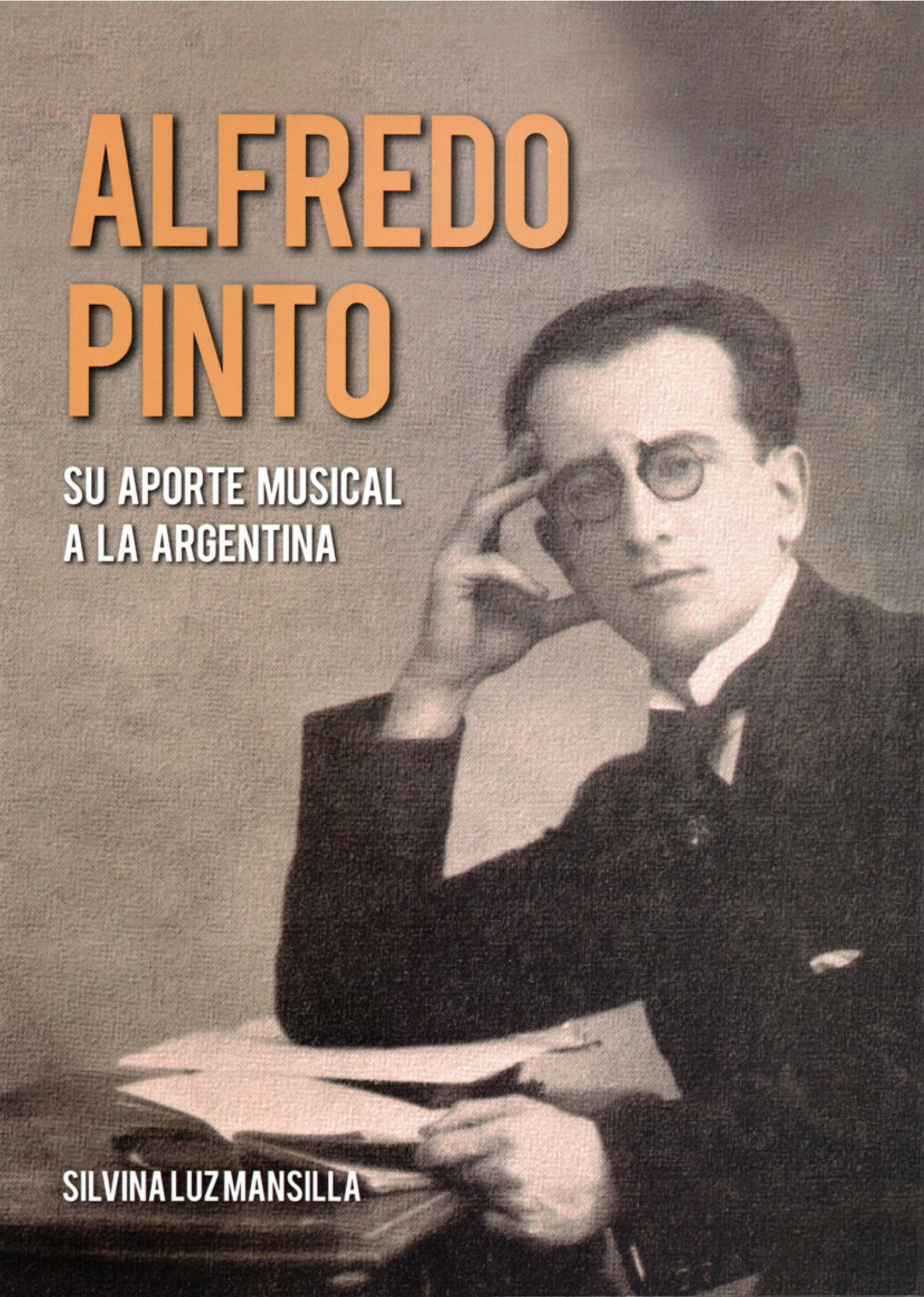


ALFREDO PINTO

SU APORTE MUSICAL
A LA ARGENTINA

SILVINA LUZMANSILLA



Esta segunda edición, corregida y aumentada, del libro sobre el compositor ítalo-argentino Alfredo Pinto que la autora publicara en 2001, constituye un homenaje al conmemorarse en 2018 los cincuenta años de su fallecimiento, ocurrido en la Ciudad de Buenos Aires el 27 de mayo de 1968.

La investigación resulta, en muchos sentidos, nueva. Partiendo de la base fáctica y los documentos al alcance que mayormente se utilizaron para la primera edición, se arriba sin embargo, en algunos aspectos, a resultados que son fruto de perspectivas renovadas. Un refinamiento de los datos y un aparato crítico más exhaustivo, que recoge fuentes secundarias importantes y pertinentes para la temática, producidas en el campo investigativo durante los últimos tres lustros, permite ofrecer un resultado que le hace más justicia al retratado. Se incluye alguna música de cámara vocal e instrumental destinada directamente a los intérpretes, que se agrega a las dos partes que contenía la estructura general propuesta en la primera edición. Es que romper con las lógicas viciosas que perpetúan la invisibilización de las producciones por falta de materiales musicales concretos, es uno de los objetivos de esta segunda edición.

Integrante del colectivo de inmigrantes que se había convertido en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial en el preferido de la política argentina –los grupos humanos procedentes del *mezzogiorno* italiano– Pinto se sumó a los intelectuales que engrosaron las filas de las crecientes clases medias, desarrollando en nuestro país una vida sin hostilidades, basada en el trabajo persistente, cotidiano, en función de un afán de progreso personal, familiar y social.

El prólogo, de autoría del Dr. Aníbal Cetrangolo, profesor en la Università Ca'Foscari, de Venecia, y en la Universidad Nacional de Gral. San Martín, completa el panorama histórico que permite reconstruir el contexto ítalo-argentino en el terreno musical. Se inscribe así la labor del homenajeado en ese acervo patrimonial potente que se erigió gracias a la actividad de muchos artistas de origen italiano que incidieron en el desarrollo cultural de la Argentina de los siglos xx y xxi.

ISBN 978-987-46224-5-7



9 789874 622457



Silvina Luz Mansilla (Villa Mercedes, San Luis). Musicóloga y profesora.

Coordinadora del Área de Investigación en Artes Musicales del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Directora del Área Musicología del Doctorado en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; Licenciada y Profesora Superior en Musicología, graduada de la Universidad Católica Argentina; Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional de Música.

Ha publicado artículos de investigación en las revistas *Per Musi*, *Huellas*, *Latin American Music Review*, *Revista Argentina de Musicología*, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, *Música e Investigación*, *Neuma*, *Avances*, *Revista del Instituto Superior de Música*, entre otras.

Regularmente presenta trabajos en congresos nacionales e internacionales y es requerida como jurado, par

Continúa en solapa de contratapa

SILVINA LUZ MANSILLA

ALFREDO PINTO

SU APORTE MUSICAL A LA ARGENTINA

 **UNA** ARTES
MUSICALES Y SONORAS

 **EDAMUS**
EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE
ARTES
MUSICALES

Mansilla, Silvina Luz

Alfredo Pinto. Su aporte musical a la Argentina. - 2ª ed. - Buenos Aires: EDAMus-
Editorial Departamento de Artes Musicales, 2018.

144 p. ; 30x21 cm.

ISBN 978-987-46224-5-7

1. Historia de la Música. I. Mansilla, Silvina Luz, adap. II. Título.

CDD 780.9

Diseño de tapa e interior: Leandro Eloy Capdepón

Foto de tapa: archivo familiar

Edición de partituras: Ricardo Jeckel

2a ed., corregida y aumentada

ISBN: 978-987-46224-5-7

Fecha de publicación: mayo de 2018

© 2018, Silvina Luz Mansilla

© EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras

“Carlos López Buchardo”, Universidad Nacional de las Artes

Avda. Córdoba 2445. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

Todos los derechos reservados

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito del editor

5-

BERGSON Y SU...
obra esta...
dada por...
Prólogo, por...
Introducción...

Parte 1...
1.1...
1.2...
1.3...
1.4...

A mi madre, Regina Avila de Mansilla.

Y a mi *nonna* Francesca, inmigrante italiana
como el compositor aquí retratado.

In memoriam

Parte 2...
2.1...
2.2...
2.3...

Parte 3...
3.1...
3.2...
3.3...
3.4...

Conclusión...
Catálogo...
Bibliografía...
Fuentes...

ia

itor

**AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS
"CARLOS LÓPEZ BUCHARDO" - UNA**

Decana: Lic. Cristina Vázquez

Secretaria Académica: Lic. Claudia Gómez

Secretario Administrativo y Desarrollo Institucional: Mag. Rodolfo Ripp

Secretaria de Posgrado e Investigación: Mag. Ana María Mondolo

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Sobre esta segunda edición	13
Palabras previas a la primera edición	15
Prólogo, por Aníbal Cetrangolo	17
Introducción	23
Parte 1. La personalidad musical de Alfredo Pinto	29
1.1.- Formación musical en Italia	31
1.2.- Inicios de su carrera pianística.	34
1.3.- Actividad pianística en la Argentina	36
1.4.- Enseñanza musical general y especializada	44
Parte 2. La producción musical de Alfredo Pinto.	55
2.1.- El repertorio sinfónico y la APO	58
2.2.- Tres fugaces aportes al Grupo Renovación	73
2.3.- Nacionalismo, indigenismo ¿exotismo?	77
2.3.1. La ópera <i>Gualicho</i>	79
2.3.2. El ballet <i>El Pillán</i>	84
2.3.3. La <i>Serie argentina</i> , para piano	89
2.3.4. Dos canciones nacionalistas	91
Parte 3. Edición crítica de partituras	93
3.1.- <i>Mattinata</i> , para canto y piano	95
3.2.- <i>Com'api armoniose</i> , para canto y piano	99
3.3.- <i>Sole d'inverno</i> , para canto y piano	102
3.4.- <i>Poemetto appassionato</i> , para clarinete y piano	109
Conclusiones.	121
Catálogo de obras	123
Bibliografía.	137
Fuentes y archivos consultados.	143

AGRADECIMIENTOS

Al director del Conservatorio Beethoven AL.PIN.'S, Dr. Heriberto Alfredo Sosa Pinto, recordado maestro de piano, mi gratitud por su gentil invitación a realizar la presente re-edición y por el patrocinio a esta obra. También, por permitir el acceso al archivo personal de su abuelo y por su tiempo generoso para colaborar con sus recuerdos.

A otros descendientes del músico retratado, quienes gentilmente colaboraron con memorias y documentos para esta segunda edición.

En los aspectos técnicos, debo especial reconocimiento a Ricardo y Ana Jeckel. Mis compañeros del equipo de investigación de la Universidad Nacional de las Artes también pusieron su cuota de paciencia y acompañamiento, sea en la lectura de fragmentos del libro como en la revivificación misma de una parte de la música aquí estudiada.

SOBRE ESTA SEGUNDA EDICIÓN

Una nueva gentil invitación de la dirección del Conservatorio Beethoven ALPIN'S me empujó a ofrecer, en este año en que se conmemoran cincuenta años del fallecimiento de Alfredo Pinto, esta segunda edición del libro que en su momento le dedicara, en los inicios de mi actividad musicológica. Corregida y aumentada, la investigación resulta, en muchos sentidos, nueva, y –espero– con una mayor consistencia. Aunque la base fáctica y documentos obrantes a mi alcance han sido mayormente los mismos, quiero advertir a los lectores sobre múltiples cambios de perspectivas en el abordaje de las distintas secciones. También, creo estar ofreciendo un mayor refinamiento de los datos y un aparato crítico más exhaustivo, que recoge fuentes secundarias importantes y pertinentes para el tema, producidas en el campo investigativo local aproximadamente durante los últimos tres lustros.

Una tercera parte, que contiene música de cámara vocal e instrumental lista para ser interpretada, se agrega a las dos partes que contenía la estructura general propuesta en la primera edición. Romper con las lógicas viciosas que perpetúan el desconocimiento y la invisibilización de las producciones por falta de materiales musicales concretos, es uno de los objetivos nuevos que incorporo en esta edición. Que avance, aunque sea mínimamente, el círculo virtuoso y no el vicioso; que se apunte, progresivamente, hacia una reactivación patrimonial. La música de Alfredo Pinto, como la de muchos otros compositores de origen italiano que incidieron potentemente en el desarrollo cultural de nuestro país, aguarda aún ser puesta en valor (en ese sentido trabajamos actualmente, desde un equipo de investigación que alberga el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes).

Quiero destacar aquí la labor del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, que alberga el fondo documental más completo sobre el compositor, a raíz de la donación que en su momento realizaran a dicha universidad, dos de sus nietos. La tarea de conservación preventiva que produjo la digitalización de los manuscritos obrantes en el Instituto permite hoy, a través del sitio electrónico institucional, el acceso libre y gratuito a una buena parte de las partituras,

para cualquier usuario radicado en cualquier sitio. Políticas tales como la democratización en el acceso a la información cultural permiten así, concretamente, allanar el camino a quienes se interesen por la divulgación de repertorios musicales poco convencionales, estudios culturales comparativos, recuperación del pasado histórico de la música argentina o análisis de repertorios propios de la migración y la itinerancia y su re-significación en distintas localizaciones.

Vaya en consecuencia mi homenaje doble: en primer término, al compositor en el cincuentenario de su fallecimiento; y en segundo, al conservatorio por él dirigido en el que, a partir de una iniciación musical básica ligada a estudios pianísticos, despertó y afloró esta vocación por la historia cultural de la música argentina. No es poco lo que se debe, puesto que en no muchos años más esta vocación también cumplirá sus cincuenta años de persistencia.

SLM

Buenos Aires, abril de 2018

PALABRAS PREVIAS A LA PRIMERA EDICIÓN

Publico el presente trabajo en la seguridad de que constituye aún un aporte incompleto acerca de la figura del compositor ítalo-argentino Alfredo Pinto.

Realicé esta investigación cuando cursaba el Seminario de Musicología Histórica en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina bajo la supervisión de la Dra. Amalia [Pola] Suárez Urtubey, profesora titular de esa cátedra. Aprobada como trabajo final de la Licenciatura en Música, especialidad Musicología, fui invitada luego por la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de esa Universidad, la Dra. Carmen García Muñoz, a publicar el catálogo de obras de Alfredo Pinto en la revista anual que tiene ese Instituto.

Transcurrida algo más de una década, doy a conocer ese resultado en forma completa, revisado y adecuado a mis conocimientos actuales sobre el tema. Trabajos recientes de otros investigadores y alguno propio, en el campo de la música académica argentina del siglo xx, permiten tener una idea bastante más aproximada acerca del contexto en el cual vivió el compositor y del alcance que tuvo su obra.

Alguien me decía recientemente que le asombraba, en los tiempos que corren, el que se dediquen esfuerzos económicos, tiempo e intelecto a esta tarea que no persigue otra finalidad que la de su divulgación en el medio científico, educativo y cultural. La ausencia de políticas culturales en nuestro medio y la gravedad de la crisis que atravesamos han llevado a que la práctica musicológica aparezca como una empresa cada vez más utópica, lindante con la excentricidad o hasta a veces, con la locura. No obstante, aquí estamos.

SLM

Buenos Aires, agosto de 2001

Strigelli –que estudiaron con Ponchielli–, Justino Clèrice –que estudió con Delibes– y Jorge de Lalewicz –alumno de Rimskij–.

Es cierto, todo esto parece muy lejano al lector de hoy y no resulta simple relatarlo. Hace más de tres décadas que vivo en Italia y escribiendo estas líneas encuentro que es mucho más accesible hablar a los italianos de su pasado que a los argentinos del suyo. Aquí, el pasado es presencia cotidiana, a veces agobiante; con él se convive. El campanario que veo desde mi ventana es del siglo XIV y el teatro de ópera del centro se llama “nuovo” porque es apenas de 1751. Aquí se sabe quién se es y también quien se ha sido. En cambio, en un lugar donde livianamente se acepta que la gente “procede de los barcos”, la novedad, la modificación compulsiva del paisaje urbano, resultan algo imperativo. Es por eso habitual que los argentinos desconozcan incluso el pueblo de origen de su familia.

Por eso, al referirme a la figura de Alfredo Pinto, y consciente de aquellas dificultades, encuentro imperioso insistir en algunos conceptos, tratando de perforar aquellas barreras. Creo necesario explicar al lector de hoy –sobre todo al lector más joven– el significado de esta simple frase: “Alfredo Pinto se formó en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles”. Digamos, ante todo, y esto lo explicó Goethe: Nápoles no es una ciudad, es una idea del mundo. Nápoles es lugar de lo excepcional, de lo maravilloso y de lo tremendo. Su tierra incluye un golfo paradisíaco que es contiguo de la puerta del infierno, el Lago de Averno. La ciudad concentra las contradicciones de Italia y esto se explica bien en uno de los monumentos de la historia del cine, *El Tercer Hombre*. Allí, Harry Lime, interpretado por Orson Welles dice: “en Italia, en treinta años de dominación de los Borgia, hubo guerras, matanzas, asesinatos... Pero también Miguel Ángel, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron quinientos años de amor, democracia y paz. ¿Y cuál fue el resultado? ¡El reloj cucú!”. Nápoles exaspera esas paradojas. Nápoles no es para todos: resultará por lo tanto vital que el buen operador turístico intuya velozmente si el cliente que tiene enfrente, como diría Apollinaire, pertenece al universo del orden o al mundo de la aventura; captará de inmediato si su interlocutor es de aquellos que al regreso le reprocharán que el Coliseo estaba roto y sucio. Desde ese rápido examen, el hábil agente habrá de decidir si conviene ofrecer el folleto de Ginebra o el de Nápoles. Y es interesante que haya sido precisamente un ginebrino que en su juventud fabricaba relojes *cu-cú*, Jean Jacques Rousseau, quien, en su *Diccionario de la música* –una obra que pretende

PRÓLOGO

Dedicado a la figura de Alfredo Pinto, el texto de Silvina Mansilla constituye un nuevo signo que va en una dirección que considero positiva y que intenta revertir lo que hasta ahora fue el carácter dominante en los estudios musicales en Argentina: la concentración de manera exclusiva “en los frutos de la tierra”, con descuido del aporte de los profesionales de la música que llegaron al país (un país que recibe a músicos inmigrantes en el marco de una “refundación social” impulsada por el Estado desde 1880).

Aún hoy, adentrados en el siglo XXI, al referirnos a nuestra historia musical no podemos prescindir de textos escritos en 1961 por Vicente Gesualdo y en 1971 por Rodolfo Arizaga.¹ A propósito de la didáctica musical, un rápido cálculo realizado a partir de esas fuentes demuestra que hacia 1880, de los treinta y cuatro músicos profesionales citados por esos autores, dieciocho eran italianos y el único argentino, Francisco Hargreaves, había estudiado en Florencia.² De esto resultó que el nexo musical entre Europa y Argentina hizo posible que el joven estado se vinculara con el nivel más alto del panorama musical. Parece sorprendente, pero a través de sus alumnos, llegaron a la República del Plata no solo la música sino también la técnica interpretativa y compositiva de personalidades como Carlo Coccia –prestigioso miembro de la escuela de Paisiello y que regentó los teatros de Lisboa y Londres–, Saverio Mercadante –el colega de Bellini que compuso *Il Giuramento* e *Il Bravo*–, Joseph Joachim –el violinista máximo que fue protegido por Mendelssohn y resultó gran amigo de Brahms–, Amilcare Ponchielli –el autor de *La Gioconda*–, Léo Delibes –el compositor de *Giselle* y *Lakmè*–, y Nicolaj Rimskij Korsakov –el sumo maestro de la orquestación–. Pues bien, músicos residentes en Argentina estudiaron con ellos, como Giuseppe Soro Sforza –alumno de Coccia–, Timoteo Pasini y Felice Lezano –discípulos de Mercadante–, Pietro Melani –alumno de Joachim–, Alfredo Donizetti y José

¹ Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961. Rodolfo Arizaga: *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

² Aníbal Cetrangolo: *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p. 80.

poner orden al conocimiento—, haya incluido una curiosa entrada: *la voz* “Genio”. Allí, de forma poco canónica, Rousseau se permite dar un *consejo* a su lector: “¿tú quieres saber si tienes genio? Corre a Nápoles, escucha la música de Leo, de Durante, de Jomelli y de Pergolesi; lleva tu *Metastasio* y trabaja”. Rousseau, en su recomendación, estaba aludiendo a un lugar específico: los cuatro conservatorios que habían sido creados para hospedar a los huérfanos de la ciudad y que para darles algún instrumento de trabajo, los instruía en la música. Esa obra de caridad resultó una fábrica de compositores geniales: fueron tantos que tuvieron que migrar. No tuvieron problemas de empleo: todas las cortes de Europa ambicionaban contar con un egresado de los conservatorios napolitanos. Ya en 1739 el escritor francés Charles de Brosses se refería a Nápoles como la capital mundial de la música. Esos cuatro conservatorios se fundieron en 1808 en uno solo: el Conservatorio Real San Pietro a Majella, que continuó fielmente su misión de exportar arte. De aquel lugar que Rousseau consideraba la cuna del genio musical, partió Alfredo Pinto para Argentina posibilitando el nexo de aquella tradición antigua con un ambiente musical en formación.

Pinto no fue el único en recorrer ese camino. El Conservatorio de Nápoles fue la institución que más músicos aportó a la instrucción de los argentinos. De aquella estadística que antes mencioné resulta que el veinte por ciento de los músicos con actividad en Argentina se había formado allí. Algunos de ellos como Luigi Romaniello, Corradino D’Agnillo y Gaetano Troiani habían sido discípulos de maestros de la talla de Paolo Serrao, una de las máximas autoridades de la escuela napolitana quien fue maestro de Cilea, Giordano, Leoncavallo, Martucci y Mugnone. Con relación a la técnica pianística —y el piano era el instrumento de Alfredo Pinto—, es obligatorio citar que nuestro músico fue alumno de Rossomandi, uno de los alumnos dilectos de Beniamino Cesi, el fundador de la famosa escuela napolitana de teclado, maestro de Gennaro Maria D’Andrea y de Luigi Romaniello. Consideremos, finalmente que, en 1907, uno de los mayores discípulos del Conservatorio napolitano, Vincenzo Scaramuzza, se radica en Buenos Aires y esto modifica en forma substancial el panorama local. Al año siguiente, se podía leer en *La Nación* que Scaramuzza se presentaba junto a un compatriota maestro de importantes violinistas en un programa que incluía la sonata en Fa Mayor de Grieg.³

³ *La Nación*, 22 de mayo de 1908.

Este libro, al reseñar una época marcada por la inmigración, da debida cuenta del fenómeno del encuentro cultural. Evitando la habitual reducción del tema al análisis de la presencia migrante en el puerto de llegada, se aboca al tema en su complejidad y arroja luz sobre el fenómeno en Cuyo, patria de la autora. La región fue especialmente acogedora de los estímulos que llegaban del exterior y no es casual que precisamente sobre la inmigración musical en el territorio, otra cuyana, Graciela Musri, haya escrito uno de los pocos textos dedicados a la inmigración musical en el interior del país.⁴ El libro de Silvina Mansilla da eficaz señal de este proceso y de él se deduce que fue precisamente a San Luis donde llegaron los calabreses Pinto –el padre de Alfredo, Francesco, con sus hermanos–. Francesco, que había arribado a la Argentina a los 30 años y murió poco antes de la llegada de su hijo, fue maestro de banda y autor de una marcha famosa, *Bahía Blanca*. Alfredo continuó fugazmente con la profesión de su padre y posteriormente se mostró agradecido a la tierra que lo había recibido: la actividad de su conservatorio fue muy fructífera en Cuyo. Se trataba de años felices para la región: Cuyo estaba recibiendo a otros músicos extranjeros a quienes supo ofrecer la posibilidad de organizar estructuras perdurables. Así, hacia 1948 el belga Jules Perceval y el alemán Francisco Curt Lange daban lugar, en la Universidad Nacional de Cuyo, a una de las más loables experiencias argentinas en el terreno de los estudios musicales.⁵

Este volumen, dando cuenta de las relaciones personales de Pinto, muestra con eficacia la incidencia en las carreras profesionales de los encuentros y afinidades con otros colegas. Se resumen las fluidas relaciones de nuestro músico con un personaje que sabemos de carácter no simple como Vincenzo Scaramuzza. Scaramuzza en calidad de director presentó el *Pezzo di concerto* de Pinto y este a su vez, dedicó a Scaramuzza *Chacarrera engualichada* y *Tempo di Minuetto*. En cambio, seguramente habrán

⁴ Fátima Graciela Musri: *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad de San Juan 1880-1910*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2004.

⁵ Sobre la actividad de Julio Perceval es útil la visión de Ana María Olivencia, que incluye una fotografía de Perceval y Lange. Ana María Olivencia: "Historia de un joven músico belga. Anécdotas y testimonios sobre Julio Perceval en Bruselas y en Buenos Aires", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N° 8. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2014.

visto etapas cambiantes los contactos con su compatriota Augusto Sebastiani, con quien colaboró de forma muy directa en la gestión del Conservatorio Musical Beethoven hasta su desmembramiento en 1933. Pinto fue el primer maestro de Pía, la célebre hija de Sebastiani.

No menos interesantes resultan las dinámicas referidas a la pertenencia a distintas asociaciones de profesionales y a los condicionamientos que tales adscripciones suponían. El relato ayuda para entender las dificultades de un extranjero para moverse en un ambiente henchido de nacionalismos de diferente signo. Por un lado, alguna institución de compositores como la Sociedad Nacional de Música, aceptaba miembros a condición de que los postulantes poseyesen la ciudadanía argentina al menos desde una década. Por el otro, un sector ostentaba la apertura, como el Grupo Renovación –aunque una figura que lo lideró, Juan Carlos Paz, rechazaría posteriormente a Pinto y sus compatriotas en cuanto exponentes de un denigrado sentimentalismo lírico–.

Emerge de estas líneas que describen a Alfredo Pinto, el perfil de una personalidad muy comprometida en la promoción de la música de cámara. Su vinculación con las actividades de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, fundada en tiempos de la llegada de nuestro músico a Argentina, es central. Leemos en el texto que participó como intérprete en la pionera ejecución integral de las sonatas de Beethoven. Además, fue promotor de grupos camarísticos como el trío que integró con el violinista Virgilio Ricci y el violonchelista Liborio Rosa.

Prueba de la excepcionalidad del libro en el panorama local, es que su autora, sobre todo en el terreno de la didáctica musical –tema central cuando se considera el aporte de los que llegaban–, ha podido apoyarse en pocos textos: el elenco bibliográfico que cierra el volumen comprende tres estudios dedicados a los conservatorios en Argentina y dos trabajos que se interesan en Vicente Scaramuzza, uno de los cuales ha sido publicado en España.

Tampoco es elemento secundario subrayar el empeño de Pinto por la didáctica. El músico italiano acogió las importantes novedades que en ese terreno se estaban desarrollando en Europa y este texto resalta justamente que haya sido el conservatorio dirigido por él el que dio inicio a las publicaciones en Argentina del importantísimo *Método Kodály*.

Además del aporte científico, elemento de primerísima importancia, este libro reviste también una relevancia ética que es poco común. La operación dedicada al maestro Pinto tiene el valor de reconocer la deuda que un alumno tiene con sus maestros y en esto, Silvina Luz Mansilla representa a todos los músicos que hemos estudiado en Argentina. La relación que un aprendiz de la música tiene con su maestro es siempre muy especial, de una intimidad compleja que a veces resulta totalizante y a menudo, por ese motivo, conflictual. Es loable que ya maduros, podamos manifestar nuestra deuda con nuestros padres musicales.

Para concluir, quiero sumar a la mención de los méritos de este texto la inclusión de material musical de Alfredo Pinto que es acompañado por un sintético análisis de las obras. La mejor manera de rendir homenaje a un compositor es poner a disposición del mayor público posible su obra. Esta decisión también rompe “con las lógicas viciosas que perpetúan el desconocimiento y la invisibilización de las producciones por falta de materiales musicales concretos”. El patrimonio se valoriza poniéndolo en circulación, reactivándolo.

ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO
Padua, abril de 2018

INTRODUCCIÓN

El compositor italiano Alfredo Ángel Pinto, nacido el 22 de octubre de 1891 en Mantua (la patria de Virgilio, ciudad situada en el norte de la península itálica) y emigrado hacia Sudamérica poco antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, falleció el 27 de mayo de 1968 en Buenos Aires.⁶ El presente trabajo tiene como propósito dar a conocer su actividad musical dentro el marco histórico en que le tocó vivir y realizar un análisis sintético de sus aportes más relevantes a la creación musical argentina. Asimismo, provee primeras ediciones de partituras para canto y piano y para clarinete y piano, en función de posibles interpretaciones que puedan quizá proyectar el interés sobre el músico.

Finalizados sus estudios en el *Reale Conservatorio di Musica* de Nápoles, con la aspiración de reencontrarse con su padre y atraído por una promesa de trabajo en el Teatro Colón de Buenos Aires (anhelos que nunca se cumplirían), Alfredo Pinto emigró a la Argentina en 1913.⁷ Integran-te del colectivo de inmigrantes que se había convertido en esos años anteriores a la Gran Guerra en el preferido de la política argentina –los grupos humanos procedentes del *mezzogiorno* italiano– nuestro compositor se sumaría a los intelectuales que engrosaron las filas de las crecientes clases medias, desarrollando una vida sin hostilidades, basada en el trabajo persistente, cotidiano, en función de un afán de progreso personal, familiar y social.⁸

A su llegada, establecido en la ciudad capital de la provincia de San Luis, donde ya se habían radicado sus tíos Luis, Agustín y Juan Pinto,

⁶ Estos datos constan en su partida de defunción, que nos ha facilitado la familia. Figura como “naturalizado argentino”. Su última casa, en el barrio de Versalles, estaba situada en Gallardo 841.

⁷ Sabemos por la base de datos del CEMLA (Centro de Estudios Migratorios de Latinoamérica) que arribó el 16 de agosto de 1913, en el barco Araguaya, procedente del puerto de Southampton.

⁸ Sobre los italianos, el estado y la sociedad argentina, véase Fernando Devoto: *Historia de los italianos en la Argentina*. 2ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2008, pp. 303-313.

comenzó a trabajar como profesor de música y se dio a conocer progresivamente como concertista de piano. El 8 de diciembre de 1917 contrajo matrimonio con su prima Victoria de las Nieves Pinto.⁹

De su familia, el antecesor principal en la música –su padre–, amerita un pequeño segmento. La importancia de las bandas de música en Argentina, en las que participaron una buena cantidad de instrumentistas profesionales y aficionados provenientes de Europa –y en especial, de Italia– hacia fines del siglo XIX y hasta bien avanzado el siglo XX, ha sido analizada desde la musicología, aunque aún faltan trabajos de base.¹⁰ Francesco Pinto (1870-1912), padre de Alfredo, italiano, se había radicado a comienzos del siglo XX en nuestro país y se desempeñó como director de banda, ingresando al ejército el 27 de agosto de 1900 [Figura 1]. Autor de la marcha *Bahía Blanca*, llegó a estar, entre otras, al frente de la banda del Regimiento de Patricios.¹¹ La reconocida obra tuvo en su génesis la dedicatoria a Bartolomé Mitre en 1901, a raíz de su 80 aniversario. El entonces director del diario *La Nación* la agradeció en los siguientes términos:

⁹ De este matrimonio nacieron siete hijos (tres varones y cuatro mujeres), dos de los cuales fallecieron tempranamente. Victoria había nacido en San Luis, hacia fines del siglo XIX. Falleció joven, en 1934.

¹⁰ Véase Melanie Plesch / Gerardo Huseby: «La música desde el periodo colonial hasta fines del siglo XIX». En José Emilio Burucúa (dir.): *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2010 [1ª edición 1999], pp. 265-266. También Musri: *Músicos inmigrantes...*; y Miguel Ángel De Marco (coord.): *Las marchas militares en la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2013.

¹¹ La partitura *De mis viejos pagos*, de Juan C. Basavilbaso, editada en Buenos Aires por Alfredo Francalanci fue a él dedicada. En la dedicatoria que se incluye en portada y primera página, se lo menciona como “Director de la Banda del 1º de Infantería”. Véase dicho material en la colección de partituras denominada “Aires criollos”, conservadas a partir de la Donación Williams en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Agradezco este dato a Adriana Cerletti.

Buenos Aires, julio 28 de 1901

Sr. Francisco Pinto

Río Gallegos

Con retardo, y por conducto de la Comisión Popular del Jubileo, he tenido el agrado de recibir el recuerdo que Ud. tuvo la bondad de dedicarme en esa ocasión; pero sin ninguna carta que indique la procedencia si no es el título que la acompaña. Esto le explicará por qué no le he contestado en su oportunidad.

Quedo sumamente agradecido por la benevolencia que Ud. ha tenido para conmigo, al enviarme desde ese lejano territorio, la marcha militar compuesta e instrumentada por Ud., que tanto honor hace a su talento musical y a sus conocimientos en el arte, tan en armonía con los benévolos y generosos sentimientos que me ha inspirado su notable composición.

Reciba Ud. con mis más cordiales agradecimientos, mis sinceros votos que hago por su prosperidad y felicidad [...].

Bartolomé Mitre.

Es evidente que el motivo que origina la idea de *Bahía Blanca* es el de obrar como una suerte de *souvenir* musical en homenaje a Bartolomé Mitre, a raíz del Jubileo que se celebró por su cumpleaños el 26 de junio de 1901. Para esa ocasión, además de un desfile por plazas y avenidas hasta la casa del prócer, el cual fue acompañado por una buena parte de la ciudadanía porteña, se declaró día feriado y se confeccionaron objetos conmemorativos alusivos como medallas, platos, gemelos, bustos y alfileres de corbata.¹² La marcha sería posteriormente designada, en 1935, como música para rendir honores al Ministro de Defensa Nacional.¹³

¹² Véase Luis Alberto Romero: *Argentina. Una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires: Aguilar, 2000, p. 19.

¹³ O Ministro de Guerra, según el período.



**Figura 1. Francesco Pinto, padre de Alfredo Pinto, luciendo su quepis de infantería.
Foto c. 1901**

Aunque pocos años, Alfredo continuaría a su padre –quien fallece un año antes de su arribo– en esa profesión de músico militar, durante su primera época en la Argentina. Hacia 1923, hay constancia de que era Director de la Banda de la Policía de San Luis,¹⁴ posición pública socialmente respetable, como era típico de la época.

Requerido como pianista en forma creciente por distintas entidades organizadoras de conciertos, en especial por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, se radicó por entonces en forma definitiva en la capital argentina, forjando allí su carrera artística. Músico polifacético, abarcó desde la interpretación pianística, en los comienzos, hasta la actividad de director de orquesta y pedagogo, así como también una intensa labor en el campo de la composición musical.

Algunas de estas perspectivas de su quehacer artístico son tratadas en este pequeño libro, que intentamos aporte, además de datos biográficos contrastados,¹⁵ una aproximación analítica a su producción más re-

¹⁴ Se conserva una nota de la Intendencia General de la Policía de San Luis, en la que se le acepta una licencia solicitada (18-03-1923).

¹⁵ Algunas menciones y semblanzas biográficas abreviadas pueden leerse en Lacquaniti, Mayer-Serra, Senillosa y Arizaga, entre otras fuentes secundarias. Cfr. Héctor

presentativa y a su contribución al campo cultural argentino del siglo xx. Estimo que el intento de ubicarlo en el mundo de los numerosos músicos inmigrantes que enriquecieron con su actividad la cultura local es válido y necesario. Sobre todo, resulta pertinente, en el marco de una historia musical que se aparte de la obsesión por armar “galerías de próceres” y que busque, en cambio, la comprensión de las dinámicas artísticas en los distintos contextos socio-históricos de producción, circulación y recepción.¹⁶

Lacquaniti: *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina*. Buenos Aires: Cuaderno II, 1915, p. 55. Otto Mayer-Serra: *Música y músicos de Latinoamérica*. K-Z. México: Atlante, 1947, p. 777. Mabel Senillosa: *Compositores argentinos*. Buenos Aires: Lottermosser, 2º ed., 1956, pp. 355-365. Arizaga: *Enciclopedia...*, p. 249.

¹⁶ Comparto con Leonardo Waisman la idea de que el género de la biografía atraviesa actualmente una situación paradójica dentro de la musicología. Aún así, asumo que son más las bondades que este tipo de aproximación ofrece todavía, a la hora de comprender la trayectoria de un músico sobre el cual no existen otros aportes sustanciales previos. Cfr. Leonardo Waisman: “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año xxiii, N° 23. Buenos Aires: EDUCA, 2009, pp. 177-194.