

SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA: PIONERA DE LA INSTITUCIONALIDAD MUSICAL URUGUAYA

LEONARDO MANZINO

Instituto de Humanidades y Artes – Consejo de Formación en Educación (Uruguay)
leonardomanzino@gmail.com

RESUMEN

La Sociedad Musical fundada en Montevideo en 1873, rotulada Sociedad Musical La Lira en 1875 y denominada Conservatorio Musical La Lira a partir de 1885, fue una asociación pionera de la institucionalización musical en el Uruguay. Su recorrido histórico acompañó la cultura uruguaya desde el siglo XIX —en el período rotulado por la historiografía como de organización nacional— hasta mediados del siglo XX cuando en 1953 se creó el Conservatorio Nacional de Música en la órbita de la administración pública. Este trabajo describe la actividad y el modelo de gestión que La Lira desplegó con sus ciclos de conciertos para educar un público de música de cámara y sinfónica, la creación de cuerpos artísticos integrados por *dilettanti* y músicos profesionales; y la organización de la enseñanza musical en Montevideo.

Palabras clave: Historia de la música, Instituciones musicales, Educación musical.

THE SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA: PIONEER OF URUGAYAN MUSICAL INSTITUTIONALITY

ABSTRACT

54 The *Sociedad Musical* incorporated in Montevideo in 1873, designated *Sociedad Musical La Lira* in 1875, and *Conservatorio Musical La Lira* since 1885 was a pioneer Uruguayan musical corporation. Its journey merged Uruguayan cultural history from the 19th century —at the time considered by historiography as the national Uruguayan regulation era— to the mid-20th century, precisely 1953 when the establishment of the *Conservatorio Nacional de Música* took place in the public sector. This article describes the achievements of the Society and its management scheme to establish concert seasons in pursuit of educating audiences for chamber and symphonic music, the creation of performance entities comprising both *dilettanti* and professional musicians, and the organization of music instruction in Montevideo.

Keywords: Music History, Musical Institutions, Music Education.



Introducción

Estudios recientes sobre la institucionalidad de la cultura en Iberoamérica indican que en cualquier sector de su especialización, las instituciones son producto de un devenir histórico que muchas veces sentó las bases de su funcionamiento actual. Las instituciones responden a “anclajes históricos, a momentos y demandas específicas, a posibilidades materiales y a ideales sociales que en muchos casos definen su propia gestión” (Lossio, Noriega, Quea y Terrones 2016: 64). Ese recorrido histórico interviene generando marcos legales y normas en el ámbito formal-material, estableciendo valores colectivos y modelos político-económicos en el terreno cultural-político; y en la esfera humana, convocando personas y equipos de gestión que actúan desde e intervienen sobre sus horizontes históricos específicos. Este estudio pone foco en esas dimensiones formal-material, cultural-política y humana que forjaron la Sociedad Musical La Lira como una asociación destacada del ámbito privado de la sociedad civil uruguaya surgida en el siglo XIX. La revisión histórico-institucional realizada en Iberoamérica por los autores señalados, aunque sucinta y concerniente solo a la historia reciente, les permitió observar tres tendencias que marcaron la institucio-

nalidad cultural iberoamericana desde sus inicios y que, en su opinión, continúan actualmente definiéndola: la volatilidad y fragilidad, la adquisición de un mayor rango, y la agrupación y autonomía. Se procura observar esas tendencias en la trayectoria de la Sociedad Musical La Lira y su impacto en la institucionalidad musical uruguaya a través del siglo XX.

La Sociedad Musical La Lira, fundada en Montevideo el 20 de diciembre de 1873, se denominó desde su fundación sencillamente “Sociedad Musical” hasta 1875; año cuando se le agregó el complemento La Lira (La Lira 1900: 3). Adoptó el nombre definitivo de Conservatorio Musical La Lira en 1885 (Sociedad Musical La Lira 1885: s/f). Se la considera como la institución pionera en Uruguay creada en el ámbito privado de la sociedad civil para fomentar la actividad musical en Montevideo.¹ Es un caso precoz de la institucionalidad musical uruguaya cuyo recorrido histórico, pautado por la adquisición de diferentes rangos y atravesando crisis estructurales, experimentó cambios y reestructuraciones en distintas etapas dentro de un proceso político, económico y social de largo plazo. Esta asociación pionera de la institucionalidad musical uruguaya creada en el siglo XIX, atravesó un trayecto histórico asimilando su institucionalidad al sector público en un proceso que cuenta actualmente con casi 150 años. La transformación más reciente en ese recorrido institucional es la incorporación del Instituto Escuela Universitaria de Música a la Facultad de Artes de la Universidad de la República.² Las diferentes denominaciones de la transformada institución originaria adquiridas en el ámbito de la administración pública uruguaya fueron Conservatorio Nacional de Música con tres cambios dentro del organigrama estatal: como servicio del SODRE (Servicio Oficial de Radiodifusión y Espectáculos)³ proyectado en 1932 pero sin haberse consumado; resurgiendo en 1942 con su

¹ El cambio de nombre a Conservatorio Musical La Lira está documentado en Sociedad Musical La Lira, “Memoria de la Asamblea General Ordinaria”, 14 de julio de 1885.

² El Organigrama Técnico Administrativo de Facultad de Artes de la Universidad de la República se aprobó por resolución N° 64 adoptada por su Consejo Delegado de Gestión en sesión ordinaria de fecha 16 de agosto de 2021. La creación de la Facultad de Artes de la Universidad de la República se aprobó por Resolución N° 3 adoptada por su Consejo Directivo Central en sesión de fecha 14 de setiembre de 2021. La misma indica en su punto 2 que la fecha de entrada en vigencia de la resolución de creación de la Facultad de Artes, corresponde a la fecha de instalación del Consejo del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) emanado de las elecciones universitarias del día 29 de setiembre de 2021.

³ Existe un decreto del Consejo Nacional de Administración (26 de mayo de 1932) que creó en el ámbito del SODRE el Conservatorio Nacional de Música. El Maestro Lamberto Baldi elaboró un proyecto de reglamento para la institución, fechado el 2 de agosto de 1932, que el SODRE elevó al Ministerio de Instrucción Pública. A pesar de haber realizado los trabajos preliminares de organización, el Conservatorio no fue provisto de recursos. Después de diez años de absoluta inactividad, el SODRE contrató por tres meses al Maestro francés Alberto Wolff estableciendo como una de sus tareas asignadas la creación del Conservatorio Nacional de Música. El Conservatorio se instaló sin recursos ni presupuesto el 1° de junio de 1942, funcionando con docentes honorarios y utilizando como local, sin retribución alguna, la casa particular del Maestro Domingo Dente. La Comisión Directiva del SODRE, por resolución N° 12.629 del 12 de agosto de 1943, tomó en arrendamiento el local que ocupaba el Conservatorio Musical La Lira y designó con carácter honorario y provisional a dos egresados de La Lira

cuerpo docente en régimen honorario y sin local propio; y estableciéndose a partir de 1943 como arrendataria del edificio del Conservatorio Musical La Lira. A partir de 1953, pasó al ámbito del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Finalmente, se incorporó como un servicio de la Universidad de la República a partir de 1957. Desde su incorporación a esa Universidad y hasta 1974, fue una escuela dependiente del Rectorado de la institución. En 1974, cambió su nombre a Conservatorio Universitario de Música; transformándose en escuela universitaria dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias al fusionarse con el Instituto de Musicología de esa Facultad.⁴ Desde 1986, se la rotuló Escuela Universitaria de Música; pasando a depender nuevamente del Rectorado de la casa mayor de estudios. A partir del año 2000, iniciado el proceso de creación de la Facultad de Artes de la misma Universidad, integró el organigrama universitario como escuela dependiente del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes asimilado a Facultad (IENBA).

La dimensión formal-material de la Sociedad Musical La Lira

La idea inicial de crear una asociación musical surgió entre Justino P. Sellanes, Alejo Langloys, Alejandro Estebent, Vicente Gayraud y José Pastor Soto (La Lira 1906: 3).⁵ Su primera sede estuvo ubicada en una modesta finca de la calle Paraná N° 8 cuya limitación edilicia impidió implementar las actividades programadas; situación que motivó el cambio de local a un salón del primer piso de la finca ubicada en la calle Daymán 112⁶ —calle actualmente denominada Julio Herrera y Obes entre las calles Colonia y Mercedes (Nicrosi 1999: 66). La segunda sede de La Lira se inauguró con un concierto del Cuarteto de Cuerdas La Lira el 19 de agosto de 1878 (Lage 2020: 46). El 28 de noviembre de 1885 abrió las puertas su tercera y definitiva sede ubicada en la calle Cerrito 769 de Montevideo donde también estuvo el auditorio de la institución (La Lira 1943: 3). Según avisos publicados en el diario *La Razón* de Montevideo, en noviembre y diciembre de 1884, el auditorio “tendría forma de

en la conducción del Conservatorio Nacional de Música: Eduardo Fabini como Director y Carlos Correa Luna como subdirector (SODRE 1945: 4-6).

⁴ Decreto del Ministro de Educación y Cultura con fecha 1° de julio de 1974 según consta en Rectoría de la Universidad de la República ([RES] 92/74, [CDC]/6601/74).

⁵ El autor de una nota publicada en el boletín mensual del Conservatorio La Lira (Año I / N°1 15 de enero de 1909), identificado como Becuadro, señala, entre los primeros entusiastas colaboradores de la Sociedad, a los señores Serby, Varzi, Izurzu, Gaminara, hermanos Sinac, Faure, Pérez Montero, hermanos Costa Posada, Dr. Pouey, J. Ricaldoni, Dr. Williman, Carafi, Lastarria, Plácido Ellauri, Bula, E. Burmester, V. Núñez, hermanos Goldaracena, A. Dupont, C. Mackenan, Dellazopa, J. Veira y hermanos Lombardini. El señor Eligio M. Puga y Alvarado presidió la Comisión Directiva de La Lira cuando se gestionó el cambio a la segunda sede de la institución en la calle Daymán 112 (Nicrosi 1999: 64).

⁶ Susana Salgado (1971: 55) informa que de acuerdo con los anuncios del concierto inaugural de la segunda sede de La Lira, el local estaba ubicado en “calle Daymán N° 127 entre las de Colonia y Mercedes”. Señala también que previendo una gran asistencia de público se habían “comprado cantidad de sillas hasta tener 600 asientos”.

teatro con capacidad para 1500 personas” (Salgado 1971: 59). En ese predio se erigió luego el Teatro Odeón (Nicosi 1999: 73). Posteriormente, la sala se denominó Teatro Carlos Brussa y sucumbió a un incendio el 2 de enero de 1996.⁷ El local definitivo de la Sociedad Musical La Lira fue proyectado por los arquitectos Emilio Poncini y Florencio Folle. En el fondo del escenario se colocó un lienzo del pintor suizo Martino Perlasca representando la música y la poesía (Nicosi 1999: 73). Se construyó bajo la dirección del contratista Manuel González entre febrero y noviembre de 1885 con el impulso del financiamiento consolidado por la Comisión Directiva de la institución presidida por Domingo González e integrada también por Guillermo Lafone, Ernesto Frías, José Pedro Soto, Carlos Faure y José María Platero. La recaudación de recursos para la construcción de la sede definitiva de La Lira incluyó una intensa actividad de gestión durante el año 1884 que incluyó la programación de importantes conciertos sinfónicos, corales y de música de cámara (La Lira 1943: 3).

Institucionalización de ciclos de conciertos y organismos musicales: Cuarteto de Cuerdas La Lira, Orquesta de La Lira y Conservatorio Musical La Lira

La divulgación del repertorio musical romántico, contemporáneo a la fundación de la Sociedad Musical La Lira, comenzó a partir de 1875 y se consolidó luego con la organización de distintos ciclos de conciertos (Lage 2020: 43): los *Conciertos familiares* se iniciaron el 10 de abril de 1875, los *Conciertos clásicos* se inauguraron el 5 de junio de 1878, los *Conciertos instrumentales* se realizaron a partir del 5 de febrero de 1879, los *Conciertos extraordinarios* empezaron el 16 de octubre de 1879 y los *Conciertos sacros* comenzaron el 18 de mayo de 1883. Estos ciclos posibilitaron en Montevideo los estrenos de muchas obras representativas, instrumentales y vocales no dramáticas, de los compositores más reconocidos de la época. Distintas fuentes documentales sobre música en Montevideo durante la última cuarta parte del siglo XIX (Manzino 2004: 64) valoran el auditorio de La Lira como contraparte del Teatro Solís para conciertos instrumentales y vocales no dramáticos. Al Teatro Solís se lo identificaba como el teatro más importante de la capital uruguaya para representaciones de ópera y a la sala de conciertos de La Lira como el principal auditorio para conciertos instrumentales. Los criterios de programación de los conciertos respondieron a motivaciones específicas para cada uno de los ciclos:

“Eran los primeros [Conciertos familiares] unas suertes de misceláneas vocales e instrumentales muy parecidas a aquellas de 1830, el año de la Jura de nuestra Constitución, que en la vetusta Casa de Comedias desarrollaron los

⁷ Existe una cronología con las traslaciones de dominio del solar y sus construcciones desde 1874 a 1987 (Montero Zorrilla 1988: 53-7). Las ruinas del auditorio sobreviven al momento de elaboración de este estudio.

hermanos Tanni; en los llamados Conciertos Clásicos se cumplía perfectamente con esta acepción haciéndose oír por primera vez los cuartetos de los más grandes compositores del siglo XVIII; los Conciertos Extraordinarios estaban confiados a la orquesta de la Sociedad Musical o a los grandes ejecutantes de paso por nuestra capital; y en los llamados Conciertos Sacros, realizados en torno a las grandes festividades religiosas, se hacía oír la música apropiada para este carácter”. (La Lira 1943:1)

58 El ciclo de Conciertos extraordinarios se inauguró con la descollante figura del contrabajista Giovanni Bottesini (1821-1889). Ese universalmente reconocido instrumentista y compositor italiano se presentó en La Lira de Montevideo el 16 de octubre de 1879 con el cuarteto bonaerense integrado por Gaito, Bellucci, Ghignatti y Bomón (La Lira 1943: 2). El programa del concierto de Bottesini en La Lira incluyó movimientos de distintos cuartetos de cuerdas de Anton Rubinstein, Johannes Brahms y del propio Bottesini, la Sonata para piano *Claro de Luna* de Beethoven, el *Bolero* de la ópera *Las Vísperas Sicilianas* de Verdi (cantada por Emilia Conti) así como otras dos obras compuestas por Bottesini: el aria *La face* de su ópera *Ero e Leandro* (interpretada por la misma cantante) y su *Fantasia* para contrabajo (ejecutada por el autor). Bottesini, que había dirigido el estreno de *Aida* de Verdi en El Cairo el 24 de diciembre de 1871 para celebrar la apertura del Canal de Suez, deleitó al público montevideano con su aria de *Ero e Leandro* (libreto de Arrigo Boito) unos meses después de que su ópera se hubiera estrenado en el Teatro Regio de Turín el 11 de enero de 1879 (Slatford 1994: 568).

El Cuarteto de Cuerdas La Lira

El Cuarteto de Cuerdas La Lira, creado en 1878, se identificó inicialmente como “Sociedad del Cuarteto para la ejecución de la Música Clásica” (Lage 2020: 42). Estuvo activo, con distinta integración de instrumentistas, hasta comienzos del siglo XX (Salgado 1971: 58). La historiografía musical lo considera el primer conjunto estable de música de cámara en Uruguay (Ayestarán 1953: 608). Los integrantes del cuarteto en su temporada inaugural de 1878, están identificados en los programas de mano de los conciertos: los violinistas Luis Preti y Alceo Caneschi, el violista Miguel Ferroni y el violonchelista César Bignami. Preti y Caneschi, como lo documentan los programas de mano y las distintas crónicas publicadas en la prensa de Montevideo, alternaron las partes de primer y segundo violín durante esa temporada inaugural (Lage 2020: 43). Durante la siguiente temporada, en 1879, la integración del Cuarteto sufrió modificaciones: Alceo Caneschi sustituyó definitivamente a Luis Preti como primer violín; ingresando Valentín Gandolfo para ejecutar la parte de segundo violín. La muerte de Caneschi ese mismo año de 1879, provocó en el transcurso de la segunda temporada que el puesto de primer violín lo ocupara Romeo Masi (Nicrosi

1999: 68). Entre 1880 y 1884, el atril de segundo violín lo ocuparon sucesivamente Luis Garabelli, Miguel Ferroni, Pompeo Bignami (hermano del violonchelista) y Luis Cremonesi. En este período, Bassano Mazzuchi substituyó esporádicamente a César Bignami ejecutando la parte de violonchelo. Entre 1884 y 1894, la conformación del cuarteto incluyó en la parte de primer violín a Alejandro Uguccioni, de segundo violín a Luis Cremonesi, de viola a Italo Casella y de violonchelo a Bassano Mazzuchi. Miguel Ferroni substituyó definitivamente a Cremonesi en el atril de segundo violín a partir del 30 de septiembre de 1887. Entre las sustituciones esporádicas de los instrumentistas del Cuarteto, se destaca la intervención de un destacado alumno de violín de Romeo Masi: Eduardo Fabini, futuro ícono del Nacionalismo musical uruguayo que participó como segundo violín en un concierto realizado en diciembre de 1892 (Salgado 1971: 58-9).

59

El estudio de la programación de la primera temporada del Cuarteto de Cuerdas La Lira en el año 1878, indica la divulgación y la favorable recepción en Montevideo de los compositores clásicos de origen austro húngaro alemán (entiéndase como clásicos aquellos compositores activos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX). Entre los cronistas musicales que reseñaron el concierto inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, realizado el 5 de junio de 1878, se consideró que era indispensable conocer las obras de los clásicos alemanes; reconociéndolas como el fundamento de las composiciones contemporáneas de ese momento (Lage 2020: 44). La reseña del segundo concierto de la temporada inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, publicada en el diario *El Siglo* de Montevideo, da cuenta de la conformación cosmopolita del público montevidiano, menciona otra asociación musical denominada Sociedad Progreso que en ese momento participaba también de la vida musical en Montevideo; y manifiesta que "...Ojalá las dos Sociedades vuelvan a no formar más que una sola. Entonces sí que Montevideo podría llegar a tener un Conservatorio de Música..." (Desteffanis 1878: 2). La apreciación de este cronista, también libretista de la ópera uruguaya *Lirapeya* que León Ribeiro compuso entre 1879 y 1881, sugiere que en ese momento no existía en Montevideo una entidad institucionalizada para la enseñanza de la música y que el Conservatorio Musical La Lira, institución reestructurada de la Sociedad Musical originaria (1873) y de la Sociedad Musical La Lira (1875) se convertiría en 1885, en la primera institución uruguaya de educación musical específica (o profesional si se aplica el adjetivo utilizado actualmente en España en lengua castellana). Los cinco conciertos de la temporada inaugural del Cuarteto de Cuerdas La Lira, realizados entre el 5 de junio y el 16 de diciembre de 1878, posibilitaron al público montevidiano escuchar obras de música de cámara en diversas conformaciones porque al cuarteo de cuerdas estable se asociaron distintos intérpretes para ejecutar tríos, quintetos y septetos (con diferente instrumentación) además de un concierto para solista con reducción de orquesta para piano (el concierto para violín de Beethoven).

La Orquesta de La Lira

La Orquesta de La Lira es otro hito en la historia de la música uruguaya consumado por la Sociedad Musical La Lira. El primer antecedente de la Orquesta de La Lira fue un concierto sinfónico organizado en 1875 con la colaboración de dos integrantes de la Comisión Directiva de la Sociedad: el Tesorero Luis Izzurzu y el Secretario Pablo Varzi. Cinco años después, César Bignami (el violonchelista del Cuarteto de Cuerdas) que se desempeñaba en 1880 como Inspector de Clases de la Sociedad, convocó a los músicos necesarios para la realización de un concierto sinfónico el 28 de enero de 1880. La voluntad de la Sociedad de consolidar la Orquesta se manifestó con la compra de un clarinete y un trombón “para dos aficionados de la orquesta de la Sociedad” el 10 de octubre de 1880 y con la contratación del Profesor Seferino Trabucchi a partir del 27 de diciembre de ese año para dar clases de clarinete, fagot, oboe, flauta y saxofón. La Comisión Directiva de la Sociedad, reunida el 17 de noviembre de 1881 con los integrantes de la orquesta, acordó nombrar a Camilo Formentini como su director. En 1882, Formentini, desempeñándose también como Inspector de Clases (además de Director de la Orquesta de La Lira), redactó el reglamento de la Orquesta integrando al organismo músicos profesionales y aficionados (Nicosi 1999: 70).

La Orquesta de La Lira, bajo la dirección de Camilo Formentini, introdujo en Montevideo repertorio sinfónico representativo del siglo XIX. En una típica programación de concierto romántico, el 11 de junio de 1883, ofreció al público montevideano la Sexta Sinfonía de Beethoven. El evento comenzó con la ejecución del primer movimiento de la sinfonía seguido del Cuarteto de cuerdas N° 1 Opus 12 de Mendelssohn, en tercer lugar el resto de los movimientos de la sinfonía de Beethoven y finalizando el programa se ofreció el Trío para violín, violonchelo y piano de Chopin. El 10 de septiembre de 1883, la Orquesta de La Lira, dirigida también por Formentini, ofreció la que se considera como primera audición en Montevideo de la Primera Sinfonía de Beethoven (La Lira 1943: 2). En 1885, la Orquesta de La Lira estaba integrada por 123 aficionados y 34 profesores; una integración de 157 ejecutantes. Entre ellos:

“Aficionados

Flauta: Celestino Renaud, Exequiel Pereda, Carlos Faure. Oboe: Fortunato Silva, Segundo Acha (exalumno de la Escuela de Artes y Oficios), Eugenio Barth, Luis Vidal, Óscar Moret, Gerónimo Delfino (corno inglés de la Escuela de Artes y Oficios). Fagot: Alfonso Vizcaíno. Pistón: Julio Lena. Trombón; Miguel D’Angelo, Miguel Gómez. Bombardino; César Gorbara (exalumno de la Escuela de Artes y Oficios que también tocaba el violoncelo).

Violín: José Pedro Massera, Santiago Fabini (hermano de Eduardo e integrante del Cuarteto “La Lira” en 1888), Emilio Regalía, Alfonso Ducos, Emilio Massat, Marcial Tourné, Augusto Domecq, Francisco Branda (Es-

cuela de Artes y Oficios), Pedro Sansevé, Patricio Méndez Pérez (luego uno de los maestros más prestigiosos que tuvo el país), Lorenzo Goldaracena, José Bustamante, Manuel Abelenda, Juan García Wich, Martín Berindague, José Bayley, Ricardo Schwartz, Leopoldo Otero, José Spinelli, Juan Lavalleja, Domingo González (hijo), José Copetti, Pedro Lombardini.

Viola: Justino Sellanes, Bruno Kartkopf, Vicente Gayraud, José Soto (Escuela de Artes y Oficios).

Violoncelo: Adolfo Rau, José M. Sotelo, Enrique Sánchez, Alberto Rose (los tres de la Escuela de Artes y Oficios), Carlos Schmahl, Carlos Amaro (Escuela de Artes y Oficios), José Bustamante, Silvio Cassarino.

Contrabajo: Manuel Benítez, Enrique Meynier, Juan Vázquez.

Profesores de Orquesta:

Flauta: Antonio Fran[c]k. Oboe: Teófilo Rossi, Fagot: Antonio Bottaro.

Trompas: 1° Amadeo Narbona, 2° José Scala. Pistón: José Orlando, Nicolás de Miero. Trombón: 1° Miguel D'Angelo, [2°] Herculano Scuraza.

Violín: Alejandro Uguccioni, Luis Cremonesi, Leopoldo Gandolfo, Francisco Segú, Luis Batti, Luis Scremini.

Viola: Italo Cassella.

Violoncelo: Bassano Mazzuchi.

Contrabajo: José Trabucchi". (Nicrosi 1999: 71-2)

A comienzos del siglo XX, La Lira continuó su misión de divulgación musical ofreciendo con su orquesta obras representativas de compositores uruguayos y primeras audiciones para Montevideo de repertorio sinfónico-vocal europeo occidental. El 6 de diciembre de 1901, momento en que el compositor uruguayo León Ribeiro había asumido definitivamente la dirección técnica de la institución, se ejecutó su *Misa Solemne* a cuatro voces para coro y orquesta compuesta en 1878 y estrenada ese año en la Iglesia Matriz de Montevideo⁸ (Manzino 2004: 52). La Orquesta de La Lira se unió a las fuerzas vocales de la institución participando el 21 de diciembre de 1903 en la presentación del oratorio *La Creación* de Haydn,⁹ los días 23 y 29 de noviembre de 1909 lo hizo ofreciendo la versión completa de *El Mesías* de Haendel¹⁰ y el 17 de

⁸ El año de composición está documentado por una carta de León Ribeiro con fecha 16 de julio de 1915 (fide Lange 1937: 522). Referencias a la Misa Solemne y al Te Deum cantado en la Iglesia Matriz de Montevideo el 1° de mayo de 1878 aparecen en publicaciones periódicas católicas: "... El miércoles 1° a las 10 de la mañana comenzarán las cuarenta horas con la Misa Solemne de Pontifical y Sermón. / Enseguida se cantará el TE DEUM en acción de gracias por los beneficios que el señor ha concedido á la República y al mismo tiempo por la exaltación de Nuestro Santísimo Padre León XIII al sόllo Pontificio (*El Mensajero del Pueblo* 1878: 271).

⁹ El representante diplomático del Reino Unido en Uruguay, Sr. Walter Baring que cantó la parte de tenor, obtuvo en Buenos Aires la partitura y partes de la orquesta. Los otros solistas fueron la soprano Ernestina Echagoyen —discípula de Carmelo Calvo— el barítono Carlos de Santiago y el bajo E. B. Cooper (Nicrosi 1999: 82-3).

¹⁰ Se indica también que la fecha del concierto fue el 3 de noviembre de 1903 (*La Lira* 1943: 4). La Orquesta de La Lira estuvo integrada por 50 instrumentistas y el coro reunió 80 integrantes. Los solistas

octubre de 1910 ejecutando la Novena Sinfonía de Beethoven.¹¹ En esas oportunidades, la dirección musical estuvo a cargo del maestro Adolfo Errante (La Lira 1943: 4).

Los maestros León Ribeiro y Patricio Méndez Pérez dirigieron la Orquesta de La Lira en su última etapa de actuación. Los esfuerzos de Joaquín Salvini que dirigió a partir de 1882 la Orquesta de la Escuela de Artes y Oficios; y el tesón de Luis Sambucetti que dirigió la Orquesta del Instituto Verdi desde el inicio de sus actuaciones en 1893 (Salgado 1971: 45) hasta conformar en 1908 una Orquesta Nacional¹² (Nicrosi 1999: 153), refundada en 1911 y activa entre 1912 y 1914 (Ibíd.: 157-9), debilitaron paulatinamente la gestión privada de la Orquesta de La Lira en favor de una orquesta con apoyo económico estatal. El cambio de modelo económico en Uruguay para la gestión del organismo musical “orquesta sinfónica” se consolidó el 20 de junio de 1931 (Salgado 1971:48) con el concierto inaugural de la OSSODRE, Orquesta Sinfónica del SODRE —Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Este servicio estatal de radiodifusión necesitó —por impedimentos técnicos de la época que impedían registrar fonográficamente obras de larga duración— consolidar una orquesta que permitiera emitir música sinfónica en vivo a través de la emisión radial. Algunos instrumentistas de la Orquesta de La Lira, figuras destacadas del medio musical uruguayo, se desempeñaron después de disuelta la orquesta de la institución como directores e integrantes de la Orquesta Sinfónica del SODRE y de la Banda Municipal (en la órbita del gobierno departamental de Montevideo):

“Carlos Andrade, Julio Addiego, César Anselmi, Vicente Ascone, Julio Casco, Juan Casco, Luis Carrasco, Agustín Coirolo, Roberto Diconca, Carlos Demicheri, Domingo Sparano, Juan Fabbri, Antonio Márquez, Juan Montaldo, Vicente Navatta, Juan Navarro, Manuel Orellana, Juan Porfilio y Néstor Rosa”. (Nicrosi 1999: 88)

Conservatorio Musical La Lira

Desde el comienzo de sus actividades, la Sociedad Musical La Lira promovió simultáneamente la enseñanza musical junto con su motivación inicial: la organización de conciertos. La tarea docente que emprendió La Lira, desde su institucionalización en

fueron Olga B. de Croce (soprano), Arsenio Spolverini (tenor), Dora G. de Rosé (contralto proveniente de la ciudad de Buenos Aires) y Alcides Arzzarelo (bajo) (Nicrosi 1999: 83).

¹¹ También se registra el 15 de octubre de 1910 como fecha de realización del concierto (La Lira 1943: 4). Los solistas fueron Cruz Iñiguez (soprano), C. F. Dora Adamson (contralto), Arsenio Spolverini (tenor) y Alcides Azzarelo (bajo) (Nicrosi 1999: 84). Una nota de la Comisión Directiva de La Lira, dirigida al Director del diario *Imparcial* de Montevideo, con fecha 30 de septiembre de 1927 señala que el coro estuvo integrado por 75 coreutas. La nota señala también que el concierto se realizó el 17 de octubre de 1910 (fide Nicrosi 1999: 87).

¹² El adjetivo “nacional” indica la subvención económica del Estado uruguayo.

1873, comenzó con el dictado de clases de solfeo y piano a cargo del maestro español Antonio Camps y de violín a cargo del maestro italiano Miguel Ferrroni. (Becua-dro 1909 fide Nicrosi 1999: 66). A partir de fines del año 1880, se comenzó a ofrecer clases de canto y clases de clarinete, fagot, oboe, flauta y saxofón a cargo de Seferino Trabucchi (Nicrosi 1999: 70). Desde 1885, con la transformación de la institución como el Conservatorio Musical La Lira, se establecieron auténticas cátedras. En 1887, el cuerpo docente estaba integrado por:

“Inspector de Clases y Director de Orquesta: Camilo Formentini; Piano: María Sansevé; Severino Rey y Juan Llovet y Castellet; Violín: Italo Casella (quien dictaba clase de viola también), Luis Cremonesi y Leopoldo Gandolfo; Violoncelo: Bassano Mazzuchi; Flauta: Antonio Franck: Composición, armonía y contrapunto: León Ribeiro. El presidente de la Comisión Directiva de aquel momento era Mariano Ferreira y el bibliotecario Aurelio Berro “. (La Lira 1943: 4)

El primer número de una publicación mensual del Conservatorio La Lira, publicada el 15 de enero de 1909, indica que en ese momento la asistencia a las clases vocales e instrumentales reunía alrededor de trescientos cincuenta alumnos. En 1914, se contaba con trescientos noventa y cuatro; entre ellos un número elevado de becarios subvencionados por la institución (Nicrosi 1999: 89). En 1909, treinta y seis años después de haberse constituido, La Lira había formado —habiendo iniciado en el ámbito privado la institucionalización de la enseñanza musical en Uruguay— un conjunto de egresados que se desempeñaba como docentes en su Conservatorio:

“...El profesorado con que cuenta hoy es de lo de la primera fila en el país, y basta para comprobarlo enunciaré sus nombres: León Ribeiro, Director Técnico, Aurora Pablo, Sara Quintela, Vicente Pablo, Mauricio Geeraert, Adolfo Errante, Bazzano Mazzuchi, Manuel M Facio, Juana Dentone, Patricio Méndez Pérez, Amadeo Narabona, Salvador Cetrulo, A. Boni Giuliani, Manuel Gómez Ares, Calderón de la Barca”. (Becua-dro 1909 fide Nicrosi 1999: 65).

El trabajo consecuente de La Lira en el medio montevideano, acumulado a lo largo de los años, generó un público musicalmente educado y excelentes maestros, egresados de su Conservatorio, que comenzaron a ejercer la docencia musical de forma independiente. Entre quienes se formaron en el Conservatorio Musical La Lira y luego establecieron sus propias instituciones musicales de estudio se encuentran Vicente Pablo, Lola Dor y Manuel Facio. La sección de música de la Escuela de Artes y Oficios, fundada en el ámbito público en 1879 seis años después de instituida la Sociedad La Lira (Salgado: 1971: 44); el Instituto Verdi, fundado en 1890 y dirigido por Luis Sambucetti (Salgado: 1971: 102); y el Liceo Musical Franz Liszt,

fundado en 1895 por Camilo Giucci (Salgado: 1971: 45), fueron instituciones musicales creadas después de La Lira que, con su pujante actividad a partir del siglo XX, compitieron en Montevideo con la institución pionera en el aspecto económico por concepto de ingresos generados por servicios de enseñanza. A partir de ese momento, también se establecieron en la ciudad varios conservatorios con gestión privada dirigidos por renombrados maestros: Wilhelm Kolischer, Carlos Correa Luna y Domingo Dente (Nicrosi 1999:89). El advenimiento de las nuevas instituciones privadas de formación musical y las circunstancias socioeconómicas y culturales que impuso el siglo XX, provocaron que en 1943, setenta años después de la fundación de La Lira, la institución experimentara una reestructuración para adaptarse a las circunstancias. Esa reestructuración preparó el pasaje de La Lira desde el ámbito de la gestión privada a la órbita estatal.

El principal fenómeno sociopolítico que impactó a La Lira en la primera mitad del siglo XX fue el crecimiento del Estado uruguayo impulsado a partir de comienzos de ese siglo por la doctrina lanzada por José Batlle y Ordóñez. Ese crecimiento del Estado provocó que la presencia estatal hacia mediados del siglo XX fuera absorbiendo la iniciativa y gestión musical del sector privado. Así como el Teatro Solís, inaugurado en 1856, fue construido por una asociación de la sociedad civil creada en el ámbito privado y gestionado en esa modalidad hasta 1937 (cuando pasó a la gestión del sector público en la órbita del gobierno departamental de Montevideo); en 1943, la Comisión Directiva de La Lira reunió, en el ámbito privado, un cuerpo docente de maestros destacados en su especialidad que después integrarían el plantel docente de organismos de formación musical creados en la órbita estatal uruguayana en las décadas de 1940 y subsiguientes. Entre los docentes del plantel reestructurado de La Lira en 1943 se destacan, como ejemplo de continuidad de la excelencia disciplinar en el pasaje de la gestión privada a la gestión pública, las figuras de: Carlos Estrada, director de la Sección Instrumental de La Lira y primer director designado por concurso en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1954 en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y desde 1957 en el ámbito la Universidad de la República; Hugo Balzo, director de la Sección Piano de La Lira y catedrático de piano en el Conservatorio Nacional a partir de 1954; Vicente Ascone, director de la Sección Composición de La Lira y director, a partir de 1950, de la Escuela Municipal de Música (actualmente denominada Escuela de Música Vicente Ascone) en la órbita del gobierno departamental de Montevideo; Lauro Ayestarán, profesor de Historia de la Música e iniciación musical en La Lira y director del Instituto de Musicología a partir de la creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República en 1945; y Abel Carlevaro, figura reconocida universalmente que actuó como profesor de Guitarra en La Lira y continuaría su labor docente hasta la década de 1980 vinculado al Conservatorio Universitario de Música. El plantel docente de La Lira en 1943 se integró de esta forma:

“Director General: Domingo Dente

Sección Instrumental – Director: Carlos Estrada.

Violín: Armando Coirolo – Mario Bresciani – Ernesto Vidal – Amelia J. Davagnés.

Viola: Guido Santórsola.

Violoncello: Óscar Nicastro – Tomás Moirano.

Contrabajo: Rodolfo Battesini.

Flauta: Francisco Russo.

Oboe: Aristides Vaselli.

Clarinete y saxofón: Vinicio Ascone – Nicolás D’Argenio.

Fagot: Sebastián Taltavull.

Pistón: Vicente Ascone – Oscar Marsiglia.

Corno: Félix Albini.

Trombón: Luis D’Andrea.

Arpa: Estela Vattuone – Ema Siécola – Gloria Visaires de Abella.

Guitarra: Abel Carlevaro.

Sección Piano – Director: Hugo Balzo.

Elementales y superiores: Mercedes Olivera – Victoria Schenini – Celia

Carelli de Avegno – Delia Gil – Estrella O. de Casal – María A. Messutti de Rubio – Aída Saponari – Olga B. Dasso – Emilia Conti de Álvarez.

Clases de perfeccionamiento e interpretación: Hugo Balzo.

Sección Canto – Director: Domingo Dente.

Canto: Domingo Dente – María Adelaida Ramírez de Mañé – Frasca Mónaco – Nilda Müller – Rosa Passarotto.

Solfeo cantado colectivo y Canto coral: Néstor Rosa Giffuni.

Canto Gregoriano: María A. Pareja Guaní de Suárez Martins.

Solfeo cantado individual: Julieta Santos.

Solfeo primario y superior: Julieta Santos – Nilda González Genta –

Delia Gil – Celia Carelli de Avegno.

Metodología y Pedagogía musical: Nilda González Genta.

Estudio de obras: Jaime Airaldi.

Sección Composición – Director: Vicente Ascone.

Armonía y Contrapunto: Carlos Estrada.

Armonía: Estrella O. de Casal.

Alta Composición: Vicente Ascone.

Historia de la Música e Iniciación Musical: Lauro Ayestarán.

Arte Escénico y Plástico: Román Viñoly Barreto”. (La Lira 1943: 6)

Las normas de funcionamiento de La Lira

El establecimiento de marcos normativos es un aspecto de la dimensión formal de La Lira que aporta valiosos parámetros de reflexión para la siguiente parte de este

estudio donde se pondera el modelo político-económico y los valores colectivos que caracterizaron la institución. Distintas versiones publicadas de la normativa, modificadas de acuerdo con las demandas específicas y las necesidades materiales del recorrido histórico institucional, permiten observar diferentes publicaciones de los Estatutos Sociales (aprobados el 22 de diciembre de 1886 y el 12 de diciembre de 1900); y del Reglamento Interno del Conservatorio Musical La Lira y su Plan de Estudios (aprobados el 24 de diciembre de 1886 y el 26 de enero de 1901). El Estatuto (La Lira 1887: 3) señala que el origen del Conservatorio Musical La Lira es la Sociedad Musical fundada el 20 de diciembre de 1873 y que su objeto era fomentar el estudio y cultivo de la música. Indica que para cumplir con su propósito establecería clases de enseñanza musical y organizaría conciertos y sus ensayos preparatorios —a los que se refiere como “sesiones” o “sesiones musicales”. La Sociedad reconocía distintos tipos de socios: fundadores, activos, suscriptores u honorarios. En el Artículo 4º de los Estatutos aprobados el 12 de diciembre de 1900, se agregó la categoría de “socios iniciadores” para destacar a quienes habían impulsado la idea de creación de la Sociedad Musical en 1873 (La Lira: 1906: 3). La institución estaba representada, dirigida y administrada por una Comisión Directiva de seis miembros elegidos en Asamblea General que duraban un año en sus cargos. Únicamente tres de ellos (la mitad) podían ser reelectos. Se integraba con un Presidente, un Vicepresidente, un Secretario, un Tesorero, un Contador y un Bibliotecario. La Asamblea General de la Sociedad se reunía anualmente en la primera quincena del mes de enero para considerar el acta anterior y la memoria anual presentada por la Comisión Directiva, nombraba una Comisión de Cuentas (Fiscal) para examinar el balance anual y elegía la nueva Comisión Directiva. El Estatuto contempló la creación de una Comisión de Señoras (que pasó de seis integrantes en 1886 a doce en 1900) para colaborar en la organización de los conciertos; presidiéndolos con la Comisión Directiva de la misma forma que presidían los exámenes públicos, el acto de otorgamiento de premios y “demás fiestas en que tomen parte niñas” (La Lira 1887: 12-13). Los empleados del Conservatorio eran un Gerente, un Auxiliar, un Inspector de clases y Director de orquesta, un Portero y el cuerpo docente.

Las normas establecidas por César Bignami para el Cuarteto de Cuerdas de La Lira, al que el artículo 9º de la reglamentación general se refirió como “Cuarteto Clásico”, determinaron que el organismo debía ofrecer un concierto cada tres meses y ensayar en días domingo o festivo cada quince días. Además, el Cuarteto debía tocar en todos los conciertos de la institución y siempre que lo dispusiera la Comisión Directiva. Se estableció que su dirección estuviera a cargo del primer violinista, que bajo su responsabilidad quedara el desempeño del conjunto y que los demás integrantes del Cuarteto debieran seguir sus indicaciones. Los integrantes del Cuarteto (excepto el primer violinista) debían encargarse de la clase del instrumento que ejecutaran cuando hubiera al menos tres estudiantes que solicitaran estudiarlo. Finalmente, el primer violinista debía repasar semanalmente las partes de los primeros y segundos

violines con los integrantes aficionados de la orquesta concurrendo a todos sus ensayos (Nicrosi 1999: 66).

Las normas recogidas por Camilo Formentini en un reglamento para la Orquesta de La Lira en 1882 son las primeras pautas de trabajo conocidas hasta el momento en Uruguay establecidas para el funcionamiento de una orquesta. En relación a sus integrantes, el reglamento admitía músicos no profesionales, *dilettanti* (amateurs o aficionados), que debían ser socios de la institución y a los que se hace referencia como “meritorios”. Los integrantes de la orquesta debían acatar las observaciones del director, concurrir con puntualidad a todos los ensayos observando el mayor orden y en caso de no poder asistir a todos ellos, debían comunicarlo a la Secretaría de la institución para que la Comisión Directiva determinara lo que estimara apropiado. El Director debía realizar uno o dos ensayos de orquesta semanales con un mínimo de dos horas de duración cada uno y ocuparse de todos los ensayos que fueran necesarios para preparar adecuadamente los conciertos (la Comisión Directiva designaba los días y horarios de los ensayos semanales extraordinarios). Siempre que fuera necesario, el Director debía tocar en conciertos además de dirigir la orquesta. También estaba a cargo de supervisar los conjuntos de cámara (cuartetos, quintetos) de aficionados que debían ensayar dos veces semanales. Mensualmente, debía instrumentar una obra para la orquesta y estar a cargo de sus ensayos; así como de aquellos ensayos con obras cuyas instrumentaciones realizara para conciertos de los profesores (instrumentistas profesionales) y amateurs. El reglamento establecía que toda la música que escribiera el Director de la orquesta sería propiedad exclusiva de la Sociedad (Nicrosi 1999: 70-71).

El terreno cultural-político: valores colectivos y modelos político-económicos

La Sociedad Musical fundada en 1873 —denominada definitivamente Conservatorio Musical La Lira en 1885— implementó un modelo económico de mecenazgo basado en la afiliación de socios que abonaban una cuota mensual —fijada a partir de 1887 en \$2.00 (dos pesos) — para solventar conciertos, acceder a instrucción musical con cargos variables por distintos conceptos (con subvención para los asociados) y participar como *dilettanti* de la práctica musical integrando la orquesta de la institución y agrupaciones de música de cámara. A partir de una motivación colectiva compartida —fundada en los tres ejes de admisión a conciertos, instrucción y práctica musical— la institución consolidó un esquema de funcionamiento que se plasmó formalmente en su Estatuto y Reglamentos consolidando un modelo político cultural autosostenible económicamente.

Los afiliados a la institución contaban entre sus derechos con el acceso a tres invitaciones (una para el socio y dos para “Señoras”) para los conciertos ordinarios gratuitos, “fiestas de exámenes” y distribución de premios organizados por la Sociedad. A

los socios también se los beneficiaba garantizándoles prioridad, para la misma cantidad de admisiones, en la distribución de localidades para los conciertos extraordinarios que se ofrecieran en el local de la Sociedad y cuyo acceso fuera mediante la venta de entradas (La Lira 1887: 5-6). Además, el socio tenía derecho a ingresar un menor de su familia en la clase de solfeo u otra clase gratuita; extendiendo ese cupo a dos (o más con autorización de la Comisión Directiva) mediante el pago de una cuota adicional que en 1886 se fijó en cincuenta centésimos por cada alumno. Los familiares del socio también podían ingresar, con el pago de matrícula, a las clases con cargo de instrumentos o de canto (La Lira 1887: 5-6). La tarifa de honorarios aprobada el 26 de enero de 1901 indica un margen mínimo para aplicar a los hijos o familiares de los socios iniciadores, activos y suscriptores; y un tope máximo para quienes no lo fueran. El costo de matrícula a los cursos de Solfeo era el mismo para ambas categorías pero, a partir de 1901, el cargo mensual por esas clases tenía el 50% de descuento para familiares de los asociados; para las clases de canto no existía diferencia en el costo mensual de las clases pero para aquellas de instrumentos el descuento por afiliación a la Sociedad era del 25% para los cursos de 1° a 4° año y de 20% para aquellos cursos a partir de 5°. La Comisión Directiva tenía la potestad de modificar las tarifas cuando lo entendiera conveniente para los intereses sociales de la institución. Aquellos asociados que tuvieran a cargo más de dos integrantes de su familia estudiando en el Conservatorio, podían beneficiarse de descuentos adicionales que eran considerados por la Comisión Directiva a solicitud de los involucrados (La Lira 1906: 23).

El modelo político de funcionamiento institucional

El funcionamiento establecido en los estatutos sociales de la institución favoreció la transparencia, la administración austera y efectiva, la búsqueda del bien colectivo por encima de intereses personales y la excelencia en el desempeño de la actividad artística e instrucción musical que se impartía. Estos valores para el funcionamiento de la institución se aseguraron estableciendo en un año el mandato de la Comisión Directiva y restringiendo la posibilidad de reelección a solo la mitad de sus integrantes, o sea tres de sus miembros. La rotatividad anual en la conformación en la Comisión Directiva aseguraba que sus integrantes no persiguieran beneficios individuales sino que velaran por aquellos intereses colectivos que habían dado origen e identificaban a la institución. Los seis miembros de la Comisión Directiva cumplían un papel concreto desempeñando tareas tangibles en la gestión de la Sociedad: Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero, Contador y Bibliotecario (La Lira 1887: 8).

El Presidente presidía las reuniones de la Comisión Directiva, Comisión de Señoras y la Asamblea General; firmaba actas, diplomas y los documentos, notas, comunicaciones y órdenes que refrendaba el Secretario. El Vicepresidente ejercía las funciones del Presidente en caso de renuncia, ausencia o imposibilidad. El Secretario actuaba

como copista para el libro de actas, autorizaba con su firma actas, comunicaciones, órdenes y demás actos en los que intervenía el Presidente; generando así la norma de que dos personas eran regularmente los ejecutores responsables de la gestión. El Tesorero presentaba mensualmente a la Comisión Directiva un balance de caja y llevaba un libro de caja que elevaba mensualmente con los justificativos al Contador (el quinto integrante de la Comisión Directiva). Éste formalizaba por partida doble la contabilidad de la Sociedad en libros contables y firmaba (con el Tesorero) los estados generales que se presentaban anualmente a la Asamblea General. El Bibliotecario que, como se indicó, también integraba la Comisión Directiva de la Sociedad, cuidaba el orden interno de la biblioteca.¹³ El bibliotecario llevaba un índice de todas las obras y piezas de música propiedad de la institución donde indicaba fecha, origen de su adquisición o nombre del donante cuando fuera el caso; oficiaba como archivista preparando los materiales de ensayo, distribuyéndolos en los atriles y debiendo volver a archivarlos una vez finalizado su uso. Además, registraba los préstamos ordenados por la Comisión Directiva o aquellos que solicitaran los socios para estudiar (La Lira 1887: 16-19). La intensidad de la práctica musical en el seno de la institución llevó el nivel de actuación del bibliotecario a tal extremo de exigencia que, en el reglamento aprobado en 1900, se estipuló que el director del Conservatorio, con anuencia del bibliotecario, tuviera en su poder las llaves de la biblioteca. A efectos de implementar el estricto control pluripersonal que se manifestó como un valor de la gestión de la institución en todos sus ámbitos, se dispuso que el director recibiera las llaves “por inventario en dos ejemplares, de los que entregará uno firmado al Bibliotecario, conservando el otro firmado por éste, en su poder” (La Lira 1906: 16).

La Asamblea General de socios se reunía anualmente y cumplía tanto las funciones de un órgano colectivo de contralor como las atribuidas a un organismo electoral. Entre sus facultades estaba la consideración del acta elaborada sobre la sesión anterior así como la consideración de la memoria anual que presentaba la Comisión Directiva; el nombramiento de una Comisión de Cuentas (Fiscal) que examinaba la contabilidad; y la elección de los integrantes de la Comisión Directiva que actuaría en el siguiente período anual. La Comisión de Cuentas se integraba con tres miembros titulares y tres suplentes que eran convocados inmediatamente para expedirse a la brevedad. Su informe quedaba en Secretaría a disposición de los socios para ser considerado en la siguiente Asamblea General ordinaria o extraordinaria que se celebrase (La Lira 1887: 14).

¹³ Ese acervo está actualmente custodiado en la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional uruguayo; en su sede identificada como Museo Romántico.

Los valores colectivos ejercidos por el personal remunerado de la institución

Las normas establecidas para el funcionamiento político de la institución y el modelo económico sustentable que desarrolló, forjaron los valores que rigieron el desempeño de su personal remunerado. Los valores del equipo de trabajo de La Lira se fundaron en los mismos principios observados anteriormente en esos dos ámbitos: transparencia, eficacia, control de calidad, lealtad institucional y la búsqueda del bien colectivo respetando la singularidad del individuo. Debido a que el plantel remunerado cumplía mayoritariamente funciones vinculadas a la enseñanza musical, los valores que rigieron su desempeño se focalizaron para consolidar una formación musical de excelencia que también abarcó el aspecto humano en asuntos como puntualidad, aseo, respeto, conducta, urbanidad y el cuidado de los bienes de uso común. El reglamento del Conservatorio, en su versión aprobada en 1886, describe las tareas del personal remunerado de la institución: el Director e Inspector de clases, los Profesores, el Gerente, el Auxiliar (de Gerencia) y el Portero. En la versión aprobada en 1900, el cargo de dirección cambia de nombre para rotularse “Director Técnico”. En el reglamento aprobado en 1901, el cargo de Gerente pasa a denominarse Secretario; la necesidad de generarle apoyo para desempeñar sus tareas se manifiesta con la creación del cargo de Auxiliar de Secretaría; y además del cargo de portero, instituido anteriormente, se agrega el cargo de una “aya” (La Lira 1906: 11).

De acuerdo con el reglamento, el Director debía, en el desempeño de su función de enseñanza, asistir diariamente al Conservatorio durante las horas de clase, encargarse de un libro donde cada profesor debía anotar diariamente la asistencia, conducta y calificación de los alumnos; establecer en acuerdo con la Comisión Directiva y los profesores de las clases, los programas de exámenes; presidir la mesa examinadora y en acuerdo con la Comisión Directiva, fijar los métodos de enseñanza que debían utilizarse. En su función artística, el Director debía dirigir la orquesta en conciertos y festivales así como en los ensayos, citar al menos una vez a la semana la orquesta de aficionados para su ejercitación, preparar previamente las obras a ejecutarse, colaborar con la Comisión Directiva para establecer la programación de los conciertos y arreglar, concertar e instrumentar las obras que ésta le indicara.

El Reglamento establecía tres categorías docentes: los profesores con remuneración fija, aquellos remunerados por alumnos, y aquellos con número determinado e indeterminado de alumnos. La primera categoría recibía una asignación mensual establecida por la Comisión Directiva; los remunerados por alumnos percibían la cuota mensual convenida por cada estudiante con un descuento de la sexta parte por concepto de administración según el reglamento aprobado en 1886 y de una cuarta parte según el aprobado en 1900 —en ambos casos, no aplicable si se trataba de menos de tres alumnos. Se consideraba “Profesores con número indeterminado” de alumnos aquellos que dictaban las clases de Solfeo y nociones elementales de música. Los “Profesores con número determinado” de estudiantes enseñaban Contrapunto y

Composición en clases de hasta ocho alumnos y los de Armonía, Canto e Instrumentos reunían diez alumnos por clase. A partir de la aprobación del reglamento en su versión de 1900, los profesores que no pudieran concurrir a clase estaban obligados a enviar un sustituto que lo reemplazara a satisfacción del Director, no debían separarse de los métodos establecidos por el programa de estudios y podían observar las calificaciones que sus alumnos obtenían en los exámenes presentando como prueba al jurado y al Director el libro diario de calificaciones. Los profesores de piano debían acompañar, en las fiestas y exámenes del Conservatorio, las obras que ejecutaran en otros instrumentos sus colegas o sus discípulos.

71

El estricto control pluripersonal (o descentralizado) que se aplicó como un valor de gestión política para la integración de la Comisión Directiva y la reelección de sus miembros, así como para la función de contralor que ejerció la Asamblea General a través de su Comisión de Cuentas (Fiscal), se aplicó también al control de calidad de la enseñanza; manifestándose a través de la evaluación del alumno en un examen final del curso a cargo del Director del Conservatorio y un jurado sin participación del profesor del año lectivo. Como se indicó anteriormente, el docente que había estado a cargo de la instrucción de los alumnos podía observar los fallos del jurado fundando su apelación en el registro diario de actuación de los estudiantes que había mantenido durante el curso.

El Gerente, según denominación del reglamento aprobado en 1886, (el sancionado en 1900 lo nominó como “Secretario rentado”) era el responsable de los mecanismos de funcionamiento de la institución y debía dar cuenta de cualquier circunstancia inusual al Presidente de la Comisión Directiva. Sus tareas incluían cobrar las cuentas que debieran abonar los alumnos por clases o matrícula, recibir la recaudación por suscripciones o de otro fondo que ingresara; remitir inmediatamente los recursos al Tesorero; mantener un registro de la matrícula de clases, de socios activos y honorarios, del archivo de notas y documentos, del inventario, de las entradas y salidas de dinero; realizar los pagos que autorizara la Comisión Directiva ejecutando los actos administrativos que ésta dispusiera; y supervisar el personal a sueldo de la administración a su cargo (cobrador, auxiliar, portero y aya). El Auxiliar debía desempeñar las tareas del Gerente en ausencia de éste y realizar los trabajos de oficina que le indicara.

El Portero —al que el reglamento aprobado en 1900 denominó Conserje— trabajaba en dependencia jerárquica del Gerente. Este funcionario era responsable de la vigilancia del establecimiento así como del “arreglo y acomodo de sus dependencias”, abría y cerraba las puertas de la sede y debía permanecer en el vestíbulo de entrada desde el comienzo del horario de clases hasta el cierre del local (La Lira 1887: 31). El reglamento sancionado en 1900, estipuló el auxilio de una trabajadora denominada “aya” que debía concurrir al Conservatorio diariamente y permanecer durante el horario de clases para “atender a las señoritas alumnas”, cuidar que antes

del inicio de las lecciones hubiera la mayor limpieza tanto en los instrumentos como en el mobiliario y, una vez terminadas las mismas, recorrer los salones; particularmente los “de piano, secando sus teclados y sacudiendo el polvo” (La Lira 1906: 22).

La dimensión humana de la Sociedad Musical La Lira

72

La convocatoria exitosa a personas con distintas expectativas musicales (oyentes, profesionales, aficionados, estudiantes) y a equipos de gestión que sostuvieron La Lira durante ochenta años entre los siglos XIX y XX (1873-1953), puede explicarse en su dimensión humana si se recurre a estudios de Silvia Rodríguez Villamil sobre las actitudes imperantes del habitante de Montevideo en el período de surgimiento y consolidación de La Lira; actitudes ante lo extranjero y lo nacional, la expectativa del porvenir, la visión del pasado, la moral, las creencias religiosas, la concepción jerárquica de la sociedad, la concepción de la función política, los gustos y las formas de sensibilidad, la actitud ante la cultura y el estilo de las relaciones interpersonales (Rodríguez Villamil 1968: 17-34). La investigadora afirma haber encontrado dos tendencias diferenciadas en la mentalidad montevideana durante el período 1876-1892: una “mentalidad criolla tradicional” y otra “mentalidad urbana y europeizada” (Ibíd.: 40). Señala que las mismas no constituyeron entidades estancas sino que se influyeron mutuamente e indica la existencia de grupos, preocupados auténticamente por el progreso, que realizaron verdaderos esfuerzos para adecuar al medio uruguayo los adelantos científicos y los logros culturales europeos (Manzino 2004: 39). Evidentemente, el núcleo humano reunido en torno a La Lira compartió la mentalidad urbana de una ciudad – puerto como Montevideo; receptora de un flujo continuo de inmigración europea que provocó un asombroso incremento del 72% en su población entre 1873 y 1889 (Manzino 2020: 53).

El surgimiento y consolidación de La Lira tuvo lugar dentro del período de disciplinamiento de la sensibilidad en el Uruguay que abarcó las décadas de 1860 a 1890. En ese lapso, las medidas del gobierno y las modas sociales pautaron normas de disciplina para el ocio y la anulación de fiestas; la prohibición de castigos físicos a los niños; la rigurosa separación de los sexos en las playas y en el Hotel de Inmigrantes; y el alejamiento de la muerte, su embellecimiento y la negación de lo macabro (Barrán 2004: 12). Hacia 1900, se encuentran en Uruguay sentimientos, conductas y valores definitorios de una nueva sensibilidad, la “civilizada” que se establecería definitivamente en las primeras décadas del siglo XX. La sensibilidad civilizada — que explica el surgimiento y esplendor de La Lira— responde a la conformación de los nuevos grupos de poder en la sociedad uruguaya; núcleos que definieron una concepción inspirada en los valores cristianos y de una burguesía local que cimentó la tranquilidad política y el progreso económico (Ibíd.: 11).

Los impulsores de la idea que fundó la Sociedad La Lira —portadores del deseo de fomentar la audición, la práctica y la enseñanza de la música— se asociaron para atraer y mantener en Montevideo músicos de distintas nacionalidades europeas que consolidaron los organismos musicales descritos en la primera parte de este trabajo. Los pioneros de La Lira forjaron mecanismos de organización social para desarrollar la auto suficiencia económica de la institución; favorecieron la práctica musical conjunta de profesionales con aficionados para incentivar el estudio de la música; emprendieron en Uruguay la formación de un público para que escuchara música instrumental sinfónica y de cámara; e institucionalizaron la enseñanza de la música creando el primer centro uruguayo de estudios musicales que, como se indicó en la introducción de este estudio, marcó la institucionalidad musical uruguaya en sus inicios desde 1873 con gestión privada a través de su recorrido por la administración pública en el siglo XX.

Conclusiones

Las tendencias observadas en la institucionalidad iberoamericana (Lossio, Noriega, Quea y Terrones 2016: 64) de forma sucinta y focalizada en la historia reciente —aunque de igual manera caracterizada por estos autores desde sus inicios— son la volatilidad y fragilidad, la adquisición de un mayor rango, y la agrupación y autonomía. La génesis de la Sociedad Musical La Lira tropieza con algunos aspectos de esa caracterización y coincide con otros porque mientras la institucionalización de La Lira se dio en el ámbito privado del siglo XIX, las tendencias conceptualizadas por los autores indicados se refieren al ámbito público del siglo XX. Resulta interesante destacar que el origen y consolidación de la Sociedad La Lira ocurre en las etapas definidas por la historiografía uruguaya como de organización nacional (1852-1876) y del militarismo (1876-1886). La fundación de la Sociedad (1873) y el inicio de su actividad tienen lugar en el sub período rotulado de “las crisis” entre 1868 y 1876; crisis continuas desatadas por conflictos políticos hasta 1873 y crisis económica, bancaria, monetaria y financiera de los años 1873 a 1875. El gobierno derrocado de José Ellauri (1873-1875) estuvo acosado por la confluencia de distintos elementos: los permanentes saldos desfavorables de la balanza comercial, un reglamento de bancos (1865) excesivamente liberal y sin los controles de un Estado que siempre necesitaba “dinero rápido”, el peso de las crisis europeas de 1866 y 1873 sobre la estructura económica uruguaya (Barrán y Nahum 1967: 253) y la deuda pública que el Estado fue acumulando desde el surgimiento de la República. El 47 % de los ingresos del Estado en 1872, el 54,62 % en 1874 y el 31,8 % en 1875 se dedicó al pago del servicio de intereses y amortización de esa deuda pública (Nahum 1999: 163).

La consolidación institucional de la Sociedad Musical La Lira en 1885, año en el que inauguró su local definitivo con auditorio propio y cambió su nombre a Conservatorio Musical La Lira, ocurrió en la etapa reconocida por la historiografía como del

militarismo uruguayo de fines del siglo XIX. Entre 1876 y 1880, el gobierno de Lorenzo Latorre sentó en el Uruguay las bases del desarrollo económico capitalista apuntalando: la defensa de la propiedad privada de la tierra en la reforma del *Código Rural* (1879) y el alambrado de los campos; la defensa de la propiedad del ganado a través de la *Oficina de Marcas y Señales* (1877); el establecimiento del patrón oro para la moneda uruguaya y la reanudación del pago de la deuda pública. En el ámbito administrativo, concretó la creación del *Registro de Embargos e Interdicciones Judiciales* (1877) y del *Registro de Marcas de Fábrica y de Comercio* (1877). Impulsó una modernización técnica y administrativa del Estado que incluyó: la modernización del aparato jurídico con la aprobación de los *Códigos de Procesamiento Civil e Instrucción Criminal* (1878); el inicio de un proceso de secularización del Estado con la *Ley de Registro de Estado Civil* (1879) —trasladando así al Estado esa función que cumplía la Iglesia Católica; la reforma escolar liderada por José Pedro Varela con la *Ley de Educación Común* (1876); y la creación de la Escuela de Artes y Oficios (1879) para impartir enseñanza en los campos de la herrería, tipografía, zapatería, carpintería, dibujo y música (Manzino 2004:26).

En el contexto histórico descrito, La Lira —desde el ámbito privado de la sociedad civil— desafió la volatilidad; y lejos de mostrar fragilidad, consolidó la primera institución musical uruguaya dedicada a impartir enseñanza musical institucionalizada; fomentó la música estableciendo ciclos de conciertos que apuntaron a la formación del público de música de cámara y música sinfónica; y promovió la práctica musical integrando músicos aficionados (*dilettanti* o amateurs) con músicos profesionales en conjuntos de cámara y en su orquesta sinfónica. El horizonte histórico de actuación de La Lira abarcó, como se indicó anteriormente, un período de ochenta años —desde su fundación en 1873 a la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1953— acompañando la evolución del Uruguay desde el período identificado por la historiografía como de su organización nacional. La transformación de la población uruguaya, nutrida por la inmigración europea durante ese período y el paulatino crecimiento del Estado uruguayo, provocó hacia mediados del siglo XX que la obra cultural de La Lira continuara en la órbita de la administración pública. Para concluir, se podría sintetizar que la ruta institucional recorrida por La Lira se inspiró en criterios como el control colectivo (pluripersonal) de su gestión; la transparencia, austeridad y eficiencia de su administración; la búsqueda del bien colectivo por encima de intereses personales; y la excelencia en el desempeño de la actividad artística e instrucción musical lograda a través de un proceso pluripersonal —como en el ámbito de su gestión— de control de calidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYESTARÁN, Lauro. 1953. *La Música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE.
- BARRÁN, José Pedro. 2004. *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín. 1967. *Historia Rural del Uruguay Moderno I (1851-1885)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- LAGE, María. 2020. “Cuarteto de cuerdas de la Sociedad Musical La Lira”. En *Nación y música en Uruguay: intersecciones entre los campos musical y político – Estudios de caso en dos períodos de gobiernos autoritarios de los siglos XIX y XX*. Editores Gustavo Goldman y Leonardo Manzino. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, pp. 42-52.
- LA LIRA. 1943. *Conservatorio musical La Lira. Fundado en el año 1873. Su Historia y su actual reorganización*. Montevideo: La Lira.
- LANGE, Francisco C. 1937. “León Ribeiro”. En *Boletín Latinoamericano de Música*, N° 3: 519-36.
- LOSSIO, Félix, Mariela NORIEGA, Viviana QUEA y Valeria TERRONES. 2016. *Estudio comparativo de cultura y desarrollo en Iberoamérica. Estado de las políticas públicas y aportes para el fortalecimiento de las economías creativas y culturales*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- MANZINO, Leonardo. 2020. “El surgimiento de la ópera uruguaya: aportes de Tomás Giribaldi y León Ribeiro a la identidad nacional”. En *Nación y música en Uruguay: intersecciones entre los campos musical y político – Estudios de caso en dos períodos de gobiernos autoritarios de los siglos XIX y XX*. Editores Gustavo Goldman y Leonardo Manzino. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, pp. 53-86.
- _____. 2004. *León Ribeiro – sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: edición del autor.
- MONTERO ZORRILLA, Pablo. 1988. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso.
- NAHUM, Benjamín. 1999. *Manual de Historia del Uruguay 1830-1903*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

NICROSI, Alfredo. 1999. *Los músicos y los inicios de la cultura sinfónica en el Uruguay*. Montevideo: Talleres Don Bosco.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia. 1968. *Las mentalidades dominantes en Montevideo 1850-1900*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

SALGADO, Susana. 1971. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: AEMUS.

76 SLATFORD, Rodney. 1994. "Bottesini, Giovanni". En *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. Editor Stanley Sadie. Londres: The Macmillan Press Limited, p. 568.

SODRE. 1945. *La creación del Conservatorio N. de Música el Instituto N. de Artes Teatrales. Informes a la Comisión Directiva*. Montevideo: Sodre.

Otras fuentes

ARCHIVO DE LA SECRETARÍA DE LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA DE URUGUAY. Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica.

<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=1616846> [Fecha de último acceso: 24-08-21].

BECUADRO. 1909. "Fundación de La Lira". En *Boletín mensual La Lira*. Montevideo: s/d.

"Crónica Religiosa / Cultos en la Matriz". 1878. *El Mensajero del Pueblo* VIII/15, N° 708 (28 de abril): 271.

DESTEFFANIS, Luis D. (Delta). 1878. "Segundo concierto clásico". *El Siglo* (Montevideo), 17 de julio, p. 2.

LA LIRA. 1887. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales. Reglamento y plan de estudios*. Montevideo: Tipografía "La Aurora".

_____. 1890. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales. Reglamento y plan de estudios*. Montevideo: Imprenta Artística de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes.

_____. 1906. *Conservatorio musical "La Lira". Estatutos sociales y reglamento interno*. Montevideo: Imprenta Latina.

SOCIEDAD MUSICAL LA LIRA. 1885. *Memoria de la Asamblea General Ordinaria*. (Montevideo). 14 de julio.

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, RECTORÍA. 1974. *Decreto del Ministro de Educación y Cultura con fecha 1° de julio de 1974* [RES] 92/74, [CDC]/6601/74.



LEONARDO MANZINO

77

Licenciado en Musicología (1985) por la Universidad de la República, Uruguay; Maestría en Música (MM) mención Interpretación Pianística (1989) y Doctor en Filosofía (PhD) mención Musicología (1993) por *The Catholic University of America* (Washington, D.C.). Publicó en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) artículos sobre Uruguay, compositores uruguayos del siglo XIX y compositores latinoamericanos del siglo XX. Editó el volumen 20 de *Compositores de las Américas* (OEA, 1993). Publicó profusamente sobre música uruguaya del siglo XIX (2004-2020). Recibió patrocinios del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay para Investigación (Fondos Concursables 2008), *The Stevenson Living Trust* (2013) y Universidad de la República, Uruguay (2017-19). Fue Asistente Graduado del “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, *The Catholic University of America* (1990-92). Profesor de Historia de la Música en el Instituto de Humanidades y Artes / Consejo de Formación en Educación, Uruguay (desde 2005), la Escuela de Música Vicente Ascone / Gobierno Departamental de Montevideo (desde 1997), la Escuela Nacional de Arte Lírico del SODRE (Servicio Oficial de Radiodifusión y Espectáculos, desde 2013) y la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República (1993-2020).