

Identidades transnacionales y música

Entrevista a Aníbal Cetrangolo

Camerata, Pedro Augusto | Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | pedroacamerata@gmail.com

Aníbal Enrique Cetrangolo es un músico y musicólogo argentino radicado en Italia. Cursó estudios en el Conservatorio de Música “Juan José Castro”, de La Lucila; y en el *Conservatoire Royal*, de Bruselas. Es Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid. Dirigió casi todas las óperas y oratorios del período inicial del género. Grabó músicas inéditas fruto de investigaciones propias, para los sellos La cornamusa, Pavane Records, Symphonia, Opus 111, Tactus y Arts; y para las emisoras oficiales de Argentina, Uruguay, México, Italia, España y Ciudad del Vaticano. Fue docente del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y de universidades y conservatorios italianos. Dirige el *Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana* (IMLA) fundado por Francisco Curt Lange, que ha organizado los primeros congresos de musicología americanista en Europa. Sus investigaciones sobre Giacomo Facco fueron publicadas en cuatro volúmenes y sus estudios sobre las migraciones de la ópera en otros dos. Colabora con el *New Grove’s Dictionary*, la *Enciclopedia Utet* y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Coordina el grupo de estudios “Relaciones Ítalo Iberoamericanas. El teatro musical”, que funciona dentro de la *International Musicological Society*. En 1999 le fue conferido el Diploma al Mérito Konex en Musicología.¹

Pedro Camerata: ¿Cuál fue tu primer contacto con la música?

Aníbal Cetrangolo: Yo pertenezco a una familia de clase media, descendiente de migrantes. De barrio, soy de Boedo. Nosotros estudiamos con el sacrificio de mis padres. Se veía, sobre todo en la gente de ese ambiente, que uno tenía que estudiar en la universidad. Primero, porque se consideraba en aquella época que el estudio era importante: era la posibilidad de progreso social. Todavía se pensaba que uno podía mejorar su situación a través del estudio. Teniendo en cuenta el origen de mi familia, lo que se consideraba útil en ese sentido eran las carreras tradicionales: Medicina, Ingeniería o Arquitectura, que podían garantizar un futuro, ¿no? Y te repito, mis padres hicieron enormes sacrificios, tanto es así que en algún momento consideraron que era positivo para nosotros una escuela privada cerca de casa y nos pagaron esos estudios a mí y a mi hermano.

¹ Esta entrevista fue realizada por videoconferencia el 17 de abril de 2024.

En ese momento, estudiar en un colegio secundario en Argentina era siempre una cosa positiva, una garantía. Pero había colegios que eran mejores que otros y mi formación en ese colegio salesiano, el “San Francisco de Sales”, en frente de [la Basílica] San Carlos, fue excelente. Hubo puntos muy negativos y muy positivos: en nuestra escuela enseñaba un cura de ultraderecha, que fue uno de los fundadores de Tacuara, un movimiento nacionalista muy feroz; pero, por otro lado, tanto Miguel Ángel Muñoz como yo siempre reconocemos que debemos lo que somos a otro cura, que se llamaba Laureano Cangiani. Él nos mostró, siendo chicos de segundo o tercer año, la gran literatura: nos hizo entrar en aquella época en el mundo de Cortázar y nos abrió la cabeza. Si tengo que ver algo con el arte, lo debo a esa formación; y, concretamente, a Cangiani. En esa época, incluso en la gente de recursos medios, se consideraba que uno tenía una formación completa si además de la escuela, hacía otras cosas. Entonces, a mí me pusieron desde que tenía siete años a estudiar piano, dibujo e inglés fuera del colegio.

PC: ¿Así que tu primer contacto con la música fue entonces a los 7 años?

AC: La música estuvo siempre presente en casa. Es decir, mis viejos eran laburantes, pero en mi casa la música fue siempre importante. Mi viejo fue solamente una vez al Teatro Colón, pero la ópera estaba siempre presente. Mi papá tenía nueve hermanos, eran cinco hombres y cinco mujeres. Todos de clase humilde, pero los cinco varones hacían música, tocaban diferentes instrumentos. Tenían un grupo de tango. Mi papá tocaba muy bien el piano, tocaba tango y bailaba mucho mejor aún. Para nosotros, el tango era despreciable cuando éramos chicos y pensábamos que lo que había que defender era el rock, el twist, etcétera. El tango era cosa de viejos.

Pero en casa estaba el piano de mi papá. Él me hizo estudiar con el que había sido su maestro, un viejo profesor milanés que se llamaba Cayetano (Gaetano, en realidad) Marcoli. Era un excelente profesor de Armonía, de formación muy tradicional. Fue maestro de gente importante: de un gran músico de películas, Tito Ribero; o también, del gran director de orquesta argentino Mario Perusso. Estudié con Marcoli muchísimos años, como trece o catorce.

PC: ¿Cómo siguió tu desarrollo musical?

AC: Lo que pasó fue lo siguiente: en la cabeza de mis padres, a pesar de que nunca fue explícito, yo tenía que ser abogado. Entonces, sin que hubiese una declaración verbal clara, me inscribí a estudiar Derecho. Estudiaba y trabajaba. Digamos que era una concepción que tenía que ver con nuestra manera de ver la sociedad en aquellos años. Todos los que teníamos alguna mínima sensibilidad política hacia la izquierda, considerábamos que era muy negativo que alguien estudiase sin trabajar.

Desde que tengo 18 años, trabajé. No como una changuita, sino que trabajé en Tribunales, con gran responsabilidad de tener que abrir la oficina a las 7 de la mañana porque si no abría, caía la gente con las esposas colocadas y esperaban en el pasillo. Cosas de gran responsabilidad para un chico de 18 años. Y bueno, tengo que decir que, tal vez porque soy cabeza dura, nunca abandoné la carrera y me recibí. Ya en mitad de la carrera me di cuenta de que no quería ser abogado.

Entonces empecé a estudiar música de manera más comprometida, sin dejar la universidad. Conocí gente de una onda muy progresista en la didáctica argentina. En esos grupos de chicos que íbamos

a bailar, había una amiga que fue la que me llevó a este mundo nuevo de la didáctica musical: Gloria Sopenña, excelente soprano. Tengo que agradecer que ella fue la que me mostró este nuevo mundo que se estaba desarrollando alrededor del Conservatorio de La Lucila, que en esa época era un faro en la didáctica musical no solamente argentina, sino también de América Latina. Tanto es así que había gente que venía de otros países a estudiar en La Lucila.

Esto se debe en gran parte, por no decir totalmente, a que el conservatorio, que se llama “Juan José Castro”, tuvo un excelentísimo director: un cembalista que era brillante como organizador musical, Adalberto Tortorella. Él llevó a La Lucila lo mejor que había en Argentina. Si ves las personalidades que enseñaban en esos años, es impresionante. Todo el Quinteto de Vientos del *Mozarteum* enseñaba instrumentos allí. En piano, estaba [Antonio] De Raco; estaban [Antonio] Russo, [Ljerko] Spiller.

Gracias a eso, tuve el coraje de renunciar a mi maestro, lo cual fue un gran dolor. Tanto, que no le dije claramente que estudiaba con otro maestro, sino que le conté que me iba a dedicar al Derecho; pero en realidad lo que pasó fue que entré en el mundo de La Lucila. Conocí a De Raco y a otra persona que para mí fue importantísima: Adhelma Melo. Ella me mostró un mundo de lectura musical que a mí me salvó la vida, porque yo tenía un concepto muy teórico, poco perceptivo, de la música.

En Argentina había gente que había escapado de Hitler, austríacos o alemanes que trajeron toda la didáctica nueva, desconocida en el conservatorio argentino, que era tremendamente cerrado. Esos judíos alemanes y austríacos fundaron una institución que fue paralela a los conservatorios argentinos: el *Collegium Musicum*, que en esos años reunía a la *intelligentsia*. Algunos de esos docentes enseñaron en La Lucila la Audioperceptiva, como se empezó a llamar en esa época. El *Collegium* fue fundado por [Erwin] Leuchter, Ernesto Epstein y Guillermo Graetzer. Cuando estaban ellos ahí la cosa era realmente el centro de la didáctica en Argentina.

Así empecé a estudiar piano con De Raco, con una didáctica completamente diferente a la que tenía con Marcoli (el tema del peso del brazo y todo lo demás), y lectura musical con Adhelma que, en un momento, con enorme generosidad, me dijo que ya estaba listo para estudiar con Leuchter. Cuando lo contacté, él tenía muchísimos alumnos y me dijo: “Mire, no tengo hora por ahora, pero usted tiene que hacer algo mientras no estudia conmigo”. Y me dio un consejo que solamente una persona genial da y a partir de ahí entendí algo importante: que si uno no puede estudiar con el mejor, hay que estudiar con el mejor alumno del mejor. No tiene que ir con el que esté más cerca o cueste menos. Aunque uno piense que no va a dedicarse a la música de manera profesional, estudiar con el mejor es siempre un ahorro de tiempo. Si uno no puede ir todas las semanas, irá una vez cada mes. Yo tuve la suerte de tener contacto con gente genial. Uno fue Leuchter y el otro fue mi maestro de viola da gamba, [Wieland] Kuijken, que daba consejos que delataban una posibilidad de introspección profundísima.

El consejo que me dio Leuchter fue este: “Usted lo que tiene que hacer mientras no estudie conmigo es cantar en un coro. Pero no cante en cualquier coro, tiene que cantar en un coro donde el director sea muy bueno”. En esa época había muchísimos coros en Buenos Aires, pero me dijo que tenía que integrar un coro con Julio Fainguersch o con Antonio Russo; no había otra posibilidad. Fainguersch dirigía el coro de la Alianza Francesa y Russo dirigía un coro que se había formado en la Facultad de Arquitectura. En esa época me había inscripto a estudiar dirección de coro con Russo en La Lucila. Russo

(que era una persona muy autoritaria) imponía a sus alumnos cantar en su coro. Eso fue excelente. Era una actividad muy comprometida. El coro ensayaba tres veces por semana y era una tragedia faltar o llegar tarde. Russo ponía un sillón en la puerta para que nadie entrase después de la hora. El ensayo de los sábados duraba cuatro horas, desde las 18:00 hs hasta las 22:00 hs. Entre tanto, seguía trabajando en Tribunales y estudiando Derecho; estudiaba piano con De Raco y, cosa imprescindible, dirigía mis coros porque era fundamental la práctica. Por ese entonces, empecé a estudiar dirección de orquesta y mi maestro quiso que estudiase percusión primero y violonchelo después.

PC: ¿Cómo te acercaste a la música antigua y a la viola da gamba?

AC: Entre los coros que dirigía, uno era el del *Collegium Musicum*. En un momento determinado el *Collegium* recibió una donación de la embajada alemana: un juego de copias de instrumentos antiguos impresionante. Llegaron alrededor de veinticinco o treinta instrumentos: cembalos, todos los tipos de viola da gamba, todos los tipos de flauta dulce, cromornos. En Argentina nadie tenía eso, eran cosas que apenas se sabía de qué se trataba.

Yo estaba haciendo música antigua con Russo (él le daba muchísima importancia a la música del Renacimiento). Russo había sido alumno de Leuchter. Era una persona totalmente genial. Nos había enseñado con enorme minuciosidad un tema complicadísimo: el de la acentuación de las melodías del Renacimiento. Allí no existe barra de compás y entonces no existe el acento periódico. Los que no sabían cómo manejar el tema se las arreglaban con un recurso completamente insuficiente: el de seguir el acento de la palabra. Precisamente Russo para enseñarnos eso nos hacía trabajar sobre música de Obrecht o de Ockeghem donde, por ejemplo, tenés la palabra “Kyrie”, con sílabas que se cantan durante un montón de páginas. Entonces, ¿cómo hacés para hacer los acentos cuando no hay ningún tipo de acento de la palabra?

PC: No sé ¿la melodía?

AC: No, no es tan fácil. Él dedicaba un año entero a enseñarnos eso, no te lo puedo explicar con una frase. No había clases de dirección de orquesta en los conservatorios. El que había organizado unos cursos era José Rodríguez Fauré, en Avellaneda; así que un día por semana me escapaba de las clases de la Facultad que eran de asistencia obligatoria para ir a la hora en punto al Teatro Roma. Rodríguez Fauré, que era un personaje muy especial, me dijo: “lo primero que tiene que hacer es estudiar todos los instrumentos de la orquesta; empiece con la percusión”. Y me hizo estudiar percusión. Yo me lo tomaba en serio. Tanto es así que me llevaba los palitos del tambor a Tribunales y practicaba cuando no venía nadie. Era un delirio... Mis compañeros eran chicos que tenían brazos de *bodybuilding* porque trabajaban en las fábricas y querían tocar rock. El maestro, que se llamaba [Juan Daniel] Skoczdzopole, me decía: “pibe ¡qué relajado que sos vos!”. Claro, estudiaba con De Raco.

Pasado un tiempo, Rodríguez Fauré me encuentra en el pasillo del Roma y me dice que basta con la percusión. Entonces mira su orquesta y ve que no tiene violonchelo: “bueno, estudie violonchelo”. Yo me lo tomaba en serio, me compré uno y durante cinco o seis años estudié violonchelo. Conclusión: cuando llegaron los instrumentos de los alemanes yo tocaba el violonchelo y sabía algo de música antigua,

entonces los del *Collegium* me dijeron: “Fijate que podés hacer con esta viola da gamba”. Una cosa totalmente de locos porque la viola da gamba y el violonchelo no tienen nada que ver.

El sobrino de Graetzer, Ricky, también estaba en esto. Hubo una lucha ahí, porque yo quería ser riguroso y ponerle cuerdas de tripa a la viola, cosa que a él le parecía algo presuntuoso. En esa época yo estudiaba con Juan Schultis. Él había formado un grupo de música antigua. También tocaba allí Claudio Rabina, que tocaba los instrumentos tipo laúd y cantaba Betty Graetzer. A ese ambiente pertenecía también Carlos Rausa (que desgraciadamente murió hace poco en España). Se había formado una especie de grupo pre musicológico entre Rabina, Rausa y yo.

Era muy difícil actualizarse. A la Argentina no llegaban libros por los impuestos tremendos para la importación. Como pasa en estas situaciones, había una gran competencia alrededor de muy poco. Todos los coros cantaban el mismo madrigal de Arcadelt y los mismos tres villancicos del Cancionero de Palacio. Cuando llegaba algo, se escondía; porque en esa pobreza ya el hecho de poseer algo te diferenciaba del otro. Todo era mezquino. Con la viola da gamba la situación era crítica. Entonces lo que hice fue tomar clases con los violistas de los grupos que pasaban por Buenos Aires. Por ejemplo, una vez llegó un grupo importante, el Waverly Consort, en el que había una violista muy importante llamada Judith Davidoff. Fui a su hotel y le pregunté: “Señora, ¿podría tomar alguna lección con usted?” Por supuesto, me dio una lección sin pagar nada. Así empecé a tener contacto con gente importante, que tocaban viola da gamba profesionalmente. Paralelamente, empecé a formar coros y me fue muy bien. Fundé uno de los primeros grupos, si no el primero, que hizo música colonial en la Argentina: la Cantoría del Buen Aire. Grabamos varios discos de música colonial latinoamericana. Ahí empezó a picar el bicho de la investigación.

Había muchos coros en Argentina, entonces lo que hacía posible que tuvieses algún tipo de perfil era hacer cosas que los demás no hacían. Empezamos con la música colonial latinoamericana y gracias a eso hicimos un disco. Le pedí ayuda a mi maestra de Armonía de La Lucila, Carmen García Muñoz, y muy gentilmente me cedió música que ella había encontrado: unos *Responsorios para Semana Santa* que grabamos. Ella también nos llevó a mí y a Rabina a sus clases de Paleografía Musical en la UCA, que todavía no tenía una organización académica clara. Estaba en la calle Humberto Primo. Éramos tres o cuatro que empezamos con eso. Después me fui a Europa, pero los demás siguieron estudiando allí.

PC: Ya estamos promediando los setenta, ¿no?

AC: Claro, yo ya me había recibido de abogado. Estudiaba también italiano en la Dante Alighieri. Había ganado el premio de la Dante y me pagaron un pasaje en barco para ir a Italia. Me volví loco cuando vi Italia.

PC: ¿Cuándo fuiste por primera vez?

AC: Salí exactamente el 26 de diciembre de 1973. Fue mi primer contacto. Para la gente común en Argentina, llena de prejuicios y con poca información, Italia era la tierra de la gente que hablaba fuerte, gente de barrio, simpática, de *canzonette*... Solamente los que tenían acceso a la literatura sabían quién era Dante Alighieri. Yo había entrado a estudiar en la Dante y cuando gané el premio, hablaba el

italiano de Alighieri, pero no el corriente. Eso me trajo situaciones bastante cómicas en Italia porque hablaba un italiano de 1300. Por ejemplo, yo no decía “poi”, decía “poscia”. Fue una cosa muy divertida. Volví totalmente fascinado por Italia. Ahí pude tomar contacto realmente con lo que es la historia personal, cosa que en Argentina sigue siendo una cosa casi vedada. Ganó la consigna de que uno sale de los barcos y que para ser argentino hay que olvidarse de la historia familiar. La gente se desespera por tener un pasaporte europeo que debe a su abuelo proletario, pero no sabe ni siquiera donde nació el pobre hombre: la mayor ingratitud. Para ser argentino hay que olvidarse de lo que eran tus abuelos, ¿no? Pero me di cuenta de una cosa y estoy convencidísimo de eso, cada vez más: ser de Boedo o de Almagro y ser italiano es lo mismo. Es todo coherente. Jamás sentí un conflicto.

Siguiendo con el tema de la música antigua. Con la Cantoría del Buen Aire, no solamente hicimos música colonial latinoamericana. Empecé a interesarme mucho por un repertorio que en aquella época hacía poca gente, el franco-flamenco. Hicimos programas completos con música de flamencos como Josquin des Prez, Loyset Compère y otros. Eso llamó la atención de la Embajada de Bélgica. En un momento determinado, pasó por Buenos Aires el director de la sección flamenca del Conservatorio de Bruselas, el organista Kamiel D’Hooghe. Lo conocí y me sugirió que presentase una candidatura para estudiar allí. Presenté la solicitud en la embajada de Buenos Aires. Había una agregada cultural muy amable, que se llamaba Roberecht de apellido, que me dijo: “Usted escribió la solicitud en francés. No puede ser porque su maestro enseña en la sección flamenca, escribala en inglés. Mejor una lengua extranjera que en francés”. Desde ese momento, entendí la gran división interna del país.

Fue una cosa muy dura. Yo no quería irme definitivamente de la Argentina. Simplemente quería tener una experiencia afuera. Era un momento muy difícil: 1979, la peor parte de la dictadura. La vivimos de manera por supuesto atroz. Siendo empleado de Tribunales, tuve presiones enormes y muy feas por parte de lo que era el ambiente; por parte de mi juez que había sido Jefe de la Policía Federal. A los más jóvenes de la oficina se nos había prohibido recibir *habeas corpus*. Como [igual] lo hacíamos, estábamos en la lista negra. No solamente pasó eso, también nos ofrecieron pasar a ser empleados de lo que se llamaba en esa época la “cámara del terror”: una estructura del Poder Judicial especializada en juzgar a los que ellos llamaban terroristas. Obviamente, recababan personal entre la gente como nosotros: los de tribunales de instrucción criminal, que sabíamos cómo instruir un sumario. Si aceptabas pasar a la estructura nueva, te pagaban un 40% más de sueldo. Ahora, ¿por qué motivo decías que no querías pasar? Si te lo ofrecían y decías que no, ya eras una persona sospechosa. Nos pasó eso a dos de nuestra oficina.

Honestamente, no tuve ninguna situación personal de peligro. No pertenecía a grupos muy activos, aunque casi todos los estudiantes universitarios de alguna manera estábamos en alguna situación. Parientes míos, amigos míos, sí: como gran parte de la gente de mi generación, tengo amigos, compañeros, que han muerto; parientes que han sido perseguidos, por supuesto. Pero yo personalmente, no. De todas maneras, la situación de opresión en el mundo cultural era tremenda. Muchos tratábamos de irnos. En poco tiempo, emigró de Argentina una gran cantidad de la gente que, como yo, hacía música antigua. Antes, ese movimiento en Argentina era muy vital. Habíamos fundado un Centro de Música Antigua, donde el presidente era Jorge González, personaje ineludible de este movimiento. Allí estaban Sergio Siminovich, Mario Videla, muchos flautistas como Gabriel Garrido y otros, que emigraron. Muchos de ellos formaron parte del primer *Hespèrion XX* de Jordi Savall, donde el rol de Larry

Alpert fue fundamental. Su hermano Denis, que murió joven, también fue muy importante: integraba el conjunto de flautas dulces que dirigía Gustavo Samela.

Bueno, así fue como llegué a Bélgica, con el terror de que mi maestro me dijese: “muy simpático que conseguiste esta beca, pero te vas porque no estás al nivel”. Él me conocía por una grabación, pero era clarísimo que, si no me aceptaba, tenía que volverme. Me dieron una beca por tres años y yo dije que no quería estar tres años fuera de la Argentina. En la embajada me dijeron que la acepte y vuelva al año, si quería. Así que me fui de casa dejando a mi mamá, a mi papá, a mi hermanito, a Buenos Aires... sin todavía renunciar a mis trabajos. En Tribunales sí, renuncié; pero tenía todavía un trabajo como consultor de las ediciones de Ricordi y enseñaba además en el Instituto de Arte del Teatro Colón. Me fui, te digo, con el ánimo esperanzado, pero también con mucho miedo al asunto de dejar Buenos Aires y todo eso.

PC: Antes de meternos en la etapa belga, contame de tus años en el Instituto del Colón y en Ricordi.

AC: Mirá, cuando tuve la primera entrevista con Leuchter, él era asesor de las ediciones de Ricordi. Lo fui a entrevistar al local de la calle ex Cangallo, actual Perón. El director era el ingeniero [Guido] Valcarenghi, un hombre muy importante, hijo del que fue colaborador del viejo Ricordi. Una persona muy gentil. El *manager* en esa época era Ernesto Larcade, excelente persona. Larcade, años después, transformó Ricordi en lo que es ahora, Melos.

Bueno, ahí tuve mi primera entrevista con Leuchter, donde él fue muy duro. Me dijo: “Ah, muy bien, ¿usted quiere estudiar Armonía? ¿Pero para qué quiere estudiar Armonía? La Armonía no sirve para nada”. Estaba poniéndome a prueba. Le dije: “No, maestro, yo sé que sí”. “Bueno. ¿Qué estudió usted de Armonía?” Entonces yo le dije: “Hice todo el libro de Durand (que es el libro con el cual se estudiaba en el Conservatorio de París, la cosa más rigurosa que existe) e hice todo el libro de Rimsky-Korsakov”. Dijo: “Yo lamento muchísimo, pero lo que usted ha hecho no sirve para nada. Lo que tiene que hacer es tirar el libro de Durand por la ventana, porque las reglas no sirven para nada. La Armonía se estudia en Mozart y en Brahms, se estudia en Bach”. Entonces fue cuando me dijo que tenía que cantar en un coro. Tenía un enorme respeto por Leuchter, por ese espacio. Después, cuando trabajé con Schultis en Ricordi, me senté en la misma mesa en la cual se sentaba Leuchter; ocupé ese lugar... las vueltas de la vida, ¿no?

Yo me encontré muy bien en Ricordi. Hacía trabajos de corrección y de edición de los materiales que proponían los autores. En esa época, Ricordi Americana era muy importante porque era la misma compañía que Ricordi Milán. Teníamos el mismo jefe, Raniero, que venía constantemente a Buenos Aires. Nosotros nos ocupábamos de los libros de didáctica musical y música antigua. La música nueva la hacía Milán. ¡Y se hacía todo de manera manual! Había un genio que se llamaba Gaetano, un italiano que hacía las autografías a mano, página por página. Era muy rápido, hacía una página por día. O sea que cuando, por ejemplo, había que hacer nuevas ediciones de las sonatas de Beethoven, se recuperaban las ediciones viejas y se trataba de arreglar las páginas con cinta adhesiva. Gaetano hacía la reparación.

En el Colón... La pasé muy bien en el Colón. Tuve como director a [Jorge] Fontenla en el Instituto. Era estupendo porque trabajábamos en el mismo teatro. Me acuerdo perfectamente del olor del teatro,

de los corredores, el aula Kinski... todo eso fue realmente fantástico. Yo daba clase de dirección de coro y había colegas impresionantes: Irma Urteaga, Susana Cardonnet, gente de altísimo nivel. Tengo un enorme recuerdo. Incluso con los alumnos de ahí habíamos formado un grupo que se llamaba Ópera Studio; hacíamos escenas de ópera o partes de ópera fuera del teatro (en el Círculo Italiano, en el Instituto de Cultura Religiosa Superior). Me acuerdo de Graciela de Gyldenfeldt (que se fue en la misma época: ella para Viena, yo para Bruselas), que hacía de Gilda. Toda la gente que después fue muy importante en Argentina fue [parte del Ópera Studio]. Entre otras cosas, te cuento que una de las personas que empezó a cantar conmigo en la Cantoría del Buen Ayre era un muy jovencito Víctor Torres. Cuando hicimos nuestro primer disco, él estaba en el servicio militar y tuve que ir a pedir permiso al teniente: "Por favor, déjelo, porque si no, no puede cantar". Me preguntó: "¿Lo que ustedes hacen es muy importante?" A lo que respondí: "Sí, es una cosa muy importante para la patria porque es música colonial latinoamericana". Entonces lo dejaron venir y seguimos grabando en el Museo Larreta. Víctor tenía 18 o 19 años en esa época y cantaba como tenor.

Bueno, esa era la situación. Había empezado a bajar mucho el nivel después del 76... (ya desde antes, para ser sinceros). Pero lo que pasaba en el Teatro Colón en la época que empecé a ir era de un nivel increíble. No era lugar exclusivo de la élite. Cuando ibas al Colón veías cuerdas y cuerdas de gente haciendo fila para entrar. Había muchísimas funciones de entradas populares: era gente muy humilde que estaba dispuesta a hacer horas y horas de cola. Aunque no me creas, una vez hice veinticuatro horas de cola para ver a [Rudolf] Nuréyev. Daban dos entradas por persona, entonces con un amigo nos alternábamos. Había muchísima gente que no tenía plata; hacía eso por una devoción impresionante. Tenía mucho que ver con quiénes venían también. Cuando cuento todavía hoy los artistas que vi cantar en el Teatro Colón, la gente de aquí no me lo cree.

Tengo por supuesto toda mi colección de programas de ópera firmados por Carlo Bergonzi, Leontyne Price, Birgit Nilsson, Christa Ludwig... Son la historia de la ópera, ¿no? Vos decís "bueno, está bien, a la Argentina vino Netrebko". Pero no es que vino Netrebko: veías un elenco de enorme nivel desde el primero al último y no venían para hacer un recital. Todos tenían un nivel impresionante. Cuando cuento a la gente de mi edad, porque por ahí la gente joven no está tan al tanto, cuál fue el *Trovatore* que vi en Buenos Aires: Leontyne Pryce, Bergonzi, [Piero] Cappuccilli y Fiorenza Cossotto, todos juntos... no me lo cree nadie, porque son artistas difíciles de reunir hasta en una grabación discográfica.

Entre 1965 y 1972 fue mi época del Colón. Empecé a ir al Colón gracias a un amigo y compañero de facultad, Ricardo Correa, fanático de Nilsson. Fue él quien nos llevó a mí y a Miguel Ángel Muñoz a ver nuestra primera ópera, *Aida*. Digamos que el *cast* no era de lo más impresionante, pero bueno, fue mi primera *grand opéra*. Todavía me tiembla la rodilla cuando me acuerdo de una *Favorita* con [Alfredo] Kraus, Cossotto y [Sesto] Bruscantini. Hay recuerdos que son realmente imborrables.

Como ves, mi apego con la Argentina y con ese Buenos Aires era muy importante. La calle Florida de esa época era una especie de volcán de entusiasmo. Estaba el Instituto Di Tella para el que le gustaba la vanguardia; Marta Minujín con *La menesunda*; un montón de cosas. Así que realmente uno sentía que, en algún sentido, el mundo pasaba por ahí... Es lo que pasa con la ópera. Muchas veces lo hemos dicho a esto: Argentina es un lugar que, en el mapa, puede estar lejos de Nueva York, París o Roma;

pero cuando en el Colón hay un *Trovatore* con Pryce y Bergonzi, Buenos Aires es el centro del mundo. Porque en París o en Milán están envidiando a la gente que está en ese momento en el Colón.

PC: Sigamos con Europa, nos habíamos quedado en la beca que ganaste en 1979.

AC: Llega la beca, fue muy duro... Fue muy duro el ambiente. No es fácil.

PC: Muy competitivo, supongo.

AC: Competitivo, por supuesto. Pero digamos que Bruselas, más allá de que es un lugar que quiero muchísimo, es una ciudad donde llueve siempre. Solo no llueve noventa días cada año; y los días que no llueve, al sol no lo ves. La gente es en consecuencia; es normal eso. Desde el punto de vista de lo que eran mis maestros, eran de una cordialidad impresionante. En esa época Kuijken era seguramente el violista da gamba más importante del mundo (o al menos, el maestro más importante del mundo) y me vino a buscar al tren; con la nenita más chiquita vino (tenía diez hijos). Se hizo no sé cuántos kilómetros para venir a buscarme. Muy simpático. Yo empezaba a hablar francés, no hablaba nada de flamenco y él, para hacerme sentir cómodo, me empezó a hablar de fútbol, porque el año anterior había sido el Mundial. Sabía toda la formación de los clubes argentinos. Yo no sabía nada. “¿Con quién me encontré?” habrá pensado Kuijken. Entonces pasó a otro tema que para él era muy normal y que para mí era más raro que el del fútbol: el de los grupos de rock. ¡Yo no sé nada de grupos rock! Al final llegó y me presentó a un alumno de él, que fue gran amigo mío y compañero imprescindible, Carlo Denti.

Realmente se formó una situación que nunca había vivido en Argentina: una especie de familia con mi maestro. Es decir: él no daba clases en el conservatorio, daba clases en su casa en el medio del país flamenco. Así que había que ir; y nos daba clases a todos juntos. No quería tener alumnos belgas, decía que no estaban al nivel de su clase. Además, mirá lo que es la política: como el conservatorio está dividido en sector francófono y en sector flamenco, él habría podido tener alumnos solamente flamencos. No había ninguno de ellos por lo que te decía; pero resultaba que mis compañeros de clase eran japoneses, norteamericanos, franceses... Había un canadiense importante, un italiano. O sea que era el universo mundo, ¿no? Éramos diez y, te repito, no había ningún belga. Estábamos los lunes todo el día en la casa y cada uno escuchaba la clase del otro. Entonces, pasaba lo siguiente: al mediodía, él hacía siempre el mismo show; le decía a la mujer: “Cécile, los chicos se quedan a comer”. Pero los chicos, que éramos diez, compartíamos la mesa con otros diez: los hijos de Kuijken. Y nos odiaban porque sentían que el papá nos quería más a nosotros que a ellos.

Con Kuijken y con sus hermanos; Barthold, el gran flautista; y Sigiswald, el violinista; estábamos siempre juntos. Tenían una enorme simpatía hacia Carlo Denti y hacia mí. Digamos que para ellos el mundo italiano era un mundo muy admirado; y nosotros representábamos [eso]. Casi todas las noches tenían conciertos en algún lugar y nosotros íbamos con ellos. Escuchábamos, nos quedábamos después a charlar.

A pesar del ambiente cordial con Kuijken, el nivel de exigencia del conservatorio era altísimo. El Conservatorio Real es el más importante del reino. El director flamenco por supuesto no tenía ninguna relación con el director francófono del conservatorio; tenían palcos diferentes y en esa época ni

se saludaban. Tené en cuenta que el 40% de los alumnos del Conservatorio Real éramos extranjeros. Nosotros teníamos amistad con los francófonos y con los flamencos; no nos importaba nada. Pero entre ellos no era tan así. Bueno, el nivel de exigencia era altísimo: era normal que, por ejemplo, apareciese en tu clase el director del conservatorio, que en realidad te estaba tomando examen a vos y también al maestro. Y si no estabas al nivel, al día siguiente te ibas y tenías una semana para abandonar el país porque estabas con visa de estudiante.

Un día me llama el director y me dice: “Mire, usted en su solicitud escribió que le interesa dirigir ópera antigua. Lamentablemente, nuestro conservatorio no tiene una clase de ópera antigua. Pero le sugiero que, ya que está con la beca del conservatorio, aproveche a estudiar dirección de orquesta porque tenemos un excelente maestro”. Lo cual era cierto: era un flamenco joven llamado Ronald Zollmann, hijo de uno de los importantes comerciantes de diamantes en Amberes. Así que empecé a estudiar dirección de orquesta también. En Bélgica me encontré muy bien; el clima era muy feo, pero las posibilidades que me dio el país fueron enormes.

La contraposición entre francófonos y flamencos tiene cosas positivas porque combatían por el prestigio en el nivel cultural. Se hacía el Festival de Flandes y el Festival de La Valonie contemporáneamente, todos los años. Entonces, en una semana, vi a las cuatro mejores orquestas de mi vida: vi a [la Filarmónica de] Berlín, con Karajan; a [la Filarmónica de] Londres, con Giulini; dirigía la [orquesta de la] radio de Baviera Kubelik, que era excelente; y Abbado, con [la Filarmónica de] Viena. ¡La flauta! No lo podía creer. Así que yo recibí muchísimo. Además, en Bruselas, por el hecho de que dijese que eras alumno de Kuijken, se te abrían todas las puertas. O sea que tenía muchas posibilidades para hacer actividad musical. Pero me encontré con que me faltaba la investigación de la música latinoamericana.

PC: Claro, ¿cómo retomaste la investigación?

AC: ¿Qué se puede hacer sobre música latinoamericana viviendo a catorce mil kilómetros de América Latina? Ahí tuve una idea que para mí fue importante en todo lo que pasó después. Me dije: “Bueno, estoy en Bélgica. ¿Qué puedo hacer?” Y me acordé que el primero (o uno de los primeros músicos) que llegó de Europa al Río de la Plata era un belga. Era Jean Vaisseau (en Argentina se lo llama Juan Vaseo). Un profesor mío de la facultad, el Padre Guillermo Furlong, lo había estudiado. Entonces empecé a trabajar sobre Vaisseau, lo cual fue bastante interesante y difícil, porque había sido jesuita, pero los archivos jesuitas habían sido diseminados en la época de la expulsión de la Compañía. Así que todo ese material estaba en el Archivo del Reino. Tuve acceso y estudié mucho sobre Vaisseau. En esa época, el director del Archivo Histórico General de los jesuitas en Roma era un argentino que se llamaba Hugo Storni, un jesuita. Estuvimos en contacto muy amistoso: él me pedía cosas a mí del archivo de los jesuitas y le interesaba también el tema de las reducciones, así que empecé a trabajar sobre Vaisseau. Encontré cosas de él y de su colega jesuita que también fue a la Argentina, Louis Berger.

En un momento determinado en los países latinoamericanos y en España se organiza el *Diccionario [de la música española e hispanoamericana]*. Todo esto, que fue manejado desde Madrid por Emilio Casares, en Argentina y en los otros países se distribuyó con la lógica de pequeños feudos dependientes de Madrid. En cada país, el personaje de poder distribuía las voces. Pasó un poco de tiempo y me encontré con Casares, Ismael Fernández de la Cuesta (el director de la Sociedad Española de

Musicología), [Robert] Stevenson y Lange en Caracas. Ellos me dijeron: “¿Por qué no te ocupás vos de hacer ciertas cosas? Tu país está funcionando muy mal”; y me dieron algunas voces como “Facco”, “Serenata”, etcétera. Eso pasaba porque si vivías afuera de Argentina, el responsable nacional no te pedía colaboraciones. Ahí fue cuando empezamos a entender la importancia de fundar una punta de puente americanista en Europa.

En 1980, me invitaron al IILA (Instituto Ítalo Latinoamericano), importantísimo en aquella época. Era un gran poder que estaba en Roma. Hicieron una inmensa exposición sobre el barroco latinoamericano y hubo un congreso con sesenta participantes, de los cuales, como siempre nos pasa, la cenicienta era la música. Entonces me invitaron a mí, a Carmen García Muñoz y a Lange. García Muñoz no pudo viajar y mandó su texto, así que yo fui y ahí conocí a Lange, en Roma.

En ese momento llegó un chico que venía de afuera. La que organizaba todo, Doris Andrews, me dice: “Llegó un chico latinoamericano, queremos que participe; ¿puede compartir la habitación con vos?” Era Egberto Bermúdez Pujar, con el cual resultamos hasta ahora muy grandes amigos; es el gran musicólogo de Colombia. Entonces ahí empezamos a hablar con Lange sobre la necesidad de hacer algo dependiente del IILA, pero que tuviese que ver con la musicología latinoamericana. El IILA nunca lo hizo, así que decidimos con Lange hacerlo nosotros. Ahí nació el IMLA (*Istituto per lo studio della Musica Latino Americana*), que empezamos a fundar estando yo todavía en Bélgica, porque ahí fue donde lo que era la Unión Europea entonces (que se llamaba Mercado Común Europeo) nos cedió la sede. Nos permitió la sede para organizar tres congresos en tres años en Bruselas. De ahí nació lo que después fue el IMLA, fundado efectivamente en Venecia gracias al gran musicólogo Giovanni Morelli.

Esto fue en 1984. A partir de entonces empezamos a organizar congresos. Organizamos el primer gran congreso sobre estos temas en Prato, porque [Domenico] Zipoli había nacido ahí. Lange fue el que detectó que el Zipoli que había sido músico en Roma era el mismo que había llegado a Córdoba. Hicimos un hermosísimo congreso. Gracias a esto, vino por primera vez a Europa Bernardo Illari. Por supuesto, estuvo Lange; vino [Waldemar Axel] Roldán también; estuvo la gente que había trabajado sobre Zipoli, vino gente de la Fundación Gulbenkian y los presidentes de las Sociedades Española e Italiana de Musicología.

Para nosotros, fue muy importante porque cuando empezamos a trabajar con el IMLA pensábamos: “Bueno, las relaciones entre Europa y América Latina”. No era tan fácil porque las relaciones intereuropeas no existían: la musicología española no sabía nada de la musicología italiana y viceversa (lo cual es bastante ridículo, porque hay argumentos comunes ineludibles). Nápoles fue española durante un montón de siglos. Resulta que a personajes como [Domenico] Scarlatti los italianos lo estudiaban por su lado sin saber lo que hacían los españoles y al revés. El gran mérito que tuvo el IMLA fue presentar a los presidentes de la Sociedades Española e Italiana de Musicología. Ambas patrocinaron el congreso.

Recuerdo una anécdota muy divertida con Illari. Era su primera vez en Europa y, como pasa muchas veces, tenía el pasaporte italiano. Yo era el organizador y tenía pánico de las cosas que pudiesen pasar, porque había gente de todas partes del mundo. Después de la inauguración, me fui a dormir al hotel. A las cuatro de la mañana, suena el teléfono: “¿profesor Cetrangolo? Le estamos hablando del cuartel militar de Prato”; “¿Qué pasa?!” Siendo un argentino que venía de la dictadura militar, escuché las

palabras “militar”, “cuartel” y me puse verde, ¿no? Y me dice: “Mire, acá hay una persona que dice que lo conoce a usted, lo tenemos detenido”. Resultó ser que era Illari: había llegado con el pasaporte italiano apenas hecho, pero no había regularizado su situación del servicio militar italiano. En realidad, él había hecho el servicio en Argentina, con lo cual valía para Italia, pero no había terminado el trámite; para la ley italiana, figuraba como desertor. Entonces yo, a las cuatro, tuve que ir al cuartel a sacarlo. Al día siguiente apareció en los diarios. Tengo todavía la foto que dice: “musicólogo desertor” [risas].

PC: ¿Y cómo fue que decidiste mudarte a Italia?

AC: Traté de volver a la Argentina en 1982, después de esos tres años. Vi que la situación no había mejorado para nada. Era todo igual. Tenía la idea entonces de que el único país que me interesaba en serio para vivir, para ver qué experiencia era, era Italia. Estaba toda esta gran fantasía de lo que me contaban los abuelos, lo que yo había vivido en aquel viaje del 74, una especie de gran idealización. Digo, esto me lo tengo que sacar de la cabeza. O Italia es así o no es así y desaparece. Entonces hice una elección bastante racional, porque el año anterior había dado vueltas por toda Italia para saber dónde me convenía vivir. En mi cabeza, el centro del mundo es Roma. Pero en esa época, no había todavía en Roma un gran movimiento de música antigua. El movimiento estaba en esta zona donde estoy ahora, en el Véneto. Además, me interesaba estudiar la ópera antigua y pensé: “los fondos más importantes están entre Venecia y Bolonia; mejor que sea ahí; además, en el norte de Italia estoy bastante a tiro para aprovechar los contactos con Bruselas y París”. Así que así fue y empecé a trabajar inmediatamente en los conservatorios.

Me ofrecieron y perdí (siempre por amor a la patria y a la *mamma*) un puesto importante en la Scala, para ser subdirector del coro. Me había llamado Romano Gandolfi, que había sido director del coro del Teatro Colón.

PC: ¿Y por qué lo rechazaste?

AC: No es que lo rechacé. En esas cosas, tenés que aprovechar e ir enseguida al lugar. Cuando me convocaron, tenía el billete de vuelta para Buenos Aires para ver a mi mamá después de tres años. “Bueno, voy a la Argentina y después voy a la Scala”. Cuando fui a la Scala después de dos meses, ya había todo terminado. Digamos que la vida hubiese sido completamente diferente porque, si entraba, no habría hecho investigación. Me consuelo con eso, de alguna manera.

Entonces, se fundó el IMLA y empezó a tener mucha actividad. Fundé un grupo musical y seguí un consejo de Stevenson, que fue siempre muy gentil conmigo, muy amable. Me dijo: “usted tiene que hacer lo que nadie hace, es decir, estudiar los datos de los músicos italianos que fueron a América”. Empezamos a hacer una lista de los que nos parecían más importantes. Estaban Rocco Cerruti, Bartolomeo Massa, Ignazio Jerusalem y Giacomo Facco. De Facco, nadie sabía nada. Entonces se me ocurrió que podíamos empezar por Facco, porque era de esta zona. Recibimos mucho apoyo del Gobierno de esta región, nos dio plata para hacer investigación. También había una empresa que se llamaba Facco y nos ayudaron mucho.

Como nadie sabía nada de Facco, se me ocurrió que lo más concreto era seguir la pista de su mecenas, que era una persona importante: el Marqués de los Balbases, un Spinola. Fuimos reconstruyendo la trayectoria del marqués, que era de familia genovesa al servicio de España: había estado en Nápoles y había sido virrey en Palermo. Estuvimos con Gioacchino de Padova, que en esa época trabajaba conmigo, en Milán, en Sicilia, en España y Portugal; y descubrimos muchísima música. Cuando empezamos a trabajar nosotros, los españoles no habían estudiado absolutamente nada de Facco. Había solamente un artículo breve de [José] Subirá, de 1948, en el cual decía que en el archivo de Barcelona había una ópera incompleta de Facco. Daba noticias de eso, pero nada más, no decía quién era, nada. En esos años España todavía estaba en una situación muy precaria (para no decirlo de otra manera): saliendo de los años de [Francisco] Franco.

Durante la época de Franco, la musicología estaba en poder solamente de la Iglesia. Los únicos que tenían derecho a estudiar musicología en la universidad eran eclesiásticos, muchos de ellos obispos. Como el padre [José López] Calo, por ejemplo, o Higinio Anglés. Se dedicaban exclusivamente a hacer catálogos de la música que estaba en las catedrales. Ni siquiera análisis, catálogos; que son utilísimos, ¿eh? De música que no fuese sacra, lo único que había sido hecho fueron las ediciones que hizo el gran Anglés del Cancionero de Palacio; nada más.

Entonces empezamos a encontrar cosas, a publicar. Algunas estaban en lugares muy accesibles, como el Palacio Real. Pero otras estaban en la Biblioteca Nacional, en una zona donde los libros no estaban catalogados. Tuve acceso gracias a que un amigo mío, Jorge de Persia, conocía al bibliotecario. La cosa más importante, sin embargo, la encontramos en Portugal: la ópera incompleta que estaba en Barcelona. En Évora la hemos encontrado completa. Lo cual fue una aventura total porque cuando llegamos con Gioacchino, evidentemente con la plata que teníamos, no podíamos quedarnos a vivir en Évora para tener eso. Hacía falta copiar esa ópera inmensa, inmensa. A diferencia de las óperas del 700s, que tienen seis personajes, esta tenía dieciocho. Una orquesta impresionante que solamente se había hecho en la corte de Madrid para mostrar al exterior el poder de la monarquía: cuatro partes diferentes de violín, cuatro partes diferentes de oboe, todo lo que se te ocurra. ¡Había instrumentos como el serpentón! ¡Setenta y un números entre recitativos, arias y coros!

Así que cuando encontramos en Évora todo ese material (por supuesto no la parte general, sino las *particelle*), era una cantidad infinita de papel. Entonces vamos a hablar con la bibliotecaria y le pedimos hacer microfilm. No tenía. Era rarísimo que no hubiese: “Lo único que pueden hacer es ir en frente a lo del fotógrafo que saca fotos para los matrimonios, díganle si puede sacar las fotos”. Conclusión: hablamos con ese señor y después de unos meses me llegaron a mi casa mil quinientas fotografías de tamaño postal con cada una de las páginas; todas mezcladas, porque las páginas no estaban numeradas. Además, había cuarenta cuadernillos: violín primero, violín segundo... Cada cual: aria tal, aria tal, aria tal... Había una infinidad de cien cuadernillos diferentes: arias y recitativos son sesenta, eso multiplicado por los instrumentos. Estaba todo mezclado, así que lo que hice fue poner todas las fotos en el piso de mi departamento y empecé a deducir: “a ver, si tiene clave de fa, no es violín; si tiene clave de do...”. “Si tiene texto, se canta; si no tiene...”. Y así reconstruí todo eso. Después de un tiempo, siempre gracias a financiación de la región Véneto, hicimos la grabación discográfica en tres *compacts*. Además, pudimos escribir tres o cuatro libros.

En 1992, el año del V Centenario del descubrimiento de América, tuvimos un gran Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se hace cada cinco años. Como era el 92, coincidía con que se hacía en Madrid. Yo tenía muchas ganas de hacer participar en nuestras actividades a gente de Argentina y de Uruguay, amigos míos. Con el tema de la música colonial, eso no tenía mucho sentido porque el patrimonio cultural de la colonia está sobre todo entre los trópicos: Perú, Bolivia, México, Guatemala. Empezamos a debatir cuál era la forma musical que más mostraba a la sociedad y decidimos que la más corrupta, más porosa y más espejo de la sociedad era la ópera. Además, tiene mucho que ver con la realidad de nuestros países porque podía coincidir perfectamente con un fenómeno de encuentro cultural que es el tema de las migraciones.

Así fue como hemos empezado a hacer eso; y fuimos los primeros que hablamos de ópera e inmigración en Argentina. Yo siempre cito a Graciela Musri, porque ella fue una de las pocas que se interesó en la inmigración italiana y la música en Argentina. En nuestros países, curiosamente, se concibe una convivencia entre progresismo y nacionalismo, que es imposible de explicar acá. No me entiende nadie. Si vos sos progresista, sos internacional, no nacionalista, ¿no? Entonces lo que pasaba era que cada cual estudiaba su pequeña isleta. Para los argentinos en esa época, lo que tenía legitimación para ser estudiado por el Instituto Nacional de Musicología era todo lo que tuviese que ver con la Argentina nativa. Podías estudiar a las poblaciones originarias si estaban en Argentina, o compositores nacidos en Argentina. Pero si estudiabas un compositor que había nacido en Italia, había ido después a la Argentina, que hubiese hecho la primera ópera... no. No lo entiendo sino en función de motivos extra científicos.

Entonces, un género como la ópera no fue estudiado. En el INM, no hay un solo texto sobre el Teatro Colón. Digamos que nuestra movida es bastante reciente. Pasa otra cosa que he denunciado hace poco en la *Revista Musical Chilena*: una falta deontológica demasiado común; demasiada gente trata de ocultarte cuando tenés una nueva idea, para canibalizarte. No todo el mundo es así, pero noto que en España y en nuestros países pasa. Se juega mucho con que publicás en otra lengua y que los libros a Argentina no llegan. Por eso creemos que es muy importante y necesario, a pesar del amor que uno tenga por el castellano, defenderse publicando en inglés. Es la única manera que tenés de preservarte. O sea, hay que hacer las dos cosas. Hay que publicar en la lengua propia para que la gente del lugar sepa que es lo que está pasando, pero sin descuidar los *forums* internacionales, porque si no, te pasan por arriba.

PC: ¿Querías contar de los proyectos de los últimos veinte o treinta años del IMLA y de tu doctorado?

AC: Cuando llegué acá, apunté muchísimo a la promoción musical. Después me di cuenta de que también lo de la investigación era importante; empecé a entusiasarme con eso y ya bastante grande se me ocurrió que podía hacer un doctorado. Así fue como hice el doctorado en Valladolid; eso fue, de alguna manera, gracias a una querida persona que me empujó a hacerlo: Malena Kuss. Por supuesto, esto fue posible gracias a otro personaje fuera de serie, como es Enrique Cámara de Landa. Porque él, de alguna manera, es como yo. Digamos que somos simétricos: él es una persona que se dedica a la etnomusicología, pero que tiene una cultura musical abiertísima. Enrique sabe muchísimo de ópera, de Wagner. Frecuentaba muchísimo las óperas del Teatro Colón. Yo vengo de la musicología histórica, pero todo lo otro también me interesa. Pude hacer esta investigación que está entre lo étnico y la musicología histórica, gracias a que tuve una persona abierta como director de tesis: Enrique. Y bueno, lo pude

hacer con gran satisfacción; a partir de ahí crecieron muchos contactos con las universidades del norte, sobre todo Cambridge y Oxford. Fundamentalmente, algunos alumnos míos empezaron a estudiar allí; siempre hubo una gran apertura. En paralelo, hubo un enorme desarrollo de la musicología italiana. Es decir, la musicología italiana, que hasta 1965, 1970, era muy descriptiva, del tipo “vida y obra de...”, cambió a partir de ciertos personajes que circularon sobre todo en la Universidad de Bologna (pero no solo), como Lorenzo Bianconi, Pierluigi Petrobelli, Agostino Zino; también, muchísimos musicólogos italianos de gran prestigio, gente más joven como Fabrizio Della Seta, más joven todavía como Marco Beghelli, Emanuele Senici... Resultó que Italia empezó a ser un lugar central de la musicología en Europa, con criterios muy nuevos. Eso significó que los contactos entre Bologna, Palermo, Oxford y Cambridge fuesen fuertísimos, y también con Chicago, donde está Philip Gossett.

Entonces, empezamos a tener mucha actividad en la Sociedad Internacional de Musicología [IMS, por sus siglas en inglés] y este grupo que fundamos con el IMLA de Relaciones Ítalo Iberoamericanas (RIIA) fue bendecido, acogido por la IMS. En un momento, había poquísimos socios latinoamericanos en la Sociedad y se me pidió que representase a América Latina, cosa a la cual me negué totalmente. Primero, porque no tengo ningún derecho a representar a un continente; y segundo, porque no vivo en Argentina, no vivo en América Latina. Así, después de mucho lidiar, conseguimos fundar en Roma una rama de la Sociedad Internacional de Musicología, que es ARLAC (Asociación para la Rama de Latinoamérica y el Caribe). Digamos que los defectos que tenían las musicologías locales en América Latina no fueron subsanados por ARLAC. Todavía hay demasiada cosa autorreferencial y poca comunicación con lo que no es América Latina (no digo solamente con Europa, sino también con Asia y eso). Un poco lo que decía Enrique Sacau en alguna conferencia: el hecho de que uno haya nacido en Lomas de Zamora no significa que tenga que dedicar su vida a estudiar al músico nacido en Lomas de Zamora. Por ahí, en parte sí, pero en parte no. Digamos que, si uno se dedica a estudiar un poco Lomas de Zamora y también Brahms, tal vez encuentra cosas en Lomas de Zamora que son muy interesantes ¿no?

PC: Seguro. Te quería preguntar, a manera de reflexión general... ¿Cómo vivís esta doble condición de músico y musicólogo?

AC: En este momento la estoy viviendo bastante mal, porque estoy haciendo menos música. En los primeros años del IMLA habíamos encontrado una coherencia que funcionaba muy bien. Habíamos establecido una especie de “cadena de montaje”: detectar la partitura desconocida, conseguir el manuscrito, transcribirlo, analizarlo a partir de una exégesis, de un análisis histórico, grabar y hacer conciertos. Hemos hecho quince *compacts*. Casi todos son resultado de ese proceso, es decir, la música que hacemos es la que hemos estudiado. O sea que gran parte de esas grabaciones son primer registro mundial, contemporáneo. Desde el principio, el IMLA es una institución con un fuerte componente de investigación musicológica, pero que también tiene su grupo musical: *Albalonga*; se llama así ya desde la época belga. Lo que pasó fue que cuando empecé a estudiar Vaisseau, me enteré de que él pertenecía a un grupo musical llamado *Capítulo de la Beata Vergine in Albalonga*. Tocar ahí le daba plata para subsistir. Y *Albalonga* es el nombre antiguo de Roma (*Alba, la longa, ¿no?* De ahí, nace Roma; no es la misma ciudad, pero de ahí nace Roma). Nos pareció un buen nombre, con el que hemos grabado [varias cosas].

Últimamente, estoy haciendo poco porque, desgraciadamente, me dedico a dirigir o a tocar un instrumento como la viola da gamba. Ahora, dirigir significa que vos tenés la colaboración de siete, ocho, diez, quince personas. Con la viola da gamba más o menos lo mismo, porque tocar solo es aburridísimo: hay que tocar con otra viola de gamba, con un cembalo... Y, últimamente, hay mucha dificultad de encontrar subvenciones para pagar a los músicos. Es decir, estoy dispuesto a tocar gratis; lo he hecho muchas veces, lo sigo haciendo. Pero no es fácil convencer a diez personas de que toquen gratis. De todas maneras, lo hacemos. Cuando fue el tercer centenario de la ópera de Facco, con quince o veinte generosísimos compañeros míos de gran nivel musical, hemos hecho la ópera en Venecia. Así que digamos que la posibilidad de conciliar está siempre. Pero depende mucho de las condiciones económicas. En este momento, Francesco Paolo Russo, que pertenece a nuestra comisión directiva y que es además el director del IBIMUS de Calabria [*Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese*], está organizando un congreso para hacer música de Leonardo Vinci, un gran compositor calabrés del siglo XVIII cuya música llegó a Guatemala. Estoy tratando de transcribir ese material y después transformarlo en sonido.

PC: Ya que sacás el tema, ¿querrías comentar sobre proyectos actuales que te entusiasmen, que estés haciendo?

AC: A mí una cosa que me preocupa vitalmente es que estoy jubilado y eso es una cosa buena y mala; porque a mí el contacto con la gente joven me alimenta muchísimo. Precisamente esta actividad que tenemos con ustedes de tener un grupo de gente joven todos los martes [seminario permanente del IMLA, Argentina] para mí es muy importante. Eso provoca, cuando funciona bien, una especie de círculo de entusiasmo, de lectura, de curiosidad.

Con el IMLA, este año tenemos dos proyectos. Uno es un libro en inglés, precisamente por lo que estábamos diciendo antes: nos importa mucho que la gente conozca nuestras investigaciones gracias a nosotros, no gracias a los que nos copian. Tenemos un congreso por los cuarenta años del IMLA en el mes de junio y ya tenemos en programa otro libro nuevo sobre el cual todavía no tenemos mucha idea de lo que queremos hacer. El año que viene va a haber un congreso muy importante sobre nuestras actividades en Cambridge, siempre sobre la línea de TOSC@ [*Transnational Opera Studies Conference*]. A mí lo que me está interesando bastante en este momento concreto es entender un poco qué es lo que pasa con el mundo actual. Veo que hay una gran decadencia de los intereses, del entusiasmo en general. La gente tiene mucha menos curiosidad. Hay muchísimas carreras que se hacen en función del progreso del puntaje, más que por la curiosidad del conocimiento. Hay un sistema establecido hace unos años, en el que progresás en tu carrera universitaria si tenés puntaje; y el puntaje se consigue publicando en ciertas revistas y no en otras; o sobre ciertos argumentos y no sobre ciertos otros ¿no? Como si todo fuese menos libre de lo que era hace un tiempo. Creo, por otro lado, que esta situación en lugares con una especial crisis de tipo político, como Argentina, es más grave. Lo que te estoy diciendo es general, en todo el mundo pasa. Es fundamental que la gente en Argentina se dé cuenta de la situación, aunque no pueda modificar las cosas. Es decir, que tome conciencia de que hay dificultad para leer bibliografía actualizada, de encontrar textos actualizados, por ejemplo, en musicología, en las bibliotecas argentinas.

Y es fundamental, para que la gente tenga idea de la situación crítica, que tomen conciencia de que Internet no basta. Mucha gente, la gente joven, tiene una confianza excesiva en la globalidad de Internet.

Veo que la gente sabe buscar en Internet si antes tiene contacto con el libro. La gente que se alimenta solo de Internet busca mal, se pierde en la selva. Eso hace que un país (en este caso, Argentina, pero podría ser cualquier otro) en realidad en vez de abrirse hacia el exterior, se cierre cada vez más. Y que uno estudie no al otro, sino a sí mismo. ¿Te das cuenta? Es como si yo me dedicase a estudiar y haga una tesis de láurea sobre la gente que tiene 75 años y cuyo apellido empieza con C. Está muy bien que vos te dediques a estudiar lo propio. Pero no solamente eso. Está el pretexto de decir “Ah, si no lo hacemos nosotros, no lo hace nadie”, es cierto eso. Pero no exagerar, es decir, ya que ustedes tienen mucha dificultad para conectarse con el exterior, hagan lo que no ha hecho nadie por la Argentina. Es fundamental, porque si no lo hacen ustedes no lo van a hacer los demás. O si lo hacen los demás, [será] sin citarlos a ustedes. Es decir, conocí a una persona que se ocupaba de *El Matrero* y que es de Estados Unidos [Deborah Schwartz-Kates]. O, por ejemplo, uno de los mejores libros escritos sobre Buenos Aires es el de [James R.] Scobie y él no vivía en Buenos Aires. Eso significa que hay gente de afuera que cubre lagunas que se dejan en el país.

Pero sí es importante que uno se abra muchísimo a lo otro, a la comparación. Eso creo que es fundamental. Es decir, creo que las cosas que tienen que ver con uno no son solamente las más evidentes; hay cosas que por ahí son más profundas. Eso es lo que pienso. Me gustaría hacer algo por la Argentina, te digo la verdad. Me gustaría hacer algo por la gente joven de Argentina, hacer que salga. Es decir, no creo que la gente joven de Argentina tenga que irse, pero sí que tiene que salir y volver, ver otras cosas. Estoy convencido de que eso es fundamental. Lo digo respecto a los argentinos, como lo digo respecto a los italianos. Es muy importante que una persona salga y después vuelva; o no vuelva. Una de las cosas más importantes de la Unión Europea que la derecha está tratando de minar, son los programas Erasmus. Lo mejor de la Unión Europea es eso, el hecho de que yo cuando enseñé en Ca'Foscari, la mitad de mis alumnos son españoles, irlandeses; y que cuando vas a Madrid, te encontrás gente italiana. Eso es fundamental.

PC: Muchas gracias por esta charla.