido, entrevistado por [autor], Bahía Blanca, 17 de julio de 2017 y Guala, Gabriel Alberto, entrevistado por [autor] Bahía Blanca, 18 de noviembre de 2011.

³⁴ Areziers, D. "Temas musicales. Conservatorio, medallas y diplomas". *Arte y Trabajo*, n° 126, 31 de enero de 1925.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

Los conservatorios son negocios particulares, perfectamente desarticulados y hasta anárquicos, donde la enseñanza se realiza a placer del director respectivo. No hay, pues, un plan de estudios, ni una finalidad científica, desde luego: cada uno enseña lo que sabe o lo que quiere, y así como su plan antojadizo, es su método perfectamente personal, vale decir, antipedagógico. Porque, para abrir un conservatorio, como para abrir una zapatería, no se exige competencia, ni títulos ni certificados. La autoridad limita su acción al cobro de la patente.³⁵

La carencia de uniformidad de los programas y la ausencia de control confabulaban, por un lado, contra las posibilidades laborales de los egresados y, por el otro, contra su calidad como profesores e instrumentistas.³⁶ En una coyuntura en la que el Estado había ampliado sus incumbencias en la enseñanza musical a partir de la creación del Conservatorio Nacional en 1924, parecía imperioso reglamentar el funcionamiento de los institutos privados y poner freno a la "monomanía de la medalla".³⁷ La oficialización o, al menos, la regulación estatal, se tornaba necesaria debido al numeroso alumnado que allí concurría.

Las audiciones congregaban a las comunidades institucionales en distintos momentos del año y tenían como objeto la exhibición de los aprendizajes de los alumnos.³⁸ Algunos de los conservatorios ofrecían un único concierto a fin de año y otros, como la Escuela Normal de Música y el Instituto Musical Eslava, brindaban tres o más presentaciones anuales. Era habitual que cada función agrupara a los alumnos según su nivel educativo: había conciertos dedicados a los estudiantes de los cursos superiores y otros a los números infantiles. Aunque prevalecían las obras solistas, además se interpretaba música de cámara y, en algunas oportunidades, orquestal. Las

³⁵ Lavalle, E. "Temas musicales. La enseñanza de la música". *Arte y Trabajo*, n° 134, noviembre-diciembre de 1925.

³⁶ Las objeciones contra la enseñanza privada de la música pueden encontrarse aún en la década de 1950. "Idoneidad en la enseñanza artística". *La Nueva Provincia*, n° 19.904, 2 de septiembre de 1957.

³⁷ Areziers, D. "Temas musicales. Conservatorio, medallas y diplomas". *Arte y Trabajo*, n° 126, 31 de enero de 1925.

³⁸ Mientras que algunas instituciones disponían de auditorios adecuados para ofrecer conciertos, otras debían recurrir a las salas de los cines o de los teatros de la ciudad.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

audiciones no solo se brindaban en los escenarios de la ciudad sino que algunas de ellas se ofrecían en localidades de la zona o se transmitían a través de las radioemisoras. Así, las actividades que se desarrollaban al interior de las aulas se volvían públicas y los conservatorios construían representaciones de sí mismos que intervenían en su propia legitimación y en la de sus integrantes (Bourdieu, 2015, p.74).

Sin embargo, estos eventos institucionales estaban cuestionados por algunos sectores de la sociedad local quienes sostenían, por un lado, que dichas prácticas funcionaban como mecanismos para captar alumnos por parte de los directores de los conservatorios y, por otro, que su excesivo número se debía a los requerimientos de los padres que demandaban la continua presentación de sus hijos.³⁹ En un número razonable, las audiciones eran necesarias para ejercitar la actuación en público y, a su vez, ampliaban la oferta musical para los espectadores.⁴⁰

Sin dudas, una de las instituciones que se destacó en la organización de conciertos fue la Escuela Normal de Música. Su director, Luis Bilotti, no solo ofrecía las mencionadas exhibiciones sino que además auspiciaba a músicos reconocidos internacionalmente.⁴¹ Su labor generaba tensiones con las actividades de la Asociación Cultural, un organismo dedicado con exclusividad a la organización de conciertos (Agesta, Caubet y López Pascual, 2017). De hecho, Bilotti formaba parte de aquella asociación desde sus comienzos y es posible que hubiera capitalizado a su favor los contactos gestados con los músicos y sus representantes a partir de su participación en la entidad.

³⁹ Monteverde, M. A. "Temas musicales. El negocio y el arte". *Arte y Trabajo*, n° 127, febrero-marzo de 1925.

⁴⁰ En la mayoría de las funciones se cobraba entrada, cuyo precio oscilaba entre cuarenta y cincuenta centavos durante los años treinta y cuarenta. Estos valores resultaban asequibles si se los compara con los importes que se pagaban por otros conciertos.

⁴¹ Entre 1934 y 1936 presentó a los violinistas Jascha Heifetz, Mischa Elman, Jacques Thibaud y Leo Cherniavsky, a la cantante Brígida F. de López Buchardo acompañada por Carlos López Buchardo en el piano, al coro de niños Cantores de Viena y al coro de los Cosacos del Don.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

Los programas de estos eventos recuperaban los repertorios seleccionados e incorporaban las publicidades de los establecimientos que proveían de instrumentos, partituras e insumos a los músicos locales. Mientras que en 1900 se registraban cuatro negocios en las guías bahienses, en 1932 su número ascendía a nueve y en 1965 a diez. Si bien comercializaban una gran variedad de instrumentos, las firmas parecían priorizar la venta de los pianos mediante la representación exclusiva de cada una de las marcas.⁴² La existencia de una escuela dedicada exclusivamente a su enseñanza,⁴³ la recurrente publicación en la prensa de comentarios sobre su ejecución y el predominio de obras pianísticas en las audiciones ponen de relieve la importancia que adquiría su estudio para la sociedad local.

No sorprende que el piano haya tenido gran éxito entre las niñas y jóvenes. Desde los primeros años del siglo XX, los establecimientos de enseñanza musical nuclearon a un colectivo de alumnos caracterizado por el predominio femenino. Aunque el número de varones aumentó desde la década de 1920, es cierto que se trataba de un porcentaje minoritario respecto de las alumnas. No obstante, sólo algunas de ellas llevaban adelante una carrera artística: la mayor parte circunscribía sus prácticas al entretenimiento en el espacio doméstico. Como indica Lucía Bracamonte (2019, p.106), en las revistas locales circulaban ideas que promovían la instrucción musical femenina y reivindicaban al piano como el instrumento preferido pero también "el más propio de la mujer".⁴⁴ El violín, por su parte, parecía ser el segundo instrumento más frecuentado por los estudiantes, en especial, por los varones. No obstante, existían excepciones en determinados establecimientos. Mientras que en el

⁴² Todos ellos facilitaban la compra de los instrumentos mediante descuentos y cuotas. De este modo, el acceso no estaba restringido a los grupos más acaudalados, sino que la financiación posibilitaba su adquisición a las clases medias.

⁴³ La referida Escuela Profesional de Piano de Elba Ducós.

⁴⁴ Acerca de la vinculación entre los repertorios canónicos y la configuración de los imaginarios en torno al género puede consultarse el artículo de Tía de Nora (2012) sobre la música de Beethoven en la escena concertística de Viena durante el siglo XIX.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

Instituto Eslava predominaba el aprendizaje de canto, en el Conservatorio Argentino adquiriría mayor importancia la guitarra.

El análisis de la programación de los conciertos permite indagar en las propuestas estéticas que priorizaban los conservatorios. Si bien cada academia procuraba construir un perfil distintivo para diferenciarse de las demás, en rigor, los repertorios elegidos compartieron características comunes. ¿Qué unificaba a estas selecciones musicales? Los conservatorios, en tanto autoridades culturales institucionalizadas, sacralizaban cierto tipo de composiciones (Bourdieu, 2011). Por un lado, formaban una audiencia capacitada para la producción y escucha de dicha música y, por otro, garantizaban su supervivencia por medio de la conservación y reiteración de las obras canónicas (Corrado, 2005). Así, se construía una representación sobre la calidad de aquellas composiciones dignas de ser preservadas e interpretadas una y otra vez. Ahora bien, ¿qué música intentaban conservar los establecimientos bahienses? 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. Respecto del primer criterio, prevalecían los músicos de origen europeo, que en su mayoría eran franceses. El modelo del Viejo Continente tenía gran presencia en los conservatorios porque, de un lado, Europa era concebida como la cuna de la excelencia musical occidental y, de otro, la recurrencia tenía que ver con que los métodos de estudio para violín y piano provenían de aquellos países.⁴⁵ De manera especial, París había adquirido desde fines del siglo XVIII una autoridad indiscutida sobre la sociedad y la cultura europeas (Weber, 2011, p. 34). Sin embargo, el predominio francés no se verificaba en todas las instituciones bahienses: en el Instituto Musical Eslava y en el Conservatorio Argentino las composiciones españolas ocupaban un lugar significativo en la programación. Esto podría vincularse con el origen étnico del primer instituto y con la relevancia

⁴⁵ Entre ellos, el método de violín de Julian Piot, las obras educativas para piano de Louis Köhler, los estudios de piano de Anton Schmoll, entre otros.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

de algunos compositores hispanos durante el siglo XIX.⁴⁶ La enseñanza de la guitarra en ambos establecimientos conllevó la ampliación de los repertorios y la inclusión de obras vinculadas con el nacionalismo musical argentino, como las de Felipe Boero, Julián Aguirre, Julio Salvador Sagreras y Antonio Sinópoli. Este instrumento comenzó a ocupar un lugar cada vez mayor en la oferta musical de la ciudad, a legitimarse en los circuitos de las prácticas académicas y a posicionarse como instrumento solista. Al mismo tiempo, se transformó en una referencia casi obligada para evocar el mundo rural y, de este modo, fue concebido como el emblema musical de la argentinidad (Plesch, 1996).

La educación brindada por los conservatorios privados no estuvo al margen de este movimiento nacionalista y recuperó estéticas que también eran promocionadas por los organismos estatales y periodísticos nacionales (Mansilla, 2006; 2012). De manera particular, el Instituto Eslava y el Conservatorio Argentino fueron los establecimientos que otorgaron un espacio mayor a las imprints regionales.

Respecto de las épocas de composición, la organización del repertorio privilegió el formato de miscelánea al combinar en una misma presentación obras de distintos autores y períodos de la música erudita occidental (Weber, 2011).⁴⁷ Sin embargo, es posible afirmar que prevalecían las obras creadas durante el siglo XIX, sobre todo las de perfil romántico y nacionalista. El porcentaje de producciones clásicas y barrocas era minoritario y las del siglo XX, por su parte, incluían algunas románticas tardías, otras de jazz, pero ninguna de ellas presentaba innovaciones formales de relevancia. Según Michael Steinberg, las obras del romanticismo estaban asociadas con lo

⁴⁶ Se destacaron Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla en piano, Pablo Sarasate en violín y Francisco Tárrega en guitarra.

⁴⁷ La prevalencia de lenguajes académicos también puede vincularse con la existencia de un mercado editorial de partituras dedicado a la difusión de la música "cult", cuya interpretación requería de competencias específicas de lectura. Paulatinamente, este mercado de partituras se fue ampliando e incorporó a las estéticas populares que habían comenzado a difundirse masivamente desde los años veinte a partir de la industria discográfica (Cañardo, 2017).

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

moderno, es decir, con un presunto estado de liberación económica y política dado por la industrialización, la reforma o la revolución. En este marco, la música burguesa decimonónica del "largo siglo XIX" cumplía un papel clave en la organización de las subjetividades (Steinberg, 2008, p.14).

La pregunta que se impone es por qué los conservatorios recuperaban esta música suntuosa, heroica, sublime. Resulta necesario aclarar que esta tendencia parecía usual en otras instituciones de enseñanza públicas y privadas del país.⁴⁸ En principio, resultaba operativa para una ciudad que estaba atravesando un proceso de modernización y que pugnaba por despegarse de su pasado como fortaleza militar para erigirse como la "capital del sur argentino". Por último, no sorprende que los establecimientos optaran por lenguajes probadamente consagrados para legitimarse ante el público y los músicos locales, de la región y de los centros culturales.

Consideraciones finales

Hacia finales del siglo XIX el número de conservatorios particulares aumentaba de forma elocuente en Bahía Blanca. El desarrollo de las habilidades de escucha e interpretación musical era concebido como una variable de civilización y de distinción social que incluso excedía la escala local. Los grupos ilustrados de las principales ciudades del país habían reparado en la importancia que asumía la educación artística para la construcción de una nación moderna. Estas preocupaciones fueron recuperadas por el accionar estatal que, gradualmente, emprendió la oficialización de la enseñanza musical.

⁴⁸ Los programas de concierto del conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires durante el año 1934 y los planes de estudio para piano en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires y para piano y violín en su homólogo mendocino durante la década de 1940 también seleccionaban obras de artistas europeos correspondientes del siglo XIX. Ver: Instituto Musical Santa Cecilia. *Concursos y títulos*. Buenos Aires, 1934; Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. *Programas de estudios*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1946, p. 55 y Universidad Nacional de Cuyo. *Plan y programas de estudios*. Conservatorio de Música y Arte Escénico. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1941, pp. 13-23.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

De manera simultánea, funcionaba un afianzado circuito de instituciones creadas por la sociedad civil que, además de promover la instrucción artística, constituía fecundos emprendimientos comerciales. Estos establecimientos imperaron sobre todo en las ciudades intermedias y en los pueblos de provincia, donde se comenzaba a conformar de manera incipiente una estructura educativa pública para la promoción de las artes.

En este artículo hemos pretendido trazar una cartografía de los organismos de enseñanza privada de la música durante la primera mitad del siglo XX en Bahía Blanca, de sus orígenes y de sus vinculaciones con otros establecimientos de la región y de las ciudades capitales. La inscripción de los conservatorios locales en redes institucionales de mayor alcance da cuenta de la necesidad de legitimación externa y de la preocupación por incorporar los métodos pedagógicos ya consagrados en los centros culturales argentinos y europeos. Por un lado, la subordinación a las instituciones porteñas se fundamenta en el estado embrionario del campo musical bahiense y en la representación de la capital argentina como el centro de legitimación artística por excelencia. Fue esta razón la que llevó a los músicos a emprender recorridos formativos que condujeran a Buenos Aires y, en lo posible, alcanzaran los conservatorios del Viejo Mundo para "estar a tono" con las estéticas europeas y de alguna manera emular los modelos didácticos de aquellos centros. Por otro, la irrupción de filiales de institutos de Bahía Blanca en la región permite comenzar a debatir en torno a las generalizaciones que sostienen la primacía de Buenos Aires como único nodo de la educación musical y a profundizar el análisis sobre las múltiples cadenas de prestigio de escuela a escuela en las que circulaban múltiples beneficios simbólicos y económicos (Kingsbury, 1988).

Los programas de estudio se enfocaron principalmente en la música "culta" y canónica, ligada al buen gusto y al refinamiento de las costumbres. De este modo, la formación artística funcionaba como un mecanismo de distinción y de acumulación de capitales simbólicos y, a su vez, intervenía en la construcción de la identidad nacional.

A partir de los años treinta se ampliaron las especialidades de los conservatorios para atender los requerimientos de un alumnado cada vez más diverso que configuraba su gusto a partir de la asistencia a

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

conciertos y de la formación específica pero también mediante el consumo de música grabada y de las programaciones radiofónicas. Lejos de erigirse como mundos excluyentes, la complementariedad entre lo “culto” y lo “masivo” se manifestó en distintos ámbitos educativos, asociativos y laborales.

A diferencia de las instituciones estatales, los conservatorios estaban orientados hacia aquellos sectores que poseían los recursos financieros para pagar la formación musical. Las tensiones y conflictos sobre la legitimidad de la enseñanza que impartían los conservatorios particulares y sobre las formas de evaluación y acreditación de los saberes dirigieron la atención hacia el Estado. Frente a las deficiencias de las iniciativas privadas, la institucionalización oficial parecía brindar una educación sólida y sistemática que se concretaba en títulos habilitantes. No obstante, hasta la década de 1950, el Estado delegó la formación de los profesores en los conservatorios particulares. Al tiempo que sostenían su autonomía institucional y financiera, estos fueron los principales espacios en donde se formaron los profesores de música que nutrieron a las escuelas públicas. Puede decirse, entonces, que los establecimientos de enseñanza privados dinamizaron la vida cultural de la ciudad ya que generaron nuevos puestos de trabajo, habilitaron espacios de formación artística y permitieron la activación de redes dentro de la misma localidad y con otros lugares del país.

Referencias bibliográficas

- Agesta, N. (2019). "Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense (La Asociación Cultural de Bahía Blanca, 1919-1927)". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, Universidad Nacional de Córdoba. [En prensa]
- Agesta, N. (2016). *Páginas Modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Agesta, N.; Caubet, N. y J. López Pascual (2017). "Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)". En: Cernadas, M., J. López Pascual y María de las Nieves Agesta. *Amalgama y distinción: culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 131-178.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

- Caubet, N. (2016a). *Músicos en Red. La creación del Conservatorio Provincial de Música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)*. [Tesis de Licenciatura en Historia inédita]. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Caubet, N. (2016b). "La música como expresión de la 'alta cultura' en Bahía Blanca. La oficialización del canon en el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957)". *Cuadernos del Sur*, fascículo Historia (45), 83-104.
- Bohoslavsky, E. y G. Soprano (2010). *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en la Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Prometeo.
- Bourdieu, P. (2015). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Buenos Aires: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1993). "Los ritos como actos de institución". En: Pitt-Rivers, Julián y J.G. Peristiany (coord.) *Honor y gracia* (pp. 111-123). Madrid: Alianza.
- Bracamonte, L. (2019). "Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: De Paz Trueba, Y. (Comp.) *Infancia, pobreza y asistencia. Argentina, primera mitad del siglo XX* (pp. 99-120). Rosario: Prohistoria.
- Carli, S. (1991). "Infancia y Sociedad: La mediación de las asociaciones, centros y sociedades populares de educación". En: Puiggrós, Adriana (Dir.) *Historia de la Educación en la Argentina, vol. II. Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (pp. 13-46). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Corrado, O. (2005). "Canon, hegemonía y experiencia estética". *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), 17-44.
- Cozzi, D. (2007). *La creación musical en Rosario*. Rosario: UNR Editora, Universidad Nacional de Rosario.
- De Nora, T. (2012). "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En: Benzecry, Claudio (Comp.) *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: UNQUI.
- De Vito, C. G. (2015). "Verso una microstoria translocale (micro-spatial story)". *Quaderni Storici*. (3), 815-833.
- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, R. (2010). *Actividad musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires, Biblos.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

- Fiorucci, F. (2008). "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el peronismo". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/index24372.html>
- Firth, S. (2003). "Musica e identidad" En: Stuart Hall y Paul Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 18-213.
- Frederic, S., O. Graciano y G. Soprano (2010). "Profesión, Estado y política. Estudios sobre formación académica y configuración profesional en la Argentina". En: *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas* (pp. 13-50). Rosario: Prohistoria.
- Ginzburg, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- Groussac, P. (2008). *Paradojas sobre música*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Huseby, G. y M. Plesch (1999). "La música argentina en el siglo XX". En: Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política* (pp. 175-234). Buenos Aires: Sudamericana.
- Jorquera Jaramillo, C. (2010). "Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española". *Revista Musical Chilena*. 64, (214), 52-74.
- Jorquera Jaramillo, C. (2006). "Educación Musical: Aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina". *Investigación en la escuela*. (58), 69-78.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lionetti, L. y D. Míguez (2010). "Aproximaciones iniciales a la infancia". En: Lionetti, Lucía y Daniel Míguez (Comp.) *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)* (pp. 9-34). Rosario: Prohistoria.
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca 1940-1969*. Rosario: Prohistoria.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, S. (2012). "Julián Aguirre y la convalidación de la producción musical nacionalista argentina desde el semanario *El Hogar* (1920-1924)". En: *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (pp. 187-237). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Mansilla, S. (2006). "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones". En: Leiva, Alberto David (coord.) *Los días de Alvear* (pp. 313-344). Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro.

Artículo

Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX (pp. 185-218)

por **María Noelia Caubet**

- Manso, C. (2012). *Del Teatro de la ópera a Carmen Piazzini*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.
- Massone, M. y O. Olmello (2018). "La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina". *Resonancias*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 22, (42), 33-52
- Massone, M. y O. Olmello (2015). "El Conservatorio Nacional de 1888: la primera fundación". *4'33' Revista online de investigación musical*. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales, Instituto Universitario Nacional del Arte, 7, (1), pp. 14-28. Negus, Keith y Patria Román Velázquez (2002) "Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity". *Poetics*. (30), 133-145.
- Paiva, V. (2014). "El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados". *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4212/ev.4212.pdf
- Pasolini, R. (2013a). "Vida cotidiana y sociabilidad". En: Palacio, Juan Manuel. *Historia de la provincia de Buenos Aires: de la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo: 1880-1943*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 363-392.
- Pasolini, R. (2013b). "La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, (17), 187-192.
- Petitti, E. (2012). *La política educativa en la provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952)*, Mimeo [Tesis de maestría inédita], Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Petitti, E. (2013). "Política y educación en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo: reestructuración institucional e incorporación de nuevos actores (1946-1952)." *Espacios en blanco. Serie indagaciones*, 23, (2).
- Pierre, C. (1900). "Art. 20. Règlements Généraux. 1894-1896" *Le Conservatoire National de Musique et Déclamation. Documents Historiques et Administratif*. París: Imprimerie Nationale.
- Plesch, M. (1996). "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología*. (1), 57-68.
- Plotkin, M. y E. Zimmermann (Comp.) (2012). *Los saberes del Estado*. Buenos Aires: Edhasa.
- Oszlak, O. y G. O'Donnell (1981). "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación". *Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES 4)*. Buenos Aires: CLACSO.

Artículo

Los lugares de la música.
Prácticas, agentes y redes en los
conservatorios privados de Bahía
Blanca durante la primera mitad
del siglo XX
(pp. 185-218)
por **María Noelia Caubet**

- Ribas, D. (2008). *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. [Tesis de doctorado inédita]. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Rossotti, N. (1955). *Recuerdos y anécdotas*. La Plata: Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez.
- Rovira, E. (2007). "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". En: Musri, Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan* (pp. 85-112). San Juan: EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- Ruiz, G. (2016). "La enseñanza del piano en la primera mitad del siglo XX en Villa María, Cba". *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. Recuperado de:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ensenanza-piano-siglo-xx-ruiz.pdf>.
- Santos La Rosa, M. (2018). "Historia de la educación en Bahía Blanca (1880-2001)". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: EdiUns, pp. 305-344.
- Sorá, G. (2016). "Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa". En: Agüero, Ana Clarisa y Diego García (Comp.) *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 11-14). Villa María: Eduvim.
- Steinberg, M. (2008). *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vior, S. y L. Rodríguez (2012). "La privatización de la educación argentina: un largo proceso de expansión y naturalización". *Pro-Posições*. 23, (2), 91-104.
- Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Yunis, M. (2018). "Culturas del arte musical: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, 1870-1920". *Descentrada*, 2, (1), UNLP, 1-16. Recuperado de:
<https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe032/9210/>