

**Semblanza de la Historia del Arpa en Latinoamérica: una
visión comparada y latinoamericana entre México y
Argentina**

ART12/ THU 10:00 AM

Autora: Marcela Méndez

*Solista de Arpa de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos y Profesora de la Cátedra de Arpa de
la Escuela de Música " Constancio Carminio " de Paraná, Entre Ríos ARGENTINA.*

**Prepared for delivery at the 1998 meeting of the Latin American Studies
Association, The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, September 24 -
26, 1998.**

Semblanza de la Historia del Arpa en Latinoamérica: Caso Argentino

La historia del Arpa en Argentina al igual que en el resto de los países de Latinoamérica debe ser estudiada a partir de la llegada de la Conquista Española que tiene lugar en 1516 y en relación a la siguiente periodización que en rasgos generales coincide con el caso mexicano:

EDAD DE LA CONQUISTA: Conquista y Colonización (1516 a 1809)

- La conquista: comprende la llegada de los conquistadores y de las fundaciones, relacionado con las tipologías musicales provenientes en su totalidad de España y el ingreso al territorio de los instrumentos musicales de cuerda inexistentes en Latinoamérica, entre ellos el arpa.
- Las misiones jesuíticas (desde 1604 hasta 1750): experiencia sociológica y cultural única por su trascendencia y el impulso que tuvieron las artes durante el siglo y medio que duró su labor en el actual territorio argentino.
- El siglo XVIII: es preparatorio a la Revolución de Mayo de 1810 y su importancia radica en el surgimiento de teatros y salas.

SIGLO XIX: EDAD DE LOS PRECURSORES

- La emancipación (1810 - 1820): es la época de la Revolución de Mayo donde todavía perduran las modalidades musicales españolas, sobretodo en lo referido a la música popular.
- La época de Rivadavia (1820 - 1829): se distingue por su afán de emular las corrientes progresistas del vivir europeo, y ya se infiere una búsqueda de superación pedagógica en lo que se refiere a la educación artística.
- La época de Rosas (1829 - 1880): período complejo que abunda en dilemas de aún no fácil aclaración en los cuales lo " primario " y lo " cultural " pugnan por una posición de dominio. De esa pugna surgirán las figuras de mayor representatividad en los movimientos posteriores.
- La generación del 80': posee en período de anticipación (1860 - 1880) caracterizado por cierta ambivalencia ya que se superponen dos corrientes. Se asiste al ocaso de figuras ya actuantes y aparecen las nuevas figuras de una delineación más fuerte, precisa, constituyendo el germen de la música argentina actual. En aquellas personalidades que surgen en el período propiamente dicho como generación del 80' se vislumbran ya las dos corrientes que regirán hasta muy entrado el siglo la influencia de lo autóctono y la asimilación de estilos y técnicas universalizadas.

SIGLO XX

Este período resulta de la continuidad de los aspectos antes mencionados: la influencia de lo autóctono en el plano de lo popular y por corrientes de perfeccionamiento y estilización de lo autóctono. En lo que se refiere al arpa de pedales se produce la llegada de los primeros maestros

italianos que formarán a los primeros arpistas profesionales del país y el ingreso de instrumentos en su mayoría de factura francesa.

EL ARPA Y SU CONTEXTO SOCIO - CULTURAL EN LA HISTORIA DE ARGENTINA

Edad de la Conquista y Colonización (1516 a 1809)

La Colonia

Al igual que en la casi totalidad de Latinoamérica, el estudio de la primera época de la Conquista en Argentina no puede ser separada de la " conquista espiritual ". No obstante, las primeras manifestaciones que tuvieron lugar en el territorio del Río de la Plata estuvieron a cargo de los ministriles y músicos militares que acompañaban a las expediciones. Es así que en el año 1527, cuando se establece el Fuerte de Sancti Spiritu, el primer asentamiento español en el territorio argentino, con la expedición de Sebastián Gaboto llega " un hábil tañedor de arpa " llamado Martín Niño. Casi contemporáneamente, en 1519, arriba a México con la expedición de Hernán Cortés Maese Pedro " el del arpa ". Ambos tañedores provenían de España y el instrumento que ejecutaban eran el arpa diatónica, de una orden perteneciente al Renacimiento europeo.

Para esta época se distinguen concretamente dos tipologías musicales: la religiosa (que era introducida por los sacerdotes regulares o seculares) y la " profana " (que era ingresada por los músicos militares). De este período hay una gran cantidad de datos que nos permiten saber sobre la presencia del arpa en territorio latinoamericano, por ejemplo en el Archivo de Tribunales de la ciudad de Córdoba hay crónicas que relatan que " en 1590 Hernando Suárez de Mejía remata un arpa " y en los Archivos de la Catedral de Buenos Aires aparecen datos sobre música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón, ingresadas a nuestro territorio en 1586, en esa misma fecha coincidentemente entran las mismas partituras al Virreinato de México.

El proceso de producción durante este período no fue homogéneo, sino por el contrario sufrió diversos cambios, tanto en concepción, usos, instrumentos etc. La influencia de las modas musicales fue muy fuerte, y normalmente se trataba de imitar todo lo que se hacía en Europa, especialmente España.

A diferencia de México la labor de las políticas evangelizadoras tuvo características especiales en el Virreinato del Río de la Plata puesto que su influencia se da solamente en las reducciones donde habitaban los aborígenes, sin tener ninguna relación con las ciudades. Aunque sí, se lleva a cabo la misma labor que en México (entre otras) la de enseñarle a los aborígenes la música española religiosa, por lo cual existen datos relativos a la presencia de algunos métodos y libros de obras para distintos instrumentos, entre los cuales es considerada el arpa. Mientras que en México serán los Agustinos quienes mayor impulso den a la evangelización a través de la música en el territorio del Río de la Plata van a ser los Jesuitas.

Como en la Nueva España, en el Río de la Plata no existe un prototipo de arpa, dado que en Europa existían más grandes, más pequeñas o diferían en número de cuerdas. En cuanto al uso debemos señalar que era utilizada tanto en lo sagrado como en lo profano, se utilizaba para misas, villancicos y por supuesto para música del ámbito festivo popular.

Las Misiones Jesuíticas

[Mapa omitido]

Si bien llegan al Virreinato del Río de la Plata representantes de diversas órdenes como mercedarios, franciscanos, etc.; son los representantes de la Compañía de Jesús quienes van a llevar a cabo una labor única al crear un movimiento de tipo humanista en su tarea evangelizadora. Siendo las misiones jesuíticas en el Río de la Plata la resultante de una experiencia sociológica única en la historia de la humanidad.

En el año 1585 llegan desde el Perú los Padres Francisco de Angulo y Alonso de Barzana. Son los primeros en recorrer el Norte y Centro de nuestro país, y son quienes establecen las bases para crear lo que será la Provincia Jesuítica del Paraguay.

Es así que en 1607 se funda la PROVINCIA DEL PARAGUAY, su provincial fue el Padre Diego de Torres, en un corto tiempo se inician las misiones del Guayrá (que comprendía zonas de Brasil y Paraguay) donde habitaban los guaraníes o mbya y la de San Javier en Santa Fe donde residían los mocovíes. Dado que los misioneros pronto se dieron cuenta de la gran afición que los indios tenían por el arte musical y considerando que la música podía convertirse en un medio de apostolado y de cultura, promovieron la música, el canto y la danza.

Desde 1607 llegan varios músicos que van a ser destinados a diferentes reducciones para evangelizar a través de la música, creando orquestas integradas por los aborígenes y haciendo de estos últimos estupendos constructores de instrumentos. En 1617 llega Jean Vaiseau, proveniente de Tournai en Bélgica, quien es destinado a la misión de Loreto. Junto a Vaiseau llega Luis Berger oriundo de Francia y que había formado parte de la Orquesta del Teatro de Alberto de Austria y de Isabel Clara Eugenia. Según narran las constancias documentales halladas en el Río de la Plata se comenta que Luis Berger llegó para enseñar según el " buen gusto de Francia " y fue el primero en introducir las innovaciones de la ejecución del Bajo Continuo en las misiones. Luis Berger va a desarrollar sus actividades en Santa Fe y luego va a ser llamado para enseñar música en el Virreinato del Perú.

Durante este período la música europea va a seguir entrando junto con el instrumental, noticias extraídas del Archivo de Indias nos hacen saber que en 1657: "El Señor Enrique Peña relata que en las fiestas realizadas en Tucumán se cantó en la Iglesia de la Compañía con arpa y que se cantaron chanzonetas con arpa y cítara "; y del Archivo Histórico de Córdoba hay otro dato del año 1687 que hace saber de la difusión cada vez mayor que alcanzaba el arpa: " un niño de 8 años hará 50 mudanzas (danzando) sin perder el compás de la viguela o harpa con tanto aire como el español más ligero ".

Con la Conquista y luego con los Evangelizadores van a llegar desde España arpas diatónicas o de una orden (con un solo encordado) y más avanzado el Barroco Europeo en la primera mitad del siglo XVIII, también van a arribar a América arpas de dos órdenes (o sea con dos filas de encordados).

Los instrumentos polifónicos (o de fundamento) más utilizados en el Virreinato del Río de la Plata serán el arpa, el órgano y la tiorba (laúd grande). Cobran aquí importancia pues con ellos se van a ejecutar los continuos de las obras corales escritas en América, siendo Domenico Zipoli quien más utilizó el arpa en las obras compuestas en América.

En 1691 llega al Río de la Plata Antonio Sepp quien había sido integrante del Coro de Niños Cantores de la Corte Imperial de Viena y alumno de Melchor Glette. Llegado a América se

lo destina a la Misión de los Tres Reyes Magos (Yapeyú) en la Provincia de Corrientes, y es él quien ingresa el arpa en la zona del litoral argentino. Convirtió a Yapeyú en uno de los centros musicales más importantes de la zona guaranítica a tal punto que enviaban a los indios de las otras reducciones a estudiar con él. Creando allí mismo un importante taller de luthería. En las crónicas de su experiencia en América cuenta sobre la capacidad de los aborígenes para tocar los instrumentos o integrar las orquestas que formaban:

" Dicho sea que todos los paracuarios tienen talento musical y aprenden cualquier instrumento en poco tiempo. Uno de los muchachos indios en el pueblo nuevo que aprendió conmigo a tocar el arpa progresó tanto que toca ahora en ella magistralmente las " Suites " más difíciles de compositores mundialmente conocidos como SCHMELZER y piezas complicadas en parte escritas para violín de BIBER y TRUEBNER. Es más: este chico toca también con aire sonriente, en el arpa de David, preámbulos, fugas y música militar que hacen sudar al más experto. Hay que preguntarse si su mano derecha es más hábil que la izquierda o viceversa. En una palabra, bajo sus dedos las tripas secas de oveja convertidas en cuerdas, empiezan a hablar y llenan toda la Iglesia con su dulce sonido"

" Relación de viajes a las misiones jesuíticas " Antonio Sepp EUDEBA 1973

En 1746 llega otro jesuita que va a llevar a cabo su labor apostólica a través de la música. El Padre Florian Paucke provenía de Silesia y fue destinado a las misiones de mocovíes en Santa Fe. Pero antes tuvo que vivir un tiempo en Córdoba donde estaba el Colegio formador de los jesuitas pues aún no había terminado sus estudios. estando allí su Superior le pidió que compusiese una Misa para el día de San Ignacio y si bien al principio la idea de componer no le atrajo, como él mismo relata en sus crónicas, termina haciéndolo y de esa manera encuentra un indio muy dotado para ejecutar el arpa:

" Cuando ya había compuesto algo quise hacer la prueba a ver si sería posible meterle algo en los sesos en tan corto tiempo, pero pronto perdí todo ánimo; cuando yo averigué en el primer llegado de que modo había de ser tocada o denominada esta o aquella nota, no supo contestarme nada, tampoco podía tocar ni el primer tacto (compás). Tuve miedo entonces y quise desistir pero asimismo el ruego de los jesuitas me indujo a usar toda diligencia en enseñarles siquiera algo nuevo, aunque ellos no fueran capaces de aprender todo. Compuse pues las vísperas y la misa; ambas eran bastante armoniosas y largas; ensayé durante una semana y encontré en los morenos una gran habilidad de modo que creí no perder mi trabajo en ellos. Yo tenía entre ellos un moreno chico que tocaba el arpa, no sabía leer ni escribir y menos conocía las cifras musicales pero al poco tiempo tocaba el bajo solo por el oído y con la otra mano el acompañamiento de tan linda manera que no erraba ni nota ni pausa...."

" Aquí y allí" Florian Paucke

Más tarde, ya estando en Santa Fe el Padre Paucke va a llevar la Orquesta que había formado con los mocovíes a Buenos Aires y crónicas de la época nos hacen saber que la aristocracia porteña dijo que gracias a esta Orquesta de aborígenes ellos habían conocido " la nueva música europea ". Este dato permite ver la diferencia de la música cultivada en la ciudad que era del tipo festivo popular de la danza, y la que se practicaba en las misiones que era música del Alto Barroco europeo.

Se observa así que en las misiones tuvo lugar un verdadero trasplante cultural, los jesuitas trajeron la música de Europa y tal cual la realizaron en el Río de la Plata. Solo en la obra de Domenico Zipoli se observa un cambio pues los orgánicos instrumentales de las obras que compone en el Virreinato fueron concebidas para coro, cuerdas y continuo de arpa. Esto llama la

atención pues él era un organista renombrado en Europa, y lo lógico hubiese sido que los continuos de su producción americana estuviesen escritos para su instrumento, sin embargo lo hace para el arpa. La razón quizá haya sido la practicidad de transportar el instrumento por zonas selváticas. Durante la dominación jesuítica, la popularidad de la obra de Zipoli trascendió al Virreinato del Río de la Plata, pues un cronista jesuita el Padre Peramás afirma que " hasta el Virrey del Perú solicitó desde Lima las composiciones de Zipoli ". Es así que la producción musical jesuítica alcanza su mayor trascendencia y culminación con Domenico Zipoli. Aún después de su muerte su arte no decayó , se sabe que su música llegó al Alto Perú (hoy Bolivia) y contó allí con admiradores y cultores.

Como ya se ha expuesto la producción de Zipoli en América, le dio especial importancia al arpa para la realización de los continuos. Por lo que los aborígenes de las reducciones llegaron a ser excelentes ejecutantes aquí en América. Se ha afirmado también que musicalmente durante el auge jesuítico se produjo un transplante del arte musical europeo a las reducciones; no se produjo reformulación ni mestizaje entre la música europea y las expresiones nativas.

Expulsados los jesuitas en 1750 , queda en manos de los aborígenes todo el bagaje musical llegado del Viejo Mundo. Es este momento de extrema importancia pues por diversas situaciones de orden político los aborígenes no se pueden quedar en las reducciones . Al abandonarlas se llevan sus costumbres e instrumentos y se mezclan con el pueblo, con " lo criollo ".

La fusión artística que se produce en ese momento entre lo criollo, lo nativo y lo europeo, es lo que va a dar origen a algunas de las expresiones de nuestro folklore. El arpa sufre este mestizaje pasando por un lento proceso de hibridación. A la partida de los jesuitas había quedado en manos de los aborígenes el arpa del Barroco español, la cual según el lugar en que se asiente tomará características distintivas.

La evolución del instrumento se va a llevar a cabo desde dos puntos de influencia, uno proveniente del Alto Perú y otro situado en la Mesopotamia Argentina. El arpa que hoy se denomina peruana consta de un largo mástil en el cual se encastra el diapason. Se afinó en las Provincias del Norte y Centro asociada a la música criolla, (aunque en Santiago del Estero fue también utilizada para acompañar los oficios religiosos de Semana Santa). Hoy conserva una relativa vigencia en Tucumán y Santiago del Estero.

El arpa " india " o " paraguaya " (que corresponde al arpa criolla del litoral argentino), fue conocida por los aborígenes durante la experiencia jesuítica como ya se afirmó y no la adoptaron como propia luego de la expulsión de los sacerdotes. Su difusión se produjo en la población criolla. El arpa india en consecuencia no es en absoluto " guaraní ", no es nativa pero si es criolla.

En las páginas siguientes se puede observar un arpa " híbrida " o sea en proceso de mestizaje que data de principio del siglo XIX y que fue reconstruida por su actual dueña Marcela Méndez y por su padre Maciel Méndez. Fue comprada a una coleccionista de Buenos Aires en muy mal estado. No se conoce el constructor dado que el instrumento no tiene ninguna firma; estuvo en posesión de una familia de la zona de Tucumán que la tuvo desde principios del siglo pasado. Para su reconstrucción se utilizaron antiguos tratados españoles de luthería, es un instrumento en el que se observa una característica muy extraña de construcción pues las cuerdas pasan por la consola para luego introducirse en las clavijas, hecho que no se observa en las arpas ni de pedales ni folklóricas. Morfológicamente tiene el tamaño de las arpas españolas (entre 1,20 m 1,50 m) y mantiene los oídos (orificios) en la tapa armónica, que luego en las arpas folklóricas estarán en la base de las mismas. El instrumento conserva solamente su caja armónica original y consola, las clavijas y columna fueron torneadas nuevamente, se trataría de un

arpa diatónica del tipo europeo en pleno proceso de mestizaje. En la reconstrucción se prefirió no utilizar ningún tipo de barniz para no alterar las bondades acústicas del instrumento.

Se pueden observar fotos y especificaciones en las páginas siguientes.

ARPA RECONSTRUIDA EN PROCESO DE MESTIZAJE **(Propiedad de Marcela Méndez)**

[Foto omitida]

DETALLE DEL ENCORDADO **Se observan las lañas de metal, incrustadas en la madera.**

[Foto omitida]

DETALLE DEL CLAVIJERO **Se observa como las cuerdas atraviesan la madera de la consola y salen para luego insertarse en las clavijas que fueron torneadas en hierro.**

[Foto omitida]

ESPECIFICACIONES COMUNES A LAS ARPAS ESPAÑOLAS DEL BARROCO Y **CAMBIOS QUE SUFREN AL COMENZAR SU PROCESO DE MESTIZAJE**

(En relación al arpa de las páginas 8, 9 y 10)

Madera: " Junglans Regia " (Nogal Español) de 70 años de curado para el cóncavo, clavijero y columna. " Piceas " (Pino Abeto) de más de 15 años de curado para la tabla armónica.

La tapa armónica de esta arpa es de Pino Abeto (aunque las hay de cedro también) y la columna fue torneada en cedro.

Metales: Clavijas de hierro modeladas a la piedra y martillo, acabadas con temple de arena. Las lañas de protección de la tabla armónica en los orificios de salida de las cuerdas eran de hierro templado a la arena.

Esta arpa originalmente tenía sus clavijas de madera, aunque se le hicieron toronar de hierro según las europeas, se observa en ella las lañas de protección hechas de metal. También se usan clavijas de hueso y en épocas recientes se han incorporado de aluminio en las arpas americanas.

Cuerdas: De tripa de cordero (Los Do son de color rojo y los Fa de color azul).

Las arpas diatónicas tenían entre 29 y 36 cuerdas.

Esta arpa tiene orificios para 37 cuerdas aunque algunos no se pueden utilizar pues la madera no fue debidamente perforada, lo que imposibilita que la cuerda pueda traspasar la madera de la consola e introducirse en las clavijas.

En las arpas americanas las cuerdas eran originalmente de tripa de oveja. Aunque en el comienzo del período de mestizaje (hacia el año 1760) se usaba la 1a, 2a y 3a octava de acero, hecho que se observa en algunos casos en México y Venezuela. Las últimas octavas, la 4a y la 5a se las prefería de tripa, aunque hoy día los arpistas folklóricos prefieren las cuerdas de nylon por su durabilidad.

36 cuerdas forman su campo de ejecución musical y por lo general están afinadas en FA. (En las arpas criollas suelen ser las cuerdas rojas Fa y las azules Do)

A manera de conclusión sobre el período de la conquista y colonización podemos decir que el arpa fue un instrumento musical empleado en el Virreinato del Río de la Plata y en México durante la colonia en diversos eventos musicales y en consecuencia cumpliendo diferentes roles. Sumariamente se presentan a continuación los aspectos sobresalientes de dicho período:

a.- El arpa se utilizó como instrumento de evangelización de los indígenas tanto en Argentina como en México. Los representantes de la " Iglesia ", los misioneros son los organizadores, impulsores y ejecutores de dichas prácticas. Como afirma el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho el carácter sagrado se vinculó fácilmente con el carácter sagrado de la música en mesoamérica y en el sur de Latinoamérica. El sincretismo que fue más acelerado en México, también tuvo lugar en Argentina pero con más lentitud, llegando en ambos casos a una reformulación de las modalidades europeas dentro del espectro indígena en México y criollo en Argentina.

b.- En el ámbito de lo ritual religioso de las ciudades, el arpa fue utilizada para acompañar las misas y otros rituales litúrgicos en Argentina hasta muy entrado el siglo XX. El arpa facilitaba en este aspecto las tareas musicales en las iglesias donde no había órgano, pues como ya se enunció la música se escribía indistintamente para teclados, arpa o vihuela.

c.- Dentro del ámbito aristocrático de la ciudad el arpa comenzó a ser insertada en las tertulias que se realizaban para acompañar las danzas de tipo popular que estaban de moda. Aunque en esta área las modas durasen muy poco y variasen mucho. De todas formas va a quedar establecido que a partir de finales del siglo XVIII el arpa va a seguir su evolución por dos vertientes, uno el popular y otro el aristocrático que va a cobrar nuevas fuerzas entre las niñas de la alta sociedad con el ingreso del arpa de pedales a fines del siglo XIX.

EL SIGLO XIX

La iniciación del siglo encuentra a la ciudadanía argentina dividida por un antagonismo familiar: españoles y criollos están espiritualmente enfrentados. Lo mismo sucede con respecto a la música (en el ámbito urbano sobretudo) debido al exiguo intercambio de música peninsular que no podía satisfacer la necesidad de canto de los nativos, crecía profunda y determinante la lírica criolla y se estancaba la tradición hispánica.

Esta situación alcanza su punto más álgido en los albores de la Revolución de Mayo. Buenos Aires se había ido convirtiendo paulatinamente en centro cultural y por ende musical, sobresaliendo el desarrollo alcanzado por la música en las fiestas y reuniones de la sociedad

porteña, muy aficionada a las danzas de salón , minués y otros bailes ceremoniosos de la época; mientras que en la campaña, sobretodo en la zona pampeana se van fijando lentamente la fisonomía de los cantos y danzas criollas populares, derivados como es lógico de los españoles: huella, malambo, cielito, pericón, etc.; y en el Centro y Norte el elemento indígena, más persistente en el triste, yaraví, huaino, etc.

Por otro lado durante este período será tanto en el seno del templo, como en el teatro, donde la historiografía va a encontrar la práctica de los instrumentos orquestales. Y mientras el criollaje se recluía en la soledad de su instrumento dilecto, la guitarra, lo hispánico persistía en mantener el antiguo orden hereditario en una música polinstrumental.

El ciclo 1810 - 1820 es muy significativo, al igual que en México la música del Himno Nacional va a estar relacionado, aunque no directamente, con el arpa.

El Himno Nacional Argentino, se compone en el año 1813 con letra de Vicente López y Planes y música de Blas Parera. Este hecho es de suma importancia pues si bien la versión original del Himno es para piano, en el óleo de Pedro Subercasseaux (que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires) que representa la Sala de la Señora María Sánchez de Thompson, donde según una tradición muy divulgada pero no comprobada , se ejecutó por primera vez nuestra canción patria aparece un arpa de exquisito diseño , que por la fecha se deduce era un arpa de pedales con mecanismo sencillo. Por otro lado es conocido que Misia Mariquita (como la llamaban a María Sanchez) tocaba el arpa de un modo notable y este dato certifica que el arpa era uno de los instrumentos dilectos de las damas de la alta sociedad.

No hay constancias de obras de compositores criollos dedicadas al arpa, lo que nos hace suponer que se tocaban indistintamente en arpa o piano las obras que llegaban de Europa o eran aquí compuestas. Sí, se sabe que acostumbraba a acompañarse con arpa las danzas que se bailaban en los Salones de la Tertulia, estas eran la Sajuriana, el Minué Federal y posiblemente también la Condición.

La época de Rivadavia (1820 - 1829) se distingue por querer emular las corrientes progresistas del vivir europeo. La labor de Rivadavia en favor de la cultura consigue difundir el cultivo de la música, sobre todo en lo que se refiere al género operístico. Ya en 1819 se había fundado la llamada Sociedad Filarmónica que fomentaba la realización de conciertos y eventos culturales. De todos modos habrá que esperar un poco más para que encontremos datos de una labor profesional sobre todo en lo que se refiere al arpa de pedales y a compositores argentinos que escriban para ella.

La época de Rosas (1829 - 1880) es un período polémico de nuestra historia, en el cual existe una gran actividad musical en cuanto a número de conciertos, vocales o instrumentales, en el teatro o en los salones, con el concurso de destacados profesionales que ya actuaban en nuestro medio y otros que llegaron de Europa. Sin embargo la llegada al poder de Juan Manuel de Rosas en 1829 marca en la historia del teatro porteño nuevos tiempos. El género operístico que tanto había triunfado en la época anterior, desaparece de los teatros argentinos a partir de 1832 fecha en que se ofrecen las últimas representaciones. Se supone que con las compañías de ópera venían los instrumentistas que aquí no había como era el caso del arpa.

Por lo antes expuesto se deduce que durante todo este período el arpa existió en el ámbito urbano como entretenimiento de las damas de sociedad, sin ningún propósito de profesionalización. En el ámbito de la campaña, el instrumento continuaba su proceso de mestizaje sobre todo en la zona del litoral argentino.

Llegamos así a la generación del 80', con seguridad la más próspera pues ya comienza a definirse el ámbito musical argentino. De esta época ya se pueden citar una veintena de compositores que dominaron el panorama musical por completo imponiendo sus tendencias y preferencias personales y que si bien no dedican en absoluto obras solísticas ni de música de cámara al arpa, si la incluyen en sus creaciones sinfónicas. Esta generación de compositores produjo su obra en torno a la Sociedad Nacional de Música (hoy llamada Asociación Argentina de Compositores).

A la labor de estos compositores, debemos sumarle la visita de dos grandes solistas de arpa de fin de siglo que le dieron al instrumento un impulso definitivo para lo que sería el siglo posterior. En 1875 llegó a Buenos Aires la arpista española Esmeralda Cervantes quien el 22 de octubre de ese año ofreció su primer concierto en los salones del Hotel de La Paz. " La Gaceta Musical " del 24 de octubre dice: " *Esmeralda Cervantes.- Se encuentra entre nosotros esta joven y distinguida artista y sin duda, notable concertista de arpa. Anteanoche dio un pequeño conciertoejecutando entre otras obras: La tempestad, de Oberthur; La Danza de las Silfides de Godefruid;.....Tuvimos el placer de oírla y verla ejecutar piezas de gran mérito, de fuerza, de sentimiento, y de evidente dificultad.*" En mayo de 1881 Esmeralda Cervantes visitó por segunda vez Buenos Aires, ofreciendo varios conciertos en uno de los cuales " *pulsando su poético instrumento ha entonado una de esas baladas que se cantan en nuestras montañas nativas* " (La Gaceta Musical, 22 de mayo de 1881).

En mayo de 1885 arribó a Buenos Aires el gran arpista italiano Felice Lebano, quien realizó su primer concierto el 3 de julio durante la 87ª Sesión de Música de la Academia Alemana de Canto en el Salón " Opera Italiani ". Ejecutó en esa ocasión varias obras clásicas y sus piezas Romanza, Minuet y Pavana Louis XIV. " El mundo artístico " del 5 de Julio expresó : " *El Señor Lebano es un gran arpista y fue objeto de una verdadera ovación en su primera presentación* ". Volvió al país para radicarse, llegando a tener más de 900 alumnas, todas pertenecientes a la aristocracia porteña, con las cuales cada año realizaba sus "Conciertos Angelicales " en los teatros Opera, Coliseo o Colón, llegando a presentar conjuntos de hasta 20 arpas. Por otro lado, durante este período él se desempeñaba también como arpista en las orquestas cuando lo requerían. Las arpas que ingresan en ese momento a nuestro país eran en su mayoría Erard de factura francesa y esas arpas son las que hoy se encuentra en las orquestas, conservatorios y que tienen muchos arpistas hoy día. De esto se deduce que estos instrumentos centenarios no fueron renovados en el transcurso de casi un siglo.

Es entonces Felice Lebano el maestro que comienza a formar a las arpistas argentinas según la escuela italiana de ejecución.

A manera de conclusión sobre la trascendencia del siglo XIX hay que señalar como hechos significativos para el arpa de pedales en un medio profesional a partir del siglo XX, la presencia de los arpistas extranjeros que visitan el país y ponen al público porteño en contacto con el instrumento. El mismo es insertado en el ámbito aristocrático como una moda entre jóvenes de la alta sociedad. No existen datos sobre maestros o profesionales de arpa en este período salvo el ya mencionado Lebano. Por lo que habrá que esperar al siglo siguiente para hablar de una inserción profesional de los arpistas y el interés de los compositores para dedicarle obras al arpa, fuera del orgánico sinfónico.

[Foto omitida]

El maestro Felice Lebano

La arpista española Esmeralda Cervantes

[Foto omitida]

EL SIGLO XX

- El arpa de pedales

Luego de la labor llevada a cabo por Felice Lebrano a fines del siglo pasado e inicios de éste, hay que señalar la llegada de otro maestro de procedencia italiana. Este arpista es Augusto Sebastiani quien formó a la primera generación de arpistas profesionales en Argentina y fue el solista de arpa del Teatro Colón desde 1913 hasta 1928.

Sus alumnas comenzaron a ocupar profesionalmente los cargos de las orquestas y conservatorios, siendo él quien dio el impulso definitivo al instrumento en este siglo.

En las páginas precedentes hemos hablado de la llamada Generación del 80', la cual fue muy nutrida y de variados alcances dentro de una tónica principalmente nativista, un poco a imagen y semejanza de las grandes escuelas de corte nacionalista que florecieron en el Viejo Mundo durante el siglo pasado. Los músicos de la promoción posterior, a quienes se ha convenido en llamar Generación del 90', se orientaron principalmente hacia la creación de tono cosmopolita y aparecieron en el ambiente musical argentino en el año 1929 bajo la denominación " Grupo Renovación " el cual estaba integrado por José María y Juan José Castro, Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz y Jacobo Ficher, poco más tarde se le sumó Luis Gianneo y posteriormente lo hicieron entre otros Honorio Sicardi, Washington Castro y el mexicano Carlos Zozaya. Entre estos compositores, dos dedicaron sendas obras solísticas para el arpa, Jacobo Ficher un Concierto y Luis Gianneo una Sonatina, ambas dedicadas a Nicanor Zabaleta lo que evidencia que la presencia de este último en Argentina inspiraba a los compositores, sumando a esto la importante labor de difusión que venía realizando el maestro Sebastiani.

De la década del 30 data otra obra importante para el arpa dedicada en esta oportunidad al maestro Augusto Sebastiani, la Sonatina de Alberto Ginastera compuesta en el año 1938. Dicha obra fue retirada de catálogo por el mismo Ginastera y según contaba una de las más grandes maestras de la siguiente generación María Ester Moro, Ginastera le había pedido que no se interpretara su Sonatina. También de 1938 datan sus " Cantos del Tucumán " para canto, flauta, violín, percusión y arpa. Finalmente de Ginastera debe mencionarse su Concierto para arpa y orquesta (terminado en 1965) el cual fue estrenado en la Academia de Música de Filadelfia por Nicanor Zabaleta y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia por Eugene Ormandy el 18 de febrero de 1965.

Otros compositores dedican obras al instrumento como es el caso de Angel Lasala y más tarde el italo-argentino Francesco Marigo. No obstante no hay una actividad importante en lo que al arpa se refiere, hay intérpretes aislados, casi no se estrenan obras ni se tocan las piezas más importantes del repertorio solístico universal del arpa.

El período que va de 1950 a 1980 no tiene gran trascendencia, sigue visitando el país Nicanor Zabaleta, pero las arpistas no establecen ninguna relación entre ellas siendo la única que interpreta obras del repertorio solístico María Ester Moro.

En 1989 por sugerencia del mismo Zabaleta que observa a las arpistas muy disgregadas se intenta formar la Asociación de Arpistas de Argentina, proyecto este que nunca se concreta. Es a

partir de la década del 90 que se observa un cambio importante una generación de arpistas muy jóvenes en su mayoría alumnos de la profesora Elena Carfi comienzan a trabajar para revertir esta situación y ponerse artísticamente al nivel de Europa y Estados Unidos.

Es por esta nueva disposición de ánimo de los arpistas que en el ambiente musical comienza a notarse un viento de cambio en la mentalidad de directores de orquesta y compositores con respecto al arpa. No es una tarea simple la que se ha emprendido pero luego de casi ochenta años han comenzado a ingresar arpas de pedales nuevas a Argentina. Aunque sigue siendo una dificultad casi insalvable la económica pues dado que las arpas no se construyen en el país hay que importarlas y en la aduana hay que pagar el 60 % del costo como impuesto lo que se hace casi imposible para músicos que ganan mensualmente por su trabajo en la orquesta aproximadamente U\$S 1000. En resumen la comercialización del arpa aumenta las dificultades para extender su uso y mejorar las condiciones de las orquestas en las cuales hay instrumentos ya centenarios.

El arpa folklórica

El arpa folklórica en el siglo XX ha ido disminuyendo aceleradamente su dispersión. En torno a las dos zonas principales donde se la cultiva, donde aún perdura es en la Zona Mesopotámica en el NE del país y sobretodo en las provincias de Misiones y Corrientes con gran influencia del Paraguay. Es muy utilizada para acompañar las tipologías propias de la zona como son las polkas, guaranías y chamamés.

En el NO del país, en las provincias de Tucumán y Santiago del Estero, el instrumento adquirió gran popularidad para acompañar la música criolla, aunque en Santiago del Estero también fue utilizada para acompañar los oficios religiosos de Semana Santa. Actualmente el instrumento en esa zona ha desaparecido.

A modo de conclusión cabe una reflexión sobre dos factores que son determinantes para la evolución cultural del arpa en Argentina:

1) La situación geográfica: se dice con mucha frecuencia que para un artista de música clásica es muy difícil y porque no imposible hacer una carrera internacional desde América Latina. Cuanto más difícil será si ese músico toca el arpa de pedales, uno de los instrumentos menos difundidos en toda Latinoamérica.

2) La situación económica: si a la lejanía le sumamos este factor, vemos que realmente resultaría una utopía tratar de desarrollar los medios para tener una escuela arpística latinoamericana que esté a la altura de los grandes centros culturales del mundo de hoy como son Estados Unidos y Europa.

Es muy difícil para los artistas poder comprar los instrumentos para desarrollar su labor profesional (en nuestro caso las arpas que no hay de fabricación latinoamericana), o contar en las Orquestas y Conservatorios de arpas que estén en buenas condiciones dado que el Estado no invierte normalmente en esos menesteres. Y dado que muchas veces en Latinoamérica no se puede vivir de la música, sino subsistir con ella, las posibilidades de perfeccionamiento son las

pocas becas que anualmente se distribuyen entre cientos de jóvenes talentosos que no pueden desarrollarse plenamente.

Cabe a esta nueva generación de artistas seguir luchando incansablemente para que en estos tiempos de globalización, podamos en Latinoamérica sentirnos integrantes activos de esta nueva gran aldea cultural que es el mundo.