

Recorridos

Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI

Omar Corrado (compilador)

Autores: Jorge Dubatti, Omar Corrado, Silvina Luz Mansilla, Melanie Plesch, Pablo Daniel Martínez, Ana Claudia de Assis, Susana Castro Gil, Daniela Fugellie, Christina Richter-Ibáñez, Guillermo Dellmans, Sebastián Hildbrand, Carlos Mastropietro y Martín Liut

Recorridos
Diez estudios sobre música culta argentina
de los siglos XX y XXI

Recorridos

Diez estudios sobre música culta argentina
de los siglos XX y XXI

Omar Corrado (compilador)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Flora Hilert Marcelo Topuzian
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN 978-987-4923-88-2

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI
Jorge Dubatti ... [et al.]; compilado por Omar Corrado. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires, 2019.
412 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-88-2

1. Arte. 2. Música. I. Dubatti, Jorge II. Corrado, Omar, comp.
CDD 780.1

Índice

Palabras preliminares	9
<i>Jorge Dubatti</i>	
Presentación	11
<i>Omar Corrado</i>	
1	
Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti. Sobre identidades, monumentos y memoria en la historia musical argentina	15
<i>Silvina Luz Mansilla</i>	
2	
De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino	41
<i>Melanie Plesch</i>	
3	
<i>Tres Líricas para canto y piano</i> (1940) de José María Castro	77
<i>Pablo Daniel Martínez</i>	

4	Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969)	119
	<i>Ana Cláudia de Assis - Susana Castro Gil</i>	
5	Veinte años de Nueva Música (1937–1957)	159
	<i>Daniela Fugellie - Christina Richter-Ibáñez</i>	
6	La revista musical <i>Polifonía</i> y sus "Distinciones Anuales". Un intento de <i>equilibrio</i> entre tradición y modernidad a mediados del siglo XX	235
	<i>Guillermo Dellmans</i>	
7	" <i>Todos unidos triunfaremos...</i> ". La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo	273
	<i>Sebastián Hildbrand</i>	
8	<i>Epopéya argentina</i> (1952) de Astor Piazzolla. Tensiones entre lenguaje y política en la música argentina durante el primer peronismo	311
	<i>Omar Corrado</i>	
9	Mariano Etkin: pensamiento y música	339
	<i>Carlos Mastropietro</i>	
10	Cuestión de perspectiva: los pasaportes musicales de Mauricio Kagel	375
	<i>Martín Liut</i>	
Autores		405

Palabras preliminares

Jorge Dubatti

Para el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” es un honor incluir esta compilación del Dr. Omar Corrado, *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, en la Serie IAE de la Colección Saberes, publicada por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Se trata de un conjunto de artículos sobre aspectos de la obra de Carlos López Buchardo, Carlos Guastavino, José María Castro, Juan Carlos Paz, Astor Piazzolla, Mariano Etkin y Mauricio Kagel, así como sobre la Agrupación Nueva Música (1937–1957), la revista *Polifonía* y la música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo. Su consulta será de gran utilidad para investigadores, artistas, alumnos y todos los amantes de la historia musical argentina. Escriben Ana Cláudia de Assís, Susana Castro Gil, Omar Corrado, Guillermo Dellmans, Daniela Fugellie, Sebastián Hildbrand, Martín Liut, Silvina Luz Mansilla, Pablo Martínez, Carlos Mastropietro, Melanie Plesch y Christina Richter-Ibáñez, investigadores y docentes vinculados a la cátedra de Música Latinoamericana y

Argentina, Departamento de Artes, Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, o especialmente invitados para esta compilación. El IAE cuenta, desde 2016, con un Área de Investigaciones en Artes Musicales, coordinada por la Dra. Silvina Mansilla, que se destaca por sus valiosos integrantes y su productividad. Este libro enriquece sus aportes.

Presentación

Omar Corrado

El conjunto de estudios que aquí ponemos a disposición del lector está integrado por incursiones en distintos momentos de la historia musical argentina, desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Circunscriptos al campo de la llamada música culta, constituyen así recortes que iluminan objetos y situaciones ubicados a lo largo del período estudiado, sin ningún propósito ni pretensión de ofrecer una historia integral de la música en nuestro país. No fueron gestados a partir de una premisa unificadora, por lo cual cada uno ejercita sus propios criterios en la elección de los temas, las fuentes consultadas, los marcos teóricos, la bibliografía, los métodos de análisis y las estrategias discursivas. Entendemos que esta heterogeneidad de base no perjudica la consistencia del conjunto sino que contribuye, por el contrario, a su vitalidad.

Siete de los trabajos que se incluyen en el presente volumen pertenecen a autores que están —o lo estuvieron en algún momento de su trayectoria— relacionados como docentes, adscriptos o en ambas condiciones con la cátedra Música Latinoamericana y Argentina, cuya titularidad

ejerzo desde 1995, radicada en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Desde ese núcleo inicial, se extendieron invitaciones a colegas de otras universidades y países, estudiosos que abordan —de manera permanente u ocasional— la historia de la música en Argentina, con aportes que enriquecen el conocimiento que tenemos sobre ella. Representantes de tres generaciones comparten aquí un espacio de producción musicológica.

La secuencia de contribuciones que integran este libro sigue, en líneas generales, un criterio cronológico derivado de sus temas respectivos, centrado en las figuras, las obras o las instituciones consideradas, con inevitables solapamientos. Los capítulos podrían agruparse también de manera sistemática, conducta que seguimos aproximadamente en esta presentación, sin desconocer las incertidumbres e inexactitudes de cualquier clasificación. Una serie de artículos se dedica, en primer término y de manera privilegiada, a la documentación de determinados aspectos de la vida musical e institucional y a la reflexión sobre el material examinado. A ella pertenece la reunión de los programas de la Agrupación Nueva Música en el período 1937-1957, fundada por Juan Carlos Paz, institución central en la promoción de la música contemporánea en la Argentina del siglo XX, que entregan Christina Richter-Ibáñez y Daniela Fugellie. Precisamente la figura de Paz enlaza este estudio con el de Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil, quienes examinan la correspondencia entre éste y Francisco Curt Lange, a través de la cual circularon proyectos, realizaciones, pensamientos y discusiones en el ámbito de la música latinoamericana de la época. El estudio de una publicación periódica relevante, de larga permanencia, como *Polifonía*, realizado por Guillermo Dellmans, permite no solo conocer la producción de esos años sino también entender los criterios a

partir de los cuales se construyeron jerarquías sociales y estéticas en el campo musical.

Igualmente exhaustivos en lo que hace al establecimiento de sólidas bases fácticas a partir de las cuales desarrollar el trabajo analítico e interpretativo son los artículos concentrados en el análisis técnico y sus derivaciones estéticas de obras musicales específicas. A este apartado pertenecen el estudio de tres canciones de José María Castro realizado por Pablo Martínez y el dedicado a la producción de Mariano Etkin desde el punto de vista de la instrumentación que propone Carlos Mastropietro. Ambos ponen de manifiesto, pese a las diferencias radicales de lenguaje, un común refinamiento sonoro en las composiciones, un pensamiento especulativo que no transitó, sin embargo, por los cauces numéricos generalmente asociados con esta categoría y una atención a los aspectos sensibles del hecho musical.

Cuestiones históricas y musicales ocurridas durante el período llamado “peronismo clásico” dan lugar a sendas investigaciones sobre objetos disímiles. En la primera, Sebastián Hildbrand recorre una documentación que permite conocer en detalle las funciones gremiales realizadas en el Teatro Colón, los nuevos usos de ese espacio, los públicos y repertorios que se sumaron a él como consecuencia de las estrategias políticas y culturales de esa década. Mi participación se concentra en una pieza de Astor Piazzolla, por muchos motivos excéntrica a su producción consagrada, en la cual su música se anexa a un texto dedicado a exaltar las virtudes del entonces presidente y su esposa.

Los textos de Silvina Mansilla y de Martín Liut resultan particulares en este conjunto. En el primero de ellos, la autora incursiona en un territorio poco frecuentado por nuestra musicología: el de la iconografía musical. Una escultura que representa a Carlos López Buchardo da lugar a un desarrollo que compromete aspectos contextuales, estéticos y

de recepción, en los cuales juegan un papel sustancial las configuraciones de la memoria. El segundo, de impronta más ensayística, reflexiona sobre la figura y la obra de Mauricio Kagel, como tránsito entre categorías identitarias y construcciones discursivas en torno a lo nacional y lo cosmopolita que atraviesan la cultura argentina. Relacionado indirectamente con estas interrogaciones aplicadas a otro repertorio, el artículo de Melanie Plesch estudia el tratamiento de materiales originados en el folclore argentino con procedimientos constructivos producidos en el corazón del canon musical europeo, tal como se manifiesta en obras específicas de Carlos Guastavino.

Como compilador del presente volumen, solo me resta agradecer a los autores la generosidad con que nos confiaron sus textos, a Jorge Dubatti por hospedar este libro en la colección promovida por el Instituto de Artes del Espectáculo del cual es Director, a Silvina Luz Mansilla, cuya mediación permitió la concreción de este proyecto, a los colegas evaluadores, a los responsables de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, y a todos quienes trabajan en ella.

1

Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti

Sobre identidades, monumentos y memoria en la historia musical argentina

Silvina Luz Mansilla

Introducción¹

En diciembre de 1957, a poco de conmemorarse diez años del fallecimiento del compositor argentino Carlos López Buchardo (1881-1948), se colocó en la Plaza Lavalle de la ciudad de Buenos Aires una escultura que representa su cabeza. Realizada en bronce por el artista también argentino José Fioravanti (1896-1977), autor de conocidos monumentos y grupos escultóricos situados en distintas ciudades, la obra fue encargada por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y entregada por ésta a la

1 Este trabajo surgió a partir de un primer avance sobre el tema presentado en las *Jornadas Interdisciplinarias. Música y Artes Visuales*, organizadas por el Proyecto de investigación CAI+D titulado "La interrelación de las artes en los siglos xx y xxi: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes", dirigido por la Dra. Cintia Cristiá en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Dichas jornadas, co-organizadas con el Gobierno Provincial y Municipal de Santa Fe (Argentina), tuvieron lugar entre el 6 y el 8 de mayo de 2015. Agradezco las recomendaciones bibliográficas, lectura crítica y consejos realizados en distintas etapas por Evguenia Roubina, Melanie Plesch y Omar Corrado.

Municipalidad porteña.² El lugar elegido —cerca del Teatro Colón, donde funcionó en sus comienzos el Conservatorio Nacional de Música y Declamación— habría sido considerado el entorno adecuado para una escultura llamada a la recordación perpetua del autor de *Canción del carretero*.³ López Buchardo, es dable recordar, había impulsado como Presidente de la Asociación Wagneriana la creación del Conservatorio Nacional, cuyos destinos dirigiría desde su fundación en 1924 hasta su muerte, ocurrida en 1948.

Este trabajo examina algunas circunstancias de la producción, instalación y permanencia de la obra escultórica, en base al estudio de algunas fuentes hemerográficas y documentación encontrada. Nuestro objetivo principal consiste en plantear la existencia de una mutación substancial en los significados de la obra desde el momento de su instalación hasta el presente.

El estudio colabora secundariamente en el discernimiento de la iconografía musical personal referida al compositor, conformada además por fotografías individuales y grupales.⁴ Si bien desde el punto de vista metodológico se trabaja el nivel iconológico establecido por Erwin Panofsky en su libro *El significado en las artes visuales* (1983) y se aplican ciertas pautas teórico-metodológicas de la iconografía musical ofrecidas por Evguenia Roubina (2010), en los lineamientos propuestos confluye también una combinación de ideas tomadas en préstamo de la antropología de la memoria, a

2 La aceptación de este homenaje y el emplazamiento de la obra en ese lugar se decidió por la Ley Nacional N° 14247.

3 Esta conocida canción de cámara de López Buchardo está basada en un poema del escritor entrerriano Gustavo Caraballo. Fue grabada tempranamente por Ignacio Corsini y Beniamino Gigli y tuvo posteriores versiones y adaptaciones por parte de Atahualpa Yupanqui, María Luisa Anido y otros músicos. Sobre su biografía cambiante, puede verse Mansilla, 2016.

4 Entre las fotografías grupales destacan aquellas tomadas junto a su esposa, la cantante Brígida Frías, que ameritarían un estudio especial.

partir de algunos conceptos de Joël Candau (2001). Un primer segmento, quizá reiterativo para los especialistas pero, a nuestro entender, necesario para los destinatarios jóvenes de este libro, recorre algunas de las ideas básicas que hemos tomado de la antropología de la memoria y del área de la investigación musicológica en la que se circunscribe nuestro aporte.⁵

Memoria, representación, significación: un sucinto recorrido teórico-metodológico

Resulta pertinente delinear primero en forma sintética, el marco teórico que se adopta, que procede del libro *Memoria e identidad*,⁶ del investigador francés Joël Candau. Este autor propone una antropología de la memoria y de la identidad, dos elementos de por sí unidos. El monumento, dice Candau, es sobre todo, “la imagen de una permanencia”; su etimología “remite al recuerdo” y su función es “hacer ver la perennidad” (2001: 142). Ubicado justo entre la psicología (que exploró la memoria individual y su manera de vincularse con la identidad) y la sociología (que definió los procesos de identificación a nivel social), Candau profundiza en la dialéctica entre memoria e identidad para mostrarnos cómo el discurso identitario se elabora a partir de la memoria, a la cual escoge y organiza para que le sirva de basamento. En el último capítulo de su libro, el autor tipifica —refiriéndose al miedo a la pérdida, un dato antropológico universal—, lo que son para él las “identidades petrificadas”,

5 Un antecedente directo de nuestro trabajo, porque toma algunas ideas de Roubina y atañe a un músico argentino —Alberto Williams— que integrara el proyecto fundacional de la nación como nuestro retratado, es el estudio sobre los logotipos de la revista y editorial *La Quena*, realizado por Adriana Cerletti (2015).

6 Publicado originalmente en francés (1998).

resultado de una memoria fosilizada, que “solo contribuye al endurecimiento de las identidades sociales y culturales” (2001: 184-187).⁷ ¿Está la escultura de Fioravanti de la cabeza de López Bucharcho inscrita en esas memorias fosilizadas? ¿Ha persistido en la memoria colectiva hasta la actualidad alguna clase de retroalimentación que conecte a esa obra realizada en bronce, con la sensibilidad, memoria auditiva o conocimiento musical general de los posibles transeúntes que ocasionalmente la observan?

En otro orden, es importante mencionar que la iconografía musical es una disciplina que reclama su estatuto científico dentro de la musicología histórica y que, si bien esto no está completamente definido pues hay quienes piensan que aún es más parte de la historia de las artes visuales que de la musicología, se trata un campo de estudio que desde las últimas tres décadas del siglo xx avanzó notablemente.⁸ Un considerable corpus de trabajos y hasta congresos específicos se suman a algunos intentos de sistematización de una base teórico-metodológica propia (Ballester, 2002; Roubina, 2010).⁹

7 El capítulo se titula “*El agotamiento y el desmoronamiento de las grandes memorias organizadoras*”.

8 Existen varios grupos de estudios dedicados específicamente, en el campo musicológico, a esta disciplina. Uno de ellos, validado por la Sociedad Internacional de Musicología, otro, radicado en la Universidad Complutense de Madrid e integrante de la misma institución internacional; otro, en la Universidad Nacional Autónoma de México.

9 Trabajos y congresos específicos que no alcanzan aún a la Argentina. Excede los límites de este escrito resumir la profusa producción existente en otros países. En Sudamérica, destaca Brasil, que en 2015 realizó su 3º *Congresso Brasileiro de Iconografia Musical “Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos”* (Salvador, Bahia, 20 al 24 de julio), con algo más de tres docenas de trabajos publicados en las actas respectivas. Desde 2014, el programa de Maestría y Doctorado en Música de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México produce una publicación específica de frecuencia semestral: *Cuadernos de Iconografía Musical*. Destaca allí un aporte crítico y técnico acerca de la Iconografía Musical Chilena, proyecto impulsado por Samuel Claro Valdés y equipo (publicado en 1989), que resultó pionero en el área (Sotuyo Blanco, 2017).

Brevemente, se ofrecen dos ideas básicas que guiaron este estudio: la de iconografía musical personal (Roubina, 2010: 8) y la de iconología, como término que supera el de iconografía (Panofsky, 1983). La noción de “iconografía musical personal” comprende aquella parte de las fuentes iconográficas que reúne a los retratos de compositores o intérpretes, sean artísticos (pinturas, esculturas) o sean documentales (fotografías).¹⁰ Se trata de seleccionar y sistematizar el material visual referente a la biografía de un compositor o intérprete con el objeto de reconstruir las condiciones en que transcurrió su vida y/o se formó su obra; (Yampolsky, 1974: 499, en Roubina, 2010: 8). Más allá de la mera recolección de retratos personales de un músico que permitan identificarlo, el estudio de los mismos a través de la detección de distintas categorías de evidencias permite la constatación, complementación e interacción con otras fuentes, en pos de determinar distintos aspectos de su vida o de su obra que conciernen al estudio musicológico en general.¹¹ De las imágenes de un compositor, puede extraerse mucho más que datos anecdóticos sobre su apariencia: importa aquello que pueda interpretarse de esas imágenes, qué rol cumplieron en la repercusión artística del implicado, qué motivaciones las produjeron, qué instituciones intervinieron, qué significados adquirieron para una sociedad en un tiempo determinado o a través de distintas épocas, entre otros asuntos.

10 Si bien Thomas Heck considera que la “iconografía musical personal” aporta un primer tipo de evidencia musicológica (1999: 92, en Roubina, 2010: 4), prefiero la división realizada por Roubina, quien distingue directamente dos sub-campos dentro de las fuentes iconográficas: el de la iconografía musical personal y el de la iconografía musical general (2010: 8).

11 Roubina (2010: 8) distingue cuatro categorías de evidencias: 1) organológicas; 2) musicológicas; 3) antropológicas y 4) teológico-filosóficas. Se explican estas categorías a medida que se ahonda el análisis del objeto de estudio en las páginas siguientes.

La segunda idea que nos resultó primordial es aquella que refiere a la iconología como el “tercer nivel” de aproximación metodológica al significado de la imagen visual. Ese tercer nivel es, según Panofsky (1983: 49), diferente de la pre-iconografía y la iconografía, instancias que corresponderían respectivamente a un primer y segundo nivel de acercamiento.¹² Panofsky explica que en este tercer nivel se intenta una interpretación del contenido de la obra en estudio, dado que hay un interés por conocer su significación.¹³ Por eso se suele decir que es un nivel que obliga a alcanzar “lo substancial”. Su meta es precisamente, mostrar “los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”, (Panofsky, 1983: 49).

José Fioravanti y sus “cabezas”

Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde su creación en 1936 (como Carlos López Buchardo), no resulta extraño que Fioravanti haya sido el

12 En la pre-iconografía, se aprehende identificando formas puras (objetos, seres humanos, plantas, animales, etcétera.), sus relaciones mutuas como acontecimientos y se captan ciertas cualidades expresivas que hacen a una “significación primaria o natural”, (Panofsky, 1983: 47). En la iconografía, segundo nivel de acercamiento, se establecen relaciones entre los motivos artísticos y los temas o conceptos que de ellos se desprenden, captando su “significación secundaria o convencional” (1983: 48).

13 Evguenia Roubina considera que Panofsky, si bien ha sido considerado “la piedra angular en los cimientos metodológicos de la iconografía musical”, no aporta (en esto sigue a Winternitz), con su metodología “pautas claras y precisas que guíen a la consecución de evidencias musicológicas a partir de una acertada lectura de imágenes” (2010: 2). Adhiere a la propuesta de Emmanuel Winternitz, uno de los iniciadores de la iconografía musical como rama de la musicología. (Roubina, 2010: 2-3).

artista convocado para realizar una escultura de su cabeza.¹⁴ Formado como autodidacta, había trabajado de niño en una marmolería y en un taller de fundición y con pocos estudios de dibujo, había accedido tempranamente a un Salón Nacional con una de sus esculturas; (Brughetti, 1989: 223). A los pocos años de esa primera aceptación, obtuvo un Primer Premio en el Salón Nacional de 1919, lo que lo impulsó a viajar por países europeos y Egipto. Junto a su esposa Ludmila Feodorovna (artista, como la esposa de López Buchardo), a quien conoció en París, regresó a Buenos Aires en 1928. La pintora, de origen ruso (1896-1973), sería su modelo; (Payró, 1988: 241) y quedaría inmortalizada entre otras obras, en *Mujer con libro*, patrimonio hoy del Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁵

Hacía falta un artista consagrado para retratar a un músico consagrado. Mencionado en la revista *Lyra* como “el maestro del cincel”, entre las décadas de 1920 y de 1930 Fioravanti se consagró con exposiciones en Madrid y París; obtuvo “un cúmulo de juicios consagratorios” (Maglione, 1948: s/p). Como a López Buchardo anteriormente, el respaldo positivo de la crítica en la capital francesa (Rodríguez,

14 Fioravanti, según el sitio web de la ANBA ocupó el “sitial 19”. Véase su boceto biográfico en <http://www.anba.org.ar/academico/fioravanti-jose/> Jurafsky escribe en su libro: “El 1º de julio de 1936 el gobierno argentino crea la Academia Nacional de Bellas Artes y designa a Carlos López Buchardo miembro de la misma. Con él fueron [...] Pío Collivadino, Carlos P. Ripamonte y Fray Guillermo Butler, pintores; Rogeio Irurtia, Pedro Zonza Briano y José Fioravanti, escultores; Alejandro Bustillo y Arturo Prins, arquitectos; José María Castro, compositor; Joaquín de Vedia, dramaturgo; Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Rafael Gironde y Alejo B. González Garaño, coleccionistas; José León Pagano, Ricardo Gutiérrez y Fernán Félix de Amador, críticos de arte; y Eduardo J. Bullrich y Teodoro Becú, bibliófilos. / La Academia comenzó a funcionar de inmediato bajo la presidencia del Director General de Bellas Artes, Ingeniero Nicolás Besio Moreno” (Jurafsky, 1966: 46-47).

15 La obra se encuentra en la Sala 45, Patio de Esculturas. Por ella, se le otorgó a Fioravanti el Premio Adquisición en el Salón Nacional de 1937. Ver sitio electrónico del MNBA. https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/buscar/?palabras_claves=mujer+con+libro

1963: 18) lo impulsó positivamente cuando regresó al país. Aquellas obras culminaron hacia fines de los años 40, con otras, moles gigantes, que le dieron todavía mayor visibilidad: los emblemáticos lobos marinos emplazados en la rambla de la ciudad de Mar del Plata (Buenos Aires, Argentina) y, en colaboración con el escultor Alfredo Bigatti (1898-1964), el Monumento a la Bandera de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina). Eduardo Maglione, crítico de la revista *Lyra* expresaba en 1948, sobre la manera de encarar las obras de Fioravanti: “Es reflexivo. Es sereno. Escultor apacible. Talla o modela figuras tranquilas, en reposo o en dinamismo contenido. [...] Ningún desplante en las actitudes. Ninguna grandilocuencia. [...] Felizmente, repudia las alegorías” (*Ibíd.*).¹⁶

La escultura de cabezas parece haber sido una de las especialidades de este artista. La primera, en bronce, fue *La bruja de los gigantes* (1923-25), que lo había revelado ya como un hábil modelador para fijar el carácter y lograr transmitir la expresividad de un individuo, (Brughetti, 1989: 223). Posteriormente, Fioravanti hizo cabezas en bronce del presidente Marcelo T. de Alvear, el pintor Héctor Basaldúa, el escritor Manuel Mujica Láinez, la bailarina Tamara Grigorieva, el poeta Leopoldo Marechal y el Presidente de la Nación Arturo Frondizi, entre otras numerosas personalidades de la Argentina.¹⁷ En la biografía del escultor, Ernesto Rodríguez nos dice que:

Desde aquellos iniciales retratos, de virtuosa ejecución, las manos de Fioravanti han “ ‘pulsado’ muchos rostros; sus ojos han interrogado la máscara

16 Ya hombre mayor, en 1975, la entonces Secretaría de Estado de Cultura le otorgó el Premio Consagración Nacional. Véase detalles en el sitio electrónico de la Academia Nacional de Bellas Artes (www.anba.org.ar)

17 Algunas de ellas están reproducidas en Rodríguez, 1963.

habitual de hombres y mujeres dedicados al arte, a las ciencias, a la política [...] y especialmente se han afanado por dar con alguna de aquellas claves plásticas capaces de visualizar la fisonomía espiritual del modelo” (1963: 37).

La Asociación Wagneriana, que durante la presidencia de López Buchardo, había encargado a Fioravanti un busto de Beethoven en ocasión del centenario de la muerte del músico, no pudo haber pensado en convocar a otro artista.¹⁸

La cabeza de López Buchardo

Las fotografías del compositor (Imágenes núm. 1 y núm. 2) sirven para tener idea de su aspecto físico (joven y en edad adulta) y poder así interpretar la escultura en estudio. Si bien no se han podido establecer los autores ni la datación de las mismas, es evidente que corresponden a fotografías “de estudio” tomadas con fines de publicidad o artísticos. La primera lo muestra desde su perfil izquierdo y probablemente en ella el compositor no alcance los treinta años de edad. La segunda, datada alrededor de comienzos de la década de 1930, está tomada de frente y muestra algunos rasgos fisonómicos más marcados, así como el ceño algo fruncido.

18 La Wagneriana encargó a Fioravanti en 1927, a raíz del centenario de la muerte del compositor alemán, un monumento-fuente. Omar Corrado explica que el proceso fue demorándose por distintas razones y no pudiéndose emplazar en el Rosedal de Palermo como aspiraba la Wagneriana, se instaló finalmente en la Plaza Lavalle, el 22 de noviembre —Día de la Música— de 1944. (Corrado, 2010: 120-121). Rodríguez (1963: 55), data esa escultura en 1928.

CARLOS LOPEZ BUCHARDO



Imagen núm. 1

El compositor, joven. Fuente: *Tárrega*, Año I, núm. 1.

Buenos Aires, junio de 1924, p. 5.



Imagen núm. 2

El compositor, alrededor de 1930. Fuente: revista *Nativa*, s/d, p. 25.

Si bien existen otras fotografías del compositor que se han podido relevar de distintas fuentes, sobre todo hemerográficas, se estima que son estas las que pueden haber aportado lo básico para la concreción de la escultura y las que coadyuvan a la comprensión de nuestro aporte. Entre las referencias descriptivas, solo se pudieron encontrar dos narraciones de personas que dedicaron algunas líneas a comentar los gestos y la actitud corporal de López Buchardo. Abraham Jurafsky, en su biografía del compositor, ofrece en el capítulo “La intimidad del artista” este boceto:

De estatura más bien pequeña, delgado, casi enjuto, de cabellos negros algo ondulados, nariz gruesa y ojos claros y vivos, [mostraba] siempre en sus labios una sonrisa portadora de una franqueza que sorprendía por lo amplia y natural. Sus manos eran manos de pianista, con los dedos largos y apretados, y su voz, algo nasal y generalmente con un dejo irónico que nunca hería (1966: 51).

Carlos Suffern, en una nota publicada en la revista *Lyra* al fallecer el compositor en abril de 1948, lo describe como alguien de actitud refinada y sobria, al momento de interpretar el piano. Dice:

Sabemos que detrás del trato exquisito, del rostro imperturbable, de su físico enjuto, su actitud defensiva, había una naturaleza sensitiva, una sensibilidad aguda, alerta y exigente, un buscador apasionado de la belleza que cuajaba en una línea melódica intensa o en una armonía peregrina. Su aspecto mundano y modesto a la vez encubría con la apariencia de lo natural lo que era laborioso cincelado, empeño tesoro-

nero del hallazgo. [...] Sentado en el taburete frente al piano, repentinamente serio, sus manos recorrían el teclado como preludiando. Con un toque admirable [...] el hombre de mundo, el perfecto “gentleman”, se trocaba en payador de cuello duro mientras arropaba en armonías deliciosas la quejumbre profunda y dolorida de la baguala. (Suffern, 1948; citado en Jurafsky, 1966: 49-50).

Si bien Jurafsky se detiene en la descripción física, Suffern en cambio, nos aporta sobre la actitud, definida como el porte de “gentleman”. La cita está imbuida del espíritu de la época e influida por la cercana fecha del fallecimiento de su maestro. En el nivel iconográfico, Fioravanti parece haber captado esas características al tallar el cabello rizado, la nariz gruesa y la leve sonrisa (Imagen núm. 3). La mirada, entrecerrada y dirigida hacia abajo, podría aludir a una postura pensativa, quizá a la defensiva, como se ha descrito arriba. Si bien no resulta necesario desde el punto de vista metodológico, siguiendo a Roubina (2010: 10) la escultura en estudio tiene, de alguna manera, como evidencia musicológica un carácter “probatorio”: el retratado es sin duda, López Buchardo, puesto que los rasgos faciales concuerdan con las otras fuentes incuestionables, las fotografías.¹⁹

19 Roubina denomina evidencias con carácter probatorio a aquellas que se “encuentran en plena consonancia con el contenido de otras fuentes fehacientes o, en otras palabras, que poseen el valor de prueba” (2010: 10).



Imagen núm. 3. López Buchardo en primer plano, sendero "musical" y carteles para turistas. Foto de Silvina Luz Mansilla (2015).

El emplazamiento

La obra estudiada está instalada en Plaza Lavalle, que es en realidad un conjunto de tres manzanas céntricas de la ciudad de Buenos Aires, delimitadas por la Avda. Córdoba al norte, calle Lavalle al sur, Libertad al este y Talcahuano al oeste (Imagen núm. 4). El lugar es actualmente una zona histórica protegida, que incluye además los edificios lindantes a ese espacio verde (entre otros, el Palacio de Tribunales sobre Talcahuano, el Teatro Nacional Cervantes en la intersección de Córdoba y Libertad, y el Teatro Colón cuya entrada principal está sobre Libertad, entre Tucumán y Viamonte). El mismo espacio verde está considerado de alto valor patrimonial por las especies arbóreas de larga data

que contiene,²⁰ y por una serie de esculturas y monumentos que hay allí emplazados.²¹



Imagen núm. 4. Plaza Lavalle, en Buenos Aires.
La flecha azul indica el lugar de la cabeza de López Buchardo.
Fuente: googleearth.com (Foto Inav/Geosistemas SRL, 2015).

- 20 Entre los árboles de gran antigüedad, destaca un ejemplar de más de un siglo llamado “árbol jujeño”, una especie propia del norte argentino, plantado en 1878 por el primer intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear.
- 21 Las esculturas que hay esparcidas en estas tres manzanas son más de diez. Las que tienen que ver con iconografía musical son cuatro: a) Homenaje a Beethoven; b) Busto a Constantino Gaito, compositor argentino; c) Monumento al Ballet Nacional (una estatua de Norma Fontenla y José Neglia, los destacados bailarines del Teatro Colón fallecidos en un accidente aéreo en 1971); d) Cabeza de López Buchardo. Véase *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*, núm. 3820, p. 11, 27-12-2011.

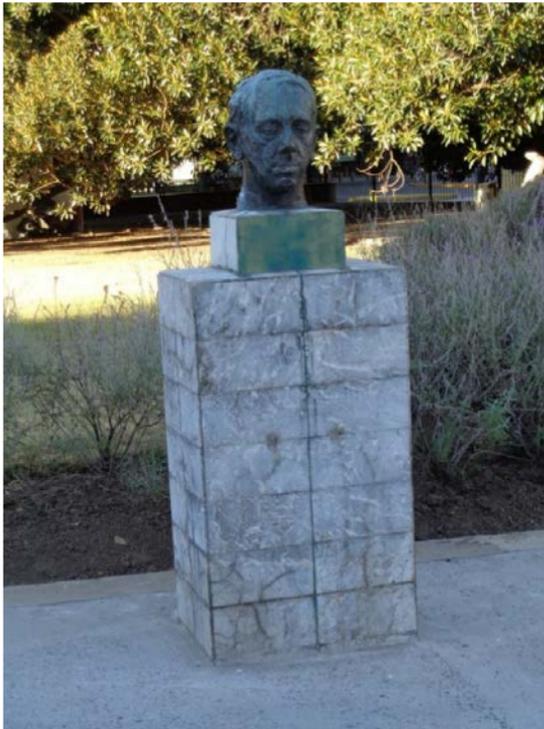


Imagen núm. 5. Escultura de la cabeza de López Buchardo, por José Fioravanti, sobre un pedestal de mármol travertino. Foto de Silvina Luz Mansilla (2015).

La cabeza de López Buchardo es de bronce y está colocada sobre una base de mampostería revestida en el mal llamado “mármol travertino”,²² en cuyo frente está inscripta la leyenda “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires a C. López Buchardo” (Imagen núm. 5).²³ Se halla ubicada casi

22 El travertino no es mármol sino una roca sedimentaria (no metamórfica), de origen biogénico, muy utilizada en los revestimientos de las construcciones.

23 Esta inscripción sería de “carácter complementario” respecto de la evidencia musicológica que es la obra, puesto que “concuera con la información proporcionada por otras fuentes históricas fiables”, precisando “su contenido”. (Roubina, 2010: 10).

en el medio de la plaza central de las tres manzanas y queda prácticamente en frente de la entrada principal del Teatro Colón. En la misma Plaza Lavalle, el monumento-fuente dedicado a Ludwig van Beethoven antes mencionado, se alza en la manzana norte, casi en la intersección de la calle Libertad y Avda. Córdoba.

La inauguración

Luego de la anterior descripción de la escultura y su emplazamiento, conocer e interpretar algunos datos en relación al momento de la inauguración aportará elementos necesarios para la posterior interpretación de la actualidad y su puesta en contexto.

La inauguración de este recordatorio a López Buchardo tuvo lugar el 17 de diciembre de 1957 en un acto organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, en el que se hizo entrega de la obra a la Municipalidad porteña.²⁴ Con la participación del intendente, el General Ernesto Florit, se hicieron presentes personalidades de la cultura y la música y una numerosa concurrencia, compuesta seguramente por socios de la Wagneriana y ex-alumnos del Conservatorio Nacional.²⁵ Estuvo, asimismo, la esposa del músico, la cantante Brígida Frías de López Buchardo.²⁶ El Secretario de

24 Otro homenaje tributado por la Wagneriana a López Buchardo fue la instauración desde 1948, el año de su muerte, de dos premios anuales con el nombre de "Carlos López Buchardo": uno de ellos para compositores y el otro un premio "estímulo" dedicado a intérpretes solistas. (Dillon, 2007: 443-444).

25 Eran tiempos de gobierno dictatorial, posterior a la llamada Revolución Libertadora que derrocara al Presidente Juan Domingo Perón, en 1955. El General Aramburu encabezó hasta 1958 un gobierno provisional, decidido a desmontar la estructura heredada del peronismo. (Romero, 2001: 136).

26 Según las crónicas, entre otros estuvieron Roberto Capdevila, Alejandro Cevallos y Alfredo L. Palacios. *La Nación*, 19-12-1957.

Cultura y Acción Social y el Secretario de Obras Públicas y Urbanismo acompañaron al intendente.

Las crónicas mencionan que se interpretó el Himno Nacional Argentino, luego de lo cual hablaron el presidente de la Asociación Wagneriana, Roberto Carman, y el Secretario de Cultura, Leonidas de Vedia.²⁷ En consonancia con la época, la canción patria, inscripta ya en el seno de la sociedad argentina, otorgó un sello de “autenticidad” a la conmemoración y constituyó parte importante de una dramaturgia participativa ligada al homenaje, (Buch, 2013: 164).²⁸ Finalmente, la Banda Sinfónica Municipal interpretó un número de la suite sinfónica *Escenas argentinas*, de López Buchardo, seguramente *Campera*.²⁹ Carman, en una alocución obviamente enjundiosa, dijo que:

Dentro de pocos meses se cumplirán diez años de la fecha en que dejó este mundo el insigne músico. [...] Artista netamente argentino, de espíritu selecto sostenido por su amor inagotable a todo lo bueno, lo auténtico y lo bello, jamás declinó de esas virtudes en toda su larga acción en pro de la elevación cultural de nuestra patria. Su personalidad de músico [...] está ampliamente difundida en todos los estratos de nuestro pueblo por su raigambre genuinamente vernácula, por la frescura de su interpretación y por la delicadeza de su sentimiento (*ibid.*).

27 Leonidas de Vedia fue funcionario municipal solo entre 1957 y 1958. Su labor como periodista la realizó principalmente en el diario *La Nación*.

28 Buch señala la época posterior a la llamada Revolución Libertadora como el momento acaso más impresionante del proceso de inscripción del Himno nacional en la sociedad argentina que se inicia desde 1930. Las huellas de esa inscripción son factibles de rastrear en “la historia de las instituciones, de los partidos, de los grupos culturales, de las artes” (Buch, 2013: 163).

29 *La Nación*: 19-12-1957. Es fácil inferir que fuera este número, de amplia divulgación por la época.

Discurso encomiástico, apela como tantos otros escritos producidos dentro de la red periodística defensora de la tendencia nacionalista, a resaltar el carácter generalizado del alcance de la música de López Buchardo en todos los niveles sociales, la plusvalía que le otorgaba el recurso al folclore y la idea de una cultura que debe ser “elevada”. Más adelante, respecto de la obra escultórica específicamente, agregó Carman dirigiéndose a las autoridades municipales:

Llegamos hoy a la realización del caro anhelo de dejar instalada en el corazón de esta gran ciudad nuestra, la obra de arte consagrada a un artista argentino, y bajo el clima augural de esta luminosa primavera, para que quede como símbolo del culto a la belleza, esa diadema que debe coronar siempre el lento devenir y la plasmación de los grandes pueblos. Sr. intendente de Buenos Aires [...], tengo el honor de poner bajo su custodia, para ejemplo de quienes nos sucedan, este busto del músico eximio, del noble espíritu, del hombre de bien que fue Carlos López Buchardo (*ibid.*).

Carman asume la perdurabilidad de la obra —el monumento “hace ver” la perennidad dice Candau (2001: 142)— y la connotación ética y estética que conlleva la decisión de la Asociación Wagneriana de impulsar al compositor como ejemplo a seguir por las generaciones futuras. Para él, esto surge no solo de la escultura misma sino de la potencialidad que le atribuye en su discurso inaugural —el monumento como “imagen de una permanencia”— y que descubrimos hoy gracias a su reproducción casi completa en la prensa periódica.

Leonidas de Vedia, Secretario de Cultura, dijo que la Municipalidad “no recibía el busto con formal rutina”, sino “por adhesión de un departamento de Estado que está

presente en la vibración de vuestro entusiasmo y de vuestro cariño” (*ibíd.*). Marcó de esta manera la estrecha relación del gobierno militar con los dueños de la iniciativa y su interés en que la escultura se sumara al para entonces ya selecto grupo de bustos y grupos escultóricos de la Plaza Lavalle. Sobre el lugar de emplazamiento y la relación del músico con ese entorno, agregó que:

Este bronce quedará incorporado al afecto y al fervor de la ciudad, en la plaza que es, desde ya, refugio y bellissimo fondo de su imagen, de la imagen de Carlos López Buchardo, lograda por el artista con admirable intuición evocadora, y entregada desde este instante a la memoria de todos, con veneración y con ternura. Bien está en este lugar que tanto frecuentara López Buchardo, rodeada de cuanto sus ojos miraron muchas veces entre *los párpados que se entrecerraban como para facilitar al corazón inspirado el canto musical*. Bien está en este sitio de árboles y pájaros, próximo al teatro que lo aplaudiera, arrancándolo de la intimidad elegante de su estilo para estimular la resonancia y el renombre magistral que se afirmaba en la fantástica lírica de *Sogno d'alma* (*ibíd.*).³⁰

De Vedia elige hablar del entorno, de la proximidad del Teatro Colón, de ese lugar de legitimación artística superlativa donde se estrenó su ópera (género de legitimación superlativa también) *Il Sogno d'alma*, en 1914. Habla del significado que la escultura adquirirá en ese marco público donde se lo recordará. No deja de remarcar la captación de Fioravanti de la mirada de ojos entrecerrados, en la que parecen coincidir las descripciones ya mencionadas.

30 La cursiva es mía.

Sin duda que ese lugar de la ciudad, cercano a la sede de la Wagneriana y a pocos metros de la entrada principal del Teatro Colón donde funcionó en los comienzos el Conservatorio Nacional de Música, habrá tenido al retratado como un transeúnte frecuente.

La cabeza de López Buchardo, hoy

En noviembre de 2011, la Legislatura porteña sancionó una Ley tendiente a preservar toda la zona de la Plaza Lavalle, declarándola Área de Protección Histórica y reglando una serie de cuestiones en función del Código de Planeamiento Urbano vigente.³¹ La ley detalla qué está permitido construir y qué no en esas tres manzanas y sus alrededores. Se especifica sobre carteles, instalaciones o modificaciones que puedan o no realizarse en el futuro. Básicamente, se decide la preservación especial del lugar por considerarlo un “ámbito de alta calidad arquitectónica, ambiental y simbólica, formado por una sucesión de plazas de gran amplitud, con grupos escultóricos, antiguas especies arbóreas y un conjunto de edificios de valiosos tipos arquitectónicos”.³²

Rodea ahora a la cabeza de López Buchardo un espacio que se ha querido “demarcar musicalmente”, emulando un teclado en las aceras por donde se circula (Imagen núm. 3).³³ Cercanos a nuestro compositor, se hallan un busto del

31 Se sancionó el 7 de noviembre de 2011 la Ley N° 3934 (Expediente núm. 1880262/11) de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, aprobada en su sesión del día 6 de octubre de 2011. Está disponible completa en el sitio electrónico del Centro Documental de Información y Archivo Legislativo.

32 *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*, núm. 3820, 27-12-2011, p.8.

33 Luego de la ley, las reformas incluyeron la instalación de una serie de carteles con indicaciones para turistas, que flanqueaba el camino con teclas de piano, (Imagen núm. 3). Desde unos par-

compositor argentino Constantino Gaito —obra del escultor cordobés Mauro Juan Glorioso—, un grupo de treinta y seis atriles a manera de escultura, y una serie de placas conmemorativas de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y la Academia Argentina de Música colocadas hacia 2004.³⁴ Los atriles datan de fines de 2013, cuando se realizó una instalación dedicada al artista plástico, pintor, fotógrafo, diseñador gráfico, escenógrafo y vestuarista argentino Carlos Gallardo (Antón, 2013).³⁵ Lugar siempre privilegiado para los homenajes, la instalación tuvo un momento interactivo con música en vivo y proyecciones multimediales, de lo que actualmente quedan los atriles que contienen césped en vez de partituras.³⁶

La ley antes mencionada, la restauración de la plaza a raíz de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo, en 2010, y la adaptación a las costumbres y convenciones actuales de circulación urbana han tratado, podría decirse, de revivir una memoria de esas que Joël Candau denomina

lantes escondidos entre los arbustos, sonaba música grabada a manera de "ambientación". Algunas especies arbóreas fueron rodeadas con rejas para su preservación y a su vez, el predio estuvo cercado, permitiéndose el acceso a los peatones solo durante el día, sea para cruzar por allí, como para permanecer. En 2017 se realizaron nuevas reformas, se ampliaron las aceras y se agregaron ciclovías en algunas calles aledañas, reduciendo al máximo el tránsito vehicular a favor del tránsito peatonal. Si bien las reformas no afectan lo decidido en 2011 en cuanto al concepto del valor histórico que tiene la plaza, con la actual peatonalización de la zona se ha querido enfatizar la idea de protección patrimonial de todo ese sector céntrico de la Ciudad de Buenos Aires contrarrestando la posición anterior que tendía a enjear el espacio público.

34 Una de estas placas, de 2004, homenajea al compositor argentino Roberto García Morillo; la otra, declara Académico Honorario al polaco Krzysztof Penderecki, también en 2004.

35 La propuesta parece vincular música, escultura y espacio público con el Teatro Colón.

36 La instalación se denominó "A toda orquesta II". Actuó en vivo del Orfeón Carlos Vilo, conjunto vocal especializado en música de Carlos Guastavino. La propuesta intentó representar una orquesta virtual que simbólicamente reprodujo los sonidos de la naturaleza, con la intención de vincular la música y la naturaleza en el contexto público (Antón, 2013).

“fossilizadas”, pues corresponden a “identidades petrificadas”, como se dijo al comienzo. Quizá quien se interese por circular lentamente, leer las placas, observar el lugar, entenderá que hay allí “algo” de “nuestro” pasado relacionado con la música. Resulta evidente que a pesar de la intención de quitar a la estatua su carga museística en pos de una maniobra de reactivación de la memoria, no existe en la mayoría de quienes integran las generaciones recientes un conocimiento mínimo que permita relacionar esa cabeza ubicada en el espacio público con hechos históricos relevantes de la historia musical argentina. Se acuerda en que existen “numerosas memorias que son destruidas o desaparecen por su propia cuenta” (Candau, 2001: 188), así como que las identidades “poderosas y estables” han dado lugar en las últimas décadas del siglo xx, a identidades “plurales, astilladas y móviles” (2001: 199). De esta manera, aun las obras más ampliamente difundidas de López Buchardo, como *Canción del carretero* o *Campera*, a pesar de su historia de circulación mediatizada que en distintos formatos lo volvió familiar en diferentes ámbitos y ante diversos públicos, difícilmente remiten, en caso de conocerse, al nombre del compositor.

A manera de conclusión

La perspectiva desde la antropología de la memoria sostiene que las memorias contemporáneas, en plural, son “mosaicos sin unidad, hechos de ruinas de grandes memorias organizadoras que volaron en pedazos, de fragmentos compuestos, de restos divergentes, de huellas heterogéneas, [...] de vestigios incoherentes” (Candau, 2001: 183). Así, nuestra escultura en su pedestal marmóreo, aunque constituye una pieza con un nivel de confiabilidad alto desde el punto

de vista iconográfico,³⁷ factible de colaborar junto con otras fuentes al estudio de la iconografía musical personal de López Buchardo, no cierra actualmente su círculo hermenéutico original. La estatua, en el emplazamiento urbano y contexto cultural actual, está falta de alguna clase de retroalimentación por parte de los ocasionales espectadores. Como en muchos otros casos, su presencia allí queda reducida al aspecto decorativo que presenta al sector central de Plaza Lavalle como el “sector musical”.

Salvo que mediara alguna clase de guía turística informada desde el punto de vista histórico-musicológico, el contexto no permite ir más allá en la divulgación del conocimiento que refiera sobre los no poco importantes hechos culturales que el personaje protagonizó en la historia musical argentina de la primera mitad del siglo xx. Así, de una significación particularizada que en el momento inicial de su emplazamiento puso como centro a la persona del compositor y a la potencia de su figura, se mutó en la actualidad hacia una multiplicidad de significados posibles, mayormente desorganizados, que vagamente refieren a una fragmentaria noción de patrimonio histórico y a una valoración difusa —pero simbólicamente legitimante y todavía poderosa— del espacio físico en torno al Teatro Colón.

El nivel iconológico de Panofsky que pretende, a través del análisis de una obra puntual, poner en evidencia los principios inherentes a la mentalidad de una nación, una época o una clase social, no nos permite ir hasta la substancia en el caso estudiado. Los significados de la cabeza de López Buchardo —que desde su lugar observa perenne, con sus ojos entrecerrados—, no han sido unívocos, ampliamente

37 Roubina distingue tres niveles de confiabilidad en las evidencias iconográficas (alto, medio y bajo) (2010: 13). Efectivamente, no dudamos que la persona representada es el compositor argentino fundador del Conservatorio Nacional.

consensuados o mantenidos a lo largo del tiempo: como la historia de la recepción lo propugna esos significados han cambiado en los distintos contextos históricos de los más de sesenta años transcurridos y seguirán, probablemente, deviniendo múltiples, diversos.

Bibliografía

- Antón, J. C. (2013). "Homenajearon al artista Carlos Gallardo frente al Teatro Colón", en *Revista Ñ, sección Escenarios*, 23 de diciembre. En línea: https://www.clarin.com/sociedad/homenajearon-carlos-gallardo-teatro-colon_0_H1-l-b-iv7g.html (Consulta: 01-11-2018).
- Ballester, J. (2002). "Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte", en *Edades*, núm. 10, pp. 147-156. Santander. Asociación Universitaria de Jóvenes Historiadores de Cantabria.
- Bughetti, R. (1989). "La escultura a principios del siglo XX", en *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo VII, pp. 189-247. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Buch, E. (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Ediciones del Sol [1998. *Mémoire e identité*. París, Presses Universitaires de France.
- Cerletti, A. (2015). "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams", en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. II, núm. 1, junio, pp. 39-67. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Dillon, C. (2007). *Nuestras instituciones musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002)*. Buenos Aires, Dunken.
- Homenaje a López Buchardo, *La Nación*, 19-12-1957.

- Jurafsky, A. (1966). *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires, ECA.
- Maglione, E. (1948). "La escultura de José Fioravanti", en *Lyra*, Año VI, núm. 63-64, noviembre, s/n/p.
- Mansilla, S. L. (2016). "La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo xx. El *Carretero* de López Buchardo", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 30, pp. 101-128. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. 3º ed. Madrid, Alianza Editorial.
- Payró, J. (1988). "La escultura. Biografías de los artistas", en *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo VI. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Rodríguez, E. (1963). *José Fioravanti*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Romero, L. A. (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 2º ed. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Roubina, E. (2010). "¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical", en *I Simpósio de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, UNIRIO. En línea: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2667> (Consulta: 31-10-2018).
- Sotuyo Blanco, P. (2017). "Iconografía Musical Chilena: ¿iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso", en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. I, núm. 1, julio, pp.30-68. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sitios electrónicos

- Academia Nacional de Bellas Artes. Datos sobre José Fioravanti. En línea: <http://www.anba.org.ar/academico/fioravanti-jose/> (Consulta: 03-11-2018).
- Centro Documental de Información y Archivo Legislativo. Ley N° 3934/11. En línea: <http://cedom.gov.ar/buscaLeyes.aspx> (Consulta: 02-11-2018).
- Museo Nacional de Bellas Artes. Datos sobre "Mujer con libro". En línea: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/3658> (Consulta: 01-11-2018).

2

De fugas, canciones infantiles y cuecas

Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino¹

Melanie Plesch

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental,
y creo también que tenemos derecho a esa tradición,
mayor que el que pueden tener los habitantes
de una u otra nación occidental.

Jorge Luis Borges²

¿Qué significados se crean al combinar tópicos musicales europeos y argentinos? En este trabajo examino la interacción entre tópicos vernáculos argentinos y tópicos europeos en dos obras de Carlos Guastavino: “*Un domingo de mañana*”, una fuga a tres voces del ciclo *Diez preludios* para piano (1952) que combina los tópicos del estilo erudito y la canción infantil, y el cuarto movimiento, “Fuga y final”, de su Sonata para piano en do sostenido menor (1946), cuyo sujeto está basado en la cueca *Viniendo de Chilecito*. En estas obras, el estilo erudito no solo está presente a través del

1 Una versión anterior de este capítulo fue publicada en inglés en la *Revista Portuguesa de Musicología* vol. 4, núm. 1, 2017, como parte del *dossier* temático “*Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*” a mi cargo. Agradezco a los editores de la revista, Ivan Moody y Manuel Deniz Silva por su generosidad en permitir la presente traducción. El trabajo inició su historia como una ponencia leída en el Segundo Congreso de la Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Santiago de Chile en enero de 2016. Estoy en deuda con Silvina Mansilla, Edgardo Blumberg, Octavio Sánchez, Antonio Formaro y Erin Helyard por compartir conmigo sus investigaciones y conocimientos, con Hernán D. Ramallo por la cuidadosa edición de los ejemplos musicales y con David T. Agg por su memorable versión en órgano de “*Un domingo de mañana*”, que inspiró las ideas expuestas aquí.

2 Borges (1957: 160).

procedimiento de la fuga, sino también, como se verá, a través de un subtópico específico, que se presenta brevemente aquí por primera vez, y que conecta ambas obras con la tradición organística barroca y su recepción decimonónica en la música para piano.

Contradiendo las visiones esencialistas de las músicas no-europeas que privilegian la identificación de los elementos vernáculos, me interesa resaltar aquí el hecho de que los tópicos musicales europeos son tan importantes como los locales en la construcción identitaria de los compositores argentinos.

El efecto semántico de la simultaneidad tópica es posiblemente una de las intrigas más fascinantes generadas por el enfoque tópico del análisis musical. Robert Hatten, Kofi Agawu, Melanie Lowe y Raymond Monelle, entre otros autores, han observado en sus estudios el efecto del uso simultáneo de dos o más tópicos ya fuera de connotaciones expresivas similares como contrarias. Agawu aborda el tema del “desarrollo tópico simultáneo” en su *Playing with signs* y sugiere la existencia de jerarquías inherentes al “juego tópico” (1991: 36–37). Admite finalmente que no hay un protocolo objetivo para determinar la dominancia de un tópico sobre otro y que, enfrentado con un complejo de tópicos, el oyente o el analista decidirán a cuál dar prioridad dependiendo de sus intenciones últimas (1991: 36–37).

Hatten, el autor que posiblemente más ha teorizado sobre el tema de la interacción tópica, ha acuñado las nociones de *tropo* y *tropar* para conceptualizar este fenómeno.³ El autor

3 Las ideas de Hatten sobre este tema han cambiado a lo largo de los años, véase por ejemplo (1994: 295, 170 y ss), también (2004: 68).

define tropo como “la unión en la misma ubicación de dos tipos estilísticos de otro modo incompatibles cuyo choque o fusión producen un significado expresivo único”.⁴ Dicho de otro modo, la combinación, ya fuera simultánea o contigua, de dos tópicos con asociaciones semánticas diferentes dan como resultado un tercer sentido, que es más que la suma de sus partes. Hatten llama a este resultado el *significado emergente* (1994:165) y distingue diferentes tipos de tropos, entre ellos la metáfora, la sinécdoque y la ironía. En la formulación más reciente de su modelo, el tropado también se produce al importarse un tópico a un contexto estilístico diferente. Cuando a raíz de la interacción tópica se produce una fusión entre los significados, el tropo resultante es similar a la metáfora mientras que, si la fusión no se produce y los tópicos continúan en situación de contradicción, nos encontramos en presencia de la ironía (Hatten, 2014: 515).

Melanie Lowe, en su estudio de los minués de Haydn utiliza los conceptos de *consonancia*, *disonancia* y *enriquecimiento tópicos*, para describir las distintas formas en las que un movimiento de minué puede desafiar las expectativas del oyente (Lowe, 2002). La consonancia tópica ocurre cuando la relación entre el título del movimiento y su contenido es directa y sin conflictos, sin presentar interacción entre tópicos. El enriquecimiento se produce cuando un tópico aparece complementado o cuestionado por “elementos expresivos adicionales” que lo suplementan sin superarlo o encubrirlo. Finalmente, la disonancia tópica ocurre cuando el contenido expresivo de un movimiento “no coincide con su título” (Lowe, 2002: 178). La autora menciona como ejemplo la interacción entre el estilo erudito (en forma de canon) y el minué en la Sinfonía núm. 23 de Haydn (Lowe, 2002: 179).

4 “the bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion” (Hatten, 2004: 68).

Raymond Monelle, por su parte, se ocupa *in extenso* de la tensión generada por la yuxtaposición de dos tópicos de sentido expresivo opuesto en su análisis de la “Fuga en La bemol mayor BWV 886”, núm. 17 del Libro II del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, el cual combina un sujeto de trío sonata con un contra-sujeto en *passus duriusculus*. Monelle propone esta obra como un ejemplo claro de la tendencia última de la música hacia la deconstrucción, hecho que, siguiendo a Paul de Man, denomina “alegoría de la escucha” (Monelle, 2000: 205). Este concepto, como su paralelo en la teoría literaria, se refiere a la inestabilidad inherente de todos los textos y la precariedad de todas las interpretaciones, no solo de los signos y los símbolos sino también de los recursos tropológicos (Waters y Godzich, 1989: 9). El autor nos recuerda que “aún la significación simbólica en la música está abierta, es polivalente, pródiga, y el significado indicial está siempre presente”.⁵

Estos estudios nos proveen de un marco teórico sólido desde el cual conceptualizar y entender la simultaneidad tópica. Su foco, desde luego, es la música académica europea y por lo tanto se ocupan únicamente de la interacción entre tópicos europeos. La música académica latinoamericana, sin embargo, presenta un tipo particular de simultaneidad tópica: el uso concomitante de tópicos vernáculos y tópicos europeos. Esto, como se verá, añade un componente adicional a la naturaleza del “significado emergente”.

Cuando el sentido expresivo de ambos tópicos es congruente, el significado general resulta reforzado. Un ejemplo claro de este tipo de enriquecimiento tópico se encuentra en la interacción entre los tópicos pastoral y el triste/estilo y milonga en *Campera* de Carlos López Buchardo. El título,

5 “...even symbolic signification in music is open, polyvalent, bountiful, and indexical meaning is always present.” (Monelle, 1997: 79).

como es notorio, ambienta la escena en el ambiente rural, claramente representado por indicadores del tópicos pastoral como el oboe y el metro compuesto, mientras que la sutil alusión al ritmo de milonga en el acompañamiento y la cadencia característica del triste/estilo en el final del tema principal nos alertan de que estos no son campos cualesquiera, sino la Pampa.⁶

La situación resulta mucho más compleja cuando el contenido expresivo del tópicos europeo y el o los tópicos locales no son congruentes. Tal es el caso del tropado del venerable estilo erudito (*learned style*) con tópicos vernáculos, combinación que aparece de manera frecuente en la obra de compositores argentinos. Alberto Ginastera, por ejemplo, lo combina con el tópicos de la pentatonía en el quinto de sus *Doce preludios americanos* y con el tópicos de la canción infantil en su *Toccata, villancico y fuga* para órgano. Luis Gianneo, por su parte, usa un recurso similar en *Música para niños* núm. 2, “Fuga”, mientras que en el núm. 8, “Pericón” combina puntos de imitación con el tópicos de la danza pampeana homónima. Astor Piazzolla, finalmente, combina el estilo erudito con el tópicos del tango en su célebre “Fuga y misterio”, de la ópera *María de Buenos Aires*, entre otros casos notables.

Esta combinación tópicos reedita, con acento latinoamericano, la antigua dicotomía retórica entre alto y bajo: lo europeo y lo local, la ciudad y el campo, nosotros y los otros,⁷ y proporciona sugerentes observaciones sobre el complejo tema de la construcción identitaria en la música académica de las así llamadas periferias.

6 Sobre otros aspectos de esta obra me he referido en trabajos previos, incluyendo Plesch, 2013a y 2013b.

7 Sisman menciona, para el período clásico, oposiciones como galante/estilo erudito y elevado / llano (Sisman, 1993: 68).

Las muchas caras del estilo erudito

Vale la pena, en este punto, detenernos a considerar en detalle el tópico del estilo erudito. Este “estilo” (en términos de Ratner) es en realidad un complejo o constelación de tópicos más cercano a la de Hatten que a la de un tópico individual (Hatten, 2014: 514).

La etiqueta “estilo erudito” es un concepto moderno aplicado retrospectivamente a distintos aspectos de las técnicas compositivas que las fuentes de la época describen como eclesiástico, *a capella*, *antico*, *grave* y *fugato*, entre otros. Keith Chapin, quien ha escrito el estudio más extenso sobre este tópico hasta el momento, concluye que este abarca en realidad varios “estilos” (Chapin, 2014: 302).⁸ Por su parte, Wye Allanbrook, en su trabajo póstumo *The Secular Commedia*, enumera una cantidad de estilos que podrían pertenecer a esta familia: canon, canto llano, estilo de iglesia (eclesiástico), *fugato*, estilo elevado, estilo erudito, contrapunto de especies, *stile antico* y estilo estricto (Allanbrook, 2014: 110–11).

Dos elementos pueden ser útiles para diferenciar entre estos *tipos* de sentido expresivo a veces tan disímiles: el procedimiento utilizado y la fuente y carácter del material. Ratner, por ejemplo, detecta en la música del siglo XIX en general y la de Beethoven en particular la presencia de al menos tres procedimientos: canon, *fugato* y fuga. Distingue también dentro del estilo erudito los subtipos de *ricercar* (*alla breve*, *stile legato*) y *canzona* (Ratner, 1980: 260 y ss.); el primero presenta sujetos de tipo eclesiástico mientras que el segundo utiliza sujetos tomados de danzas. Elaine Sisman, por su parte, también distingue dos subtipos: aquellos con sujetos en *stile antico* y *stile moderno* respectivamente,

8 La definición de “estilos” es todavía una zona gris dentro de la teoría tópica. Hay un cierto consenso en que los estilos pueden superponerse y que sus límites son difusos.

e incorpora para estos últimos el concepto de “contrapunto secular” (Sisman, 1993: 70).

El sentido expresivo del estilo de fuga y *fugato* se relacionan —desde la segunda mitad del siglo XVIII— con el considerable prestigio asociado con el contrapunto imitativo. Así, su espectro semántico comprende elementos tales como la erudición, lo docto y el aplomo derivado de la autoridad, a menudo relacionado con el mundo eclesiástico; alude también, desde luego, al despliegue de ingenio, destreza y técnica compositiva “alta”.

Sisman ha propuesto que tanto la fuga como el estilo erudito son emblemáticos de un estilo elevado que se relaciona con la categoría estética de lo sublime (Sisman, 1993: 71).⁹ Por ello, dentro de la tradición europea, el uso simultáneo del estilo erudito y un tópico más prosaico supuestamente eleva la dignidad de este último, el cual pasa de una categoría “no-trágica” a una categoría “exaltada” (Lowe, 2007: 68). Si bien todas estas asociaciones están también presentes en la cultura argentina, el estilo erudito en la música académica argentina tiene una carga significativa mayor dado que, de todos los tópicos musicales de la tradición central, es quizás el que sugiere la idea de la cultura europea con mayor fuerza.

Guastavino: recuerdos de infancia y el acento argentino

Carlos Guastavino (1912-2000) es recordado fundamentalmente por su contribución al así llamado nacionalismo musical argentino. Como es sabido, el compositor se

9 Véase también un trabajo más extenso (1996: 221) en el cual rastrea el estilo elevado hasta Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, y señala que el estilo eclesiástico, con su intención de producir “sentimientos exaltados”, era a menudo asociado con dicho estilo.

mantuvo categóricamente alejado de las vanguardias que le fueron contemporáneas, hecho que afectó su relación con otros compositores y posiblemente contribuyó a su progresiva reclusión. Su música, sin embargo, gozó de gran éxito, no solo en Argentina sino también en ciertos ámbitos internacionales y terminó constituyéndose, para muchos, en “la realización poco menos que ideal del nacionalismo musical argentino”.¹⁰ Guastavino, como planteamos hace ya más de veinte años con Silvina Mansilla y Bernardo Illari, no debería ser encasillado como “nacionalista”: tanto su música como sus ideas son mucho más complejas y sutiles que lo que esta etiqueta puede expresar.¹¹ Ello no obstante, no queda duda de su compromiso con la idea de crear una música que pudiera representar a la Argentina, como él la entendía. Así, en una entrevista de 1954 afirmó: “tenemos que pensar en argentino y crear un arte argentino” (Frías de López Buchardo, 1954: s/p), para declarar vehementemente, más adelante, su afinidad con la música vernácula del país: “soy un impenitente enamorado de los motivos folklóricos de nuestra tierra, y trato de volcar en mi música todo el cariño que siento por mi Patria” (*Ibid.*). Guastavino fue también un pianista destacado, que realizó giras de conciertos por Argentina, Latinoamérica, el Reino Unido, Europa, la antigua Unión Soviética y China (Mansilla, 2011: 47 y ss.).

Los recuerdos de su niñez parecen haber tenido una influencia significativa en su música. Guastavino realizó sus estudios primarios en el colegio jesuítico de la Inmaculada Concepción en Santa Fe, donde conoció por primera vez el repertorio organístico. En una entrevista con Silvina

10 La frase pertenece a Bernardo Illari. Véase Illari, Mansilla, Plesch, (1999: 946).

11 Sobre la complejidad del estilo compositivo de Guastavino y los riesgos de reducirlo a una estética nacionalista véase (Illari, Mansilla, Plesch, 1999; para un trabajo más reciente, puede consultarse Illari, 2015).

Mansilla recordó que había entonces aprendido a tocar el órgano “con pedalera completa” y que su progreso en el instrumento fue tal, que pronto el maestro de música lo dejó a cargo de la misa de las nueve, los domingos. (Mansilla, 2011: 44–45).

Guastavino mencionó a menudo la fuerte impresión que le causaran de niño ciertas canciones vernáculas como el cielito y el triste, que cantaba uno de sus tíos (Illari, Mansilla, y Plesch, 1999). También fuertemente relacionadas con sus recuerdos de infancia se encuentran las canciones infantiles tradicionales, que utilizó en varias obras, como su conocida fuga para coro a cuatro voces sobre el *Arroz con leche* y sus *Diez preludios* para piano.¹² Si bien no es explícito, esta última obra puede haber sido concebida con intención didáctica y haber estado dedicada a los jóvenes pianistas.¹³ Cada uno de los diez preludios está basado en una canción infantil que —con una excepción— el compositor cantaba de niño.¹⁴ En una entrevista con Silvina Mansilla, afirmó al respecto:

...son canciones que yo canté cuando era chico. No había radio, no había televisión. Había muy poca gente que tocaba el piano y los niños de 5, 6 años nos divertíamos con juegos infantiles, como rondas... juegos... y

12 La serie *Diez preludios* fue estrenada por el compositor en Paraná (Entre Ríos), el 27 de mayo de 1952 y publicada ese mismo año por Ricordi Americana. Véase Mansilla, (2011: 257–58).

13 De hecho, Mansilla en su extenso trabajo sobre el compositor, la considera parte de un grupo de ciclos didácticos para piano, junto con *Mis amigos* y *Cantos populares* (Mansilla, 2011: 94 y ss.).

14 El manuscrito lleva el subtítulo “sobre temas de canciones populares infantiles argentinas”. Estoy en deuda con Edgardo Blumberg, quien me facilitó fotografías del manuscrito autógrafo. La partitura editada incluye una nota aclaratoria (también presente en el manuscrito) sobre el origen de las melodías: “El material de estos preludios proviene de las canciones populares que el autor cantaba, como todos los niños, en su infancia en Santa Fe. Algunos le fueron enseñados por su madre y otros aprendidos en los juegos infantiles.” Para un detalle de las canciones, véase Mansilla, 2011.

en esos juegos cantábamos estas canciones [...] todas son de cuando era chico” (Mansilla, 2011: 97).

Dentro de la música académica argentina, el uso tópico de las canciones tradicionales infantiles es una tradición de larga data; la mayor parte de los compositores así llamados “nacionalistas”, por ejemplo, utilizaron en sus obras referencias a este repertorio. Consideradas en su conjunto, estas obras configuran un campo tópico con significantes múltiples, algunos de los cuales —como *Arroz con leche* y *Arrorró*— parecen haber recibido particular atención. Entre los muchos ejemplos, cabe mencionar la *Obertura para una comedia infantil* (1937) de Luis Gianneo, la *Suite infantil* para piano (1928) de Juan José Castro y el *Rondó sobre temas infantiles argentinos*, también para piano (1947) de Alberto Ginastera. Su significado evidente refiere al mundo de la niñez, los recuerdos de infancia y, por alegoría, a la inocencia, la pureza y la idea de los orígenes o comienzos.¹⁵

Un domingo de mañana

Esta obra, como se dijo, octavo número de la serie *Diez preludios* para piano, es una fuga a tres voces cuyo sujeto es una variante del tipo melódico habitualmente asociado en Argentina con el romance panhispánico *Las señas del esposo*, conocido popularmente como *Romance de la Catalina* (Ejemplo núm. 1). [Ver todos los ejemplos musicales al final del artículo]

15 Dado que este tópico no ha sido aún explorado en profundidad, una exégesis adecuada podrá producir interpretaciones más sutiles. Sobre la simbología de la niñez en la cultura occidental, véase Byrnes, 1995.

Según ha documentado Gloria Chicote, este romance es “el tipo más difundido dentro de la tradición argentina” (Chicote, 2002: 59) y cuenta con al menos setenta y nueve versiones publicadas desde la década de 1920.¹⁶ Su dispersión comprende casi todo el país, incluyendo la provincia de Santa Fe, donde Guastavino pasó su infancia. Sin embargo, ninguna de las versiones conocidas de este romance contiene el verso “un domingo de mañana”. La mayor parte de los argentinos conocen esta melodía con el siguiente texto o sus variantes:

*Estaba la Catalina
sentada bajo un laurel
mirando la frescura
de las aguas al caer.*

El verso “un domingo de mañana”, por otra parte, aparece como *incipit* en otros dos tipos de romance: *La bella en misa* y *La esposa infiel*. Encontramos el primero en un romance registrado por Ismael Moya (1941: 59 vol. II):

*Un domingo de mañana
viniendo de caminante
vide estar oyendo misa
una niña como un ángel.*

El segundo, por su parte, aparece documentado en varios ejemplos, entre ellos el siguiente, recogido por Juan Alfonso Carrizo en 1915 e incluido en su *Cancionero popular de Catamarca* (Carrizo, 1926: 35):

¹⁶ El registro más temprano es el de la *Encuesta del Magisterio* of 1921. Una lista de las versiones publicadas y un estudio de sus variantes textuales puede encontrarse en (Chicote 2002: 59 y ss).

*Un domingo de mañana
víspera de la Asunción
hallé mi casa enramada
con ramas de admiración.*

Desafortunadamente, ni Moya ni Carrizo incluyeron la música con la cual se cantaban dichos romances, por lo que no es posible dilucidar si ésta era o no similar a la del *Romance de la Catalina*.¹⁷ De todos los textos publicados, la versión de Carrizo es la que se escande con más exactitud sobre la melodía usada por el compositor (ver Ejemplo núm. 2).¹⁸ Cabe destacar que se ha encontrado contaminación textual entre el tipo de *La esposa infiel* y el *Romance de la Catalina* lo cual reforzaría la hipótesis de que, al menos en la provincia de Santa Fe, la variante de *La esposa infiel* que comienza con el *incipit* “Un domingo de mañana” haya sido cantada sobre la misma tipología melódica que el *Romance de la Catalina*.¹⁹

La fuga de Guastavino, en estilo barroco, sigue las prescripciones del género a punto tal que podría ilustrar un libro de texto: el sujeto (la melodía del romance) se presenta primero sobre la tónica (mi menor) en la voz inferior; a ello le sigue una respuesta real a la esperada quinta justa superior, a cargo de la voz intermedia mientras la primera voz presenta el contrasujeto, caracterizado por un salto de

17 Chicote documenta veinticinco versiones publicadas (Chicote, 2002: 90).

18 Por ejemplo, algunas variantes de los *incipits* del primero incluyen versos como “Estaba Catalinita, sentadita en su balcón”. (Chicote, 2002: 91).

19 Una variante del *Romance de la Catalina*, documentado en La Rioja por Carrizo, presenta contaminación textual de *La esposa infiel* (Carrizo, 1942: 7 y ss.). Al respecto, Chicote afirma “No hallo ningún tipo de nexo que muestre la integración del motivo al poema en el nivel discursivo; por lo tanto considero que la contaminación es anómala.” (Chicote, 2002: 62). Creo posible que, como expreso más arriba, el elemento conector entre ambos poemas sea la música, lo que explicaría la supuesta anomalía.

séptima seguido de un descenso por grado conjunto. Una *codetta* de cinco compases sigue a la segunda aparición del sujeto. En ella el compositor incorpora material del contrasujeto, pero introduce además un nuevo elemento: un gesto tipo *bariolage* que alterna la nota superior con un descenso cromático y que reaparecerá, modificado, más adelante. La tercera entrada del sujeto se presenta en la voz superior, a la octava del original, adecuadamente acompañada por el contrasujeto en la segunda voz y por un contrapunto libre en la voz inferior. La exposición se completa en el compás núm. 29, donde todas las voces confluyen al unísono sobre mi. El primer episodio nos lleva a la tonalidad de si menor (cc. 29-46) y elabora materiales del consecuente del sujeto, el cual aparece en los compases 35-39. A ello le sigue una presentación completa del sujeto (cc. 46-55) en la voz intermedia, con un *stretto* en la voz superior. El segundo episodio (cc. 54-61) combina el pie rítmico del sujeto, el salto de séptima característico del contrasujeto y el gesto de *bariolage* de la *codetta*. Una breve referencia al motivo BACH (HCAB sobre mi) entre los compases 66-69 provee un indicio extra acerca del mundo de sentido aludido en la obra (Ejemplo núm. 3).

El consecuente del sujeto aparece una vez más, en fa sostenido menor, seguido de un extenso pedal (cc. 71-77) que culmina en la presentación final del sujeto, indicada “*solenne*”. En este punto, Guastavino se aparta de las expectativas hasta aquí establecidas: en su última entrada, el sujeto aparece de manera imponente, presentado en octavas paralelas en el registro más grave del piano, estrategia mucho más cercana al repertorio organístico *pedaliter* que a una fuga didáctica para piano (Ejemplo núm. 4). Una breve coda con un toque del tópicos de la obertura francesa conduce la obra a un final plácido, indicado *piano*, coronado por una reconfortante tercera de Picardía.

Fuga (sobre “*Viniendo de Chilecito*”)

Durante un viaje a la provincia de La Rioja en 1940, Guastavino recogió un grupo de melodías tradicionales que posteriormente incorporó a varias de sus obras. Una de ellas es *Viniendo de Chilecito*, que el compositor anotó de “un grupo de jóvenes” en la localidad de Anillaco (Mansilla, 2011: 256). Guastavino utilizó esta melodía en varias composiciones: la canción homónima, para voz y piano, incluida en el ciclo *Cuatro canciones argentinas* de 1950, de la cual también produjo versiones a tres y cuatro voces para coro,²⁰ y el último movimiento de su Sonata para piano en do sostenido menor.

La melodía de *Viniendo de Chilecito* pertenece al mundo sonoro de la zona oeste-central del país y puede relacionarse con dos géneros vernáculos intrínsecamente conectados: cueca y tonada. Dependiendo del *tempo* y el tipo de acompañamiento con que se la cante podría, de hecho, interpretarse como cualquiera de ambas. En las versiones vocales, tanto a solo como coral, Guastavino pide MM negra con puntillo=72-76 lo cual la acerca al mundo sonoro de la tonada, mientras que en la Sonata indica un *allegretto vivaz*, a MM negra con puntillo=84-88, llevándolo así más cerca de la cueca.²¹ (Ver Ejemplo núm. 5)

20 Según Mansilla el ciclo de canciones fue compuesto en 1949 y publicado por Ricordi en 1950. La versión para coro a cuatro voces (SATB) fue publicada por Ricordi en 1960, mientras que las versiones para tres voces femeninas (SMC) continúa inédita, y se la encuentra actualmente en el archivo familiar (Mansilla, 2011: 256).

21 No es este el lugar para dilucidar si la versión vernácula de *Viniendo de Chilecito* es una tonada o una cueca. La melodía, vale la pena recordar, fue recogida en La Rioja, donde la cueca se encuentra más cercana a la versión chilena de la danza que a la cuyana. Estoy en deuda con Octavio Sánchez por esta observación. Sobre el tema, véase (Aretz, 1978; Sánchez, 2004).

Como es sabido, la cueca es una danza vivaz de pareja suelta, cuya coreografía imita el cortejo amoroso.²² Aparece topicalizada en la música académica argentina desde la célebre *Cueca* op. 61 (ca. 1924) de Julián Aguirre,²³ e invoca los afectos livianos y positivos asociados con el galanteo. El texto de *Viniendo de Chilecito* refuerza estas ideas, dado que narra el encuentro amoroso entre el sujeto narrativo (quien, como el título anuncia, retorna de Chilecito),²⁴ con una hermosa joven de La Rioja que encuentra por el camino:

*Viniendo de Chilecito
en el camino encontré
a una riojana linda
que ella me quiso y me enamoré.
Chilecito, flor de mi hogar,
por donde quiera que vaya
de la riojana me he de acordar
Chilecito, Chilecito,
para olvidar las penas
que ya me matan en Tabacal.*

El último movimiento de la Sonata en do sostenido menor es una fuga a cuatro voces sobre *Viniendo de Chilecito*. Si bien la obra fue publicada en 1953, o sea al año siguiente del estreno de los *Diez preludios*, la Sonata aparentemente fue compuesta en la década anterior, lo cual sugiere que el interés del compositor por usar materiales vernáculos como

22 La cueca es parte de una familia mayor de danzas sudamericanas cuyos orígenes pueden rastrearse hasta la *zamacueca* o *zambacueca*, y que incluye la *marinera* peruana, la cueca tanto chilena como argentina, y la zamba argentina. Cfr. Vega, 1986.

23 Aguirre no fechó sus obras. Según Alison Weiss, *Cueca* fue estrenada en Tucumán en 1924. La canción fue publicada de manera póstuma por Ricordi en 1941 (Weiss, 2009: 48).

24 Chilecito es una localidad en la provincia de La Rioja, ubicada a 29° 10' latitud sur y 67° 30' longitud oeste (República Argentina. Instituto Geográfico Nacional, s.f.).

sujetos de fugas se mantuvo constante a lo largo de su vida creativa.²⁵ El colofón de la partitura publicada reza “Buenos Aires, 1947”, si bien en un catálogo que el autor enviara a la Organización de los Estados Americanos indicó como fecha de composición el año 1946 (Organization of the American States, 1955: 45).²⁶ Es posible, sin embargo, que la obra sea aún anterior, dado que hay referencias a una sonata que el autor transcribió para orquesta con el título de *Sinfonietta Argentina* (1944), y cuyo último movimiento fue descrito por la crítica como una fuga “breve pero efectiva”.²⁷ La obra fue posteriormente destruida por el compositor.

A diferencia de “*Un domingo de mañana*”, esta fuga no presenta conexión explícita alguna con el mundo eclesiástico. En lugar del indudable estilo barroco de “*Un domingo...*”, la Fuga se enmarca en un estilo claramente deudor del romanticismo. El sujeto, rápido e incisivo, transmite una sensación de aceleración y urgencia. El uso del tópico del estilo erudito puede conectarse aquí con el sub-tipo que Ratner llamó *canzona* y Sisman “contrapunto secular”. Julio Ogas ve en este movimiento una conexión con la Sonata para piano op. 1 de Brahms, por su uso de un motivo “popular” (Ogas, 2010: 134). Esta es una conexión un tanto tenue, dado que el movimiento de Brahms es un tema con variaciones sobre una melodía relativamente plácida, mientras que la obra de Guastavino es una fuga “*di bravura*” que —puestos a

25 La ya mencionada fuga sobre el *Arroz con leche* data de 1964 (Mansilla, 2011: 252).

26 Dedicada a su amigo Juan Carlos Legarre, la Sonata fue interpretada en el Teatro Colón de Buenos Aires por el pianista Sigi Weissenberg el 21 de mayo de 1952. Esta fecha se consideraba hasta hace pocos años como la del estreno (Mansilla, 2011: 279). Sin embargo, Edgardo Blumberg ha encontrado en el archivo familiar evidencia de una Sonata para piano que fue ejecutada por el compositor en un concierto ofrecido el 31 de mayo de 1947. *El litoral*, 30 de mayo de 1947, citado en (Blumberg, 2012: 29).

27 *El Federal*, 15 de agosto de 1944, citado en (Mansilla, 2011: 231). El estreno tuvo lugar en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires, el 9 de julio de 1944, bajo la dirección de Herman Ludwig (Mansilla, 2011: 230).

conectarla con una obra europea— puede relacionarse con mayor facilidad con los finales fugados en el espíritu del cuarto movimiento (*Allegro molto*) del Cuarteto op. 59 núm. 3 de Beethoven.²⁸

Si bien el movimiento presenta los elementos convencionales de una fuga “de escuela”, con entradas del sujeto en todas las voces, elaboración del mismo por inversión y aumentación, *stretti*, etcétera, la estructura es menos estricta que la de “*Un domingo de mañana*” y el contrapunto aparece subordinado al estilo romántico que domina la obra. El sujeto consiste en la primera frase musical —los primeros dos versos— de la canción vernácula: “Viniendo de Chilecito, en el camino encontré”. Se lo presenta primero en el tenor (cc. 1-4), seguido de una respuesta real a la quinta superior en la contralto (cc. 5-8); una breve transición conduce a la tercera entrada, a la octava superior, en la soprano (cc. 11-14), seguida de una *codetta* extendida (cc. 14-26) que incluye una nueva entrada del sujeto en la contralto (cc. 18-21). Aparece entonces la entrada en la voz inferior, indicada “marcado”, presentada de manera imponente y expansiva en octavas paralelas sobre el extremo inferior del registro del instrumento (cc. 26-30, ver Ejemplo núm. 6a). El bajo, siempre en octavas, continúa elaborando el sujeto. A partir de este punto, el gesto en octavas paralelas asume un rol central, con breves apariciones del sujeto en octavas en los registros medio y superior (tanto transportado como invertido), que alcanza su clímax en el c. 49 con un pasaje en octavas triples, indicado “violento – siempre a ritmo”.

28 Sobre el uso de estos tipos de fugas en los movimientos finales véase (Talbot, 2001: 95 y ss.). El paralelo entre el uso de un motivo popular en ambas obras es asimismo discutible: la partitura de Brahms indica “basada en un antiguo Minnelied alemán”. Según Paul Berry, tanto el texto como la melodía pueden remontarse a una antigua canción folklórica de la baja Renania llamada “*Verstohlen geht der Mond auf*”, posiblemente tomada del volumen *Deutsche Volkslieder mit ihren Originale-Weisen* y que Brahms habría modificado sustancialmente (Berry, 2014: 121).

La figura *pedaliter* es usada una vez más hacia el final de la fuga, donde el sujeto se presenta por aumentación, no ya una sino dos veces (cc. 90-97, ver Ejemplo núm. 6b). Se lo presenta parcialmente una última vez en la voz superior como parte de una enérgica progresión ascendente de textura acórdica que parecería conducir la obra hacia su punto climático; sin embargo, la tensión eventualmente se disipa en un pasaje indicado “misterioso” que desemboca en la sección titulada “Final”.

Pedaliter: un subtópico del estilo erudito

Los dos momentos enérgicos y distintivos señalados en “*Un domingo de mañana*” y en la Fuga sobre *Viniendo de Chilecito* pueden relacionarse con un gesto recurrente en la literatura para piano del siglo XIX que consiste en la entrada (a menudo la última) del sujeto de una fuga, presentado en octavas paralelas en la mano izquierda, en el extremo grave del teclado. Claros ejemplo de ello pueden encontrarse en la fuga de la *Sonata núm. 31*, op. 110 de Beethoven (cc. 72 y ss., Ejemplo núm. 7c), la *Fuga en mi menor* para piano a cuatro manos, D 952 de Schubert (cc. 89 y ss. en el segundo piano, Ejemplo núm. 7a), los *Seis preludios y fugas* op. 35 (Fugas núm. 1, 3 y 5, Ejemplo núm. 7b) de Felix Mendelsshon, la *Sonata (Concierto sin orquesta)* op. 14 de Schumann (en las *Quasi Variazioni*), y la fuga de las *Variaciones sobre un tema de Haendel* op. 24 de Brahms, entre otros.²⁹ Este gesto recuerda (y quizás intenta remedar) la presentación final del sujeto en el pedal que es común en las fugas de la tradición de la escuela nor-alemana de órgano, notable —pero no

29 Una instancia aún anterior puede encontrarse en la *Fantasia y Fuga* K 394 de W. A. Mozart (cc. 62 y ss. de la fuga). Agradezco a Erin Helyard por haber llamado mi atención sobre esta referencia.

exclusivamente— en la obra de J. S. Bach. Esta hipótesis se refuerza si consideramos que esta es precisamente la estrategia utilizada en las transcripciones decimonónicas de las obras para órgano de Bach para simular los registros de dieciséis pies (Stinson, 2010). Propongo aquí que esta figura *pedaliter* constituye un subtópico dentro del estilo erudito, cuyo significante invoca la entrada final del pedal en las fugas para órgano, conjurando de ese modo los mundos de significado asociados habitualmente con este repertorio (Ejemplo núm. 7).

Interpretaciones, significados

La interacción entre los tópicos del estilo erudito y la canción infantil, en “*Un domingo de mañana*” y con la cueca en la Fuga de la Sonata para piano, nos presentan una cantidad de oposiciones binarias: alto/bajo, religioso/secular, complejo/simple, vocal/instrumental, vernáculo/europeo, público/privado. ¿Qué significado emerge de estas oposiciones? ¿Es posible aislar un único significado emergente?

El estilo erudito nos trae la imagen de la venerable tradición del contrapunto, con sus connotaciones de estilo “elevado”, la complejidad y erudición implícitas en el rigor de sus reglas y procedimientos, y la artificiosidad consciente de su retórica. A ello se le suma un valor agregado dado que, como mencionamos anteriormente, en Argentina el contrapunto acarrea ineludiblemente la idea de Europa y su cultura. En los ejemplos analizados aquí encontramos por una parte referencias a la tradición de la fuga barroca para órgano y por otra un gesto claro hacia las monumentales fugas para piano del siglo XIX. Estas referencias, entonces, no apuntan solamente hacia un espacio temporal (como

posiblemente sí lo hagan para los oyentes europeos) sino también a una esfera geográfica y cultural específica.

Desde el punto de vista retórico, la canción infantil es la quintaesencia del *stilus humilis*, mientras que —al otro extremo del espectro— la fuga claramente representa el *stilus gravis*. La sutil y delicada construcción de significado creada por Guastavino en “Un domingo de mañana” integra ambos. El tópico de la canción infantil, por un lado, evoca en el oyente la idea genérica de la niñez, pero también incorpora, para el compositor, sus recuerdos de infancia, los cuales incluían —como vimos— haber tocado el órgano durante la misa. La combinación del estilo barroco que caracteriza a la obra, la referencia al motivo BACH, la indicación *solenne* y el tópico del *pedaliter* hacia el final, claramente apuntan al mundo eclesiástico con el cual se asocia habitualmente la música para órgano en el imaginario argentino. En suma, nos recuerda el mundo de la iglesia, adonde quizás el niño va... un domingo de mañana.

La Fuga del último movimiento de la Sonata para piano en do sostenido menor no se presta a interpretaciones tan directas. La obra combina los afectos eufóricos y positivos del coqueteo aportados por la cueca con la seriedad de su tratamiento contrapuntístico, a lo cual se le añade el *pathos* romántico, ansioso y agitado de los distintos episodios. El tratamiento de la escritura instrumental, aún el uso del tópico del *pedaliter*, como vimos, es consistente con el de la gran tradición pianística del siglo XIX.

En términos retóricos, la fuga aparece particularmente apropiada para la *peroratio* esperable de un movimiento final dado que, como señala Sisman, el estilo erudito apela “tanto al intelecto como a la imaginación”.³⁰ Cabe destacar que el tópico vernáculo no sufre ninguna interferencia, ni

30 Sisman sostiene este punto en relación a la fuga en la sinfonía Júpiter de Mozart (1993: 71).

siquiera la de su contrasujeto, de escasa definición temática. Más aún, es imposible separar el tópico de la cueca de su tratamiento a través del estilo erudito. Esta estrategia quizás nos brinde un indicio de a qué se refería Guastavino cuando exhortaba a “pensar en argentino y crear un arte argentino” (Frias de López Buchardo, 1954). El uso simultáneo de tópicos vernáculos y el tópico del estilo erudito, que aparece de manera recurrente en su obra, ha sido quizás una de las soluciones que el autor exploró en su búsqueda de un espacio en el cual la tradición europea y la local pudieran establecer un diálogo en términos de igualdad.

Retomando las ideas expuestas al comienzo, vale preguntarnos aquí cuál sería el “significado emergente” de esta combinación, o aún si puede encontrarse alguno. Dependiendo de la perspectiva de quien los interprete, estos ejemplos pueden resultar en tropos —en el sentido de Hatten— muy diferentes. Para quienes encuentren en estas obras un intento de “elevar” la música vernácula a las “alturas sublimes” de la música europea, la disonancia entre ambos tópicos se mantiene inalterada. Los amantes de la música de Bach ubicados en los países centrales, por su parte, quizás consideren estas obras como un homenaje al compositor alemán y un testimonio simpático de su influencia aún en un confín recóndito del planeta como será para ellos Buenos Aires. Los nacionalistas, por otro lado, encontrarán aquí una reivindicación de la música vernácula y una prueba elocuente de que “nuestra” música puede ser el sujeto de una fuga. Para todos ellos, el tropo es la ironía.

De manera alternativa, podríamos considerar que en estas obras la disonancia entre los tópicos de origen europeo y argentino se ha resuelto. Como espero haber demostrado con el análisis, en su combinación de tópicos vernáculos y europeos, Guastavino articuló elementos de su mundo personal, biográfico e ideológico: los vívidos recuerdos de su

niñez, su afinidad con la literatura pianística del siglo XIX y sus firmes convicciones sobre la identidad de la música argentina, elementos todos ellos que lo acompañaron a lo largo de su vida.³¹ A la luz de estas ideas y en consonancia con la frase de Borges citada en el epígrafe, considero que Guastavino no intenta aquí “elevar” la música rural argentina a las “alturas” de la música europea sino que, por el contrario, nos está invitando a considerar el potencial “argentino” de la música europea. En este caso, el tropo es la metáfora.

Como puede advertirse, el significado que emerge del uso simultáneo de tópicos europeos y argentinos de disímil sentido expresivo no es ni fijo ni estable; por el contrario, está abierto y depende del sujeto interpretante. No es posible aislar un único “sentido emergente” sino que nos confrontamos una vez más con el hecho de que la música, como señalaba Monelle, es en última instancia, una “alegoría de la escucha”: una alegoría de nuestra propia imposibilidad de alcanzar una interpretación definitiva.

Bibliografía

Agawu, V. K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J., Princeton University Press.

Allanbrook, W. J. (2014). *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Edited by Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Ernest Bloch Lectures, vol. 15. Berkeley, University of California Press.

Aretz, I. (1978). *Música Tradicional de La Rioja*. Caracas, INIDEF.

Berry, P. (2014). *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York, Oxford University Press.

31 Véase al respecto Mansilla, Passim.

- Blumberg, E. (2012). "Festival Centenario Carlos Guastavino 1912 – 2012. Discursos y notas a los conciertos." Inédito. Santa Fe, Argentina.
- Borges, J. L. (1957). "El escritor argentino y la tradición." en *Discusión*, pp. 51–62. Obras completas. Buenos Aires, Emecé.
- Byrnes, A. (1995). *The Child: An Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults*. American University Studies, vol. 53. New York, P. Lang.
- Carrizo, J. A. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires, Silla hermanos.
- _____. (1942). *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires, A. Baiocco y cía.
- Chapin, K. (2014). "Learned Style and Learned Styles" en *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, pp. 301–329. New York, Oxford University Press.
- Chicote, G. (2002). *Romancero Tradicional Argentino*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar núm. 25. London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- Chicote, G., García, M. A. (1996). *Romances. Poesía oral de la provincia de Buenos Aires*. Estudios/Investigaciones núm. 30. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Frías de López Buchardo, B. (1954). "No creo ser un genio [...] nos dice Carlos Guastavino." *Lyra año XI* vol. 131–133, s/p.
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Advances in Semiotics. Bloomington, Indiana University Press.
- _____. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.
- _____. (2014). "The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works" en Danuta, M. (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 514–537. New York, Oxford University Press.
- Illari, B. (2015). "Estrategias modales de Guastavino: sus canciones tempranas". En Mansilla, S. (ed.), *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su centenario*, ed. Silvina Mansilla, pp. 17–59. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral.
- Illari, B., Mansilla, S., Plesch, M. (1999). "Guastavino, Carlos". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, pp. 948-953. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

- Lowe, M. (2002). "Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets". En *The Journal of Musicology* vol. 19 núm. 1, pp. 171–221.
- . (2007). *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mansilla, S. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Monelle, R. (1997). "BWV 886 as Allegory of Listening". En *Contemporary Music Review* vol. 16 núm. 4, pp.79–88.
- . (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Moya, I. (1941). *Romancero*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,.
- Ogas, J. (2010). *La música para piano en Argentina (1929 - 1983): mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Organization of the American States (1955). "Carlos Guastavino." *Compositores de América; Datos Biográficos y Catálogos de Sus Obras. Composers of the Americas; Biographical Data and Catalogs [Sic] of Their Works*, vol. 1 pp. 43–50. Washington, Secretaría General, Organización de los Estados Americanos.
- Plesch, M. (2013a). "Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case". En Panos, N. (ed.) *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*, pp. 328–337. Edinburgh, The University of Edinburgh. https://sites.eca.ed.ac.uk/edmusemiotics/files/2014/02/ICMS_MRM-Publication.pdf Consulta: 18 de septiembre de 2018.
- . (2013b). "Demonizing and Redeeming the Gaucho: Social Conflict, Xenophobia and the Invention of Argentine National Music". En *Patterns of Prejudice* vol. 47 núm. 4–5, pp. 337–358.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books.
- República Argentina. Instituto Geográfico Nacional. n.d. "Información Geográfica de la República Argentina." Mapas e información geográfica de la República Argentina. En <http://www.ign.gob.ar/NuestrasActividades/ProduccionCartografica/Cartografia>, Consulta: 1º de Diciembre de 2016.

- Sánchez, O. (2004). "La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y socio-cultural". Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo.
- Sisman, E. (1996). "Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in the 'Jupiter' Symphony". En Sadie, S. (ed.), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and His Music*, pp. 213–238. Oxford, Oxford University Press.
- _____. (1993). *Mozart, the "Jupiter" Symphony, No. 41 in C Major, K. 551*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge [Reino Unido], Cambridge University Press.
- Stinson, R. (2010). *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. Oxford and New York, Oxford University Press.
- Talbot, M. (2001). *The Finale in Western Instrumental Music*. Oxford and New York, Oxford University Press.
- Vega, C. (1986). "La Zamacueca (Cueca, Zamba, Chilena, Marinera)." En *Las danzas populares argentinas*, Edición facsimilar del original de 1952, vol. 2, pp. 11–136. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."
- Waters, L., Godzich, W. (1989). *Reading De Man Reading*, vol. 59. Theory and History of Literature. Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Weiss, A. (2009). "Action, Adaptation, and the National *Sentir* in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924)". Master of Arts, Chicago, University of Chicago.

Ejemplos musicales

$\text{♩} = 152$

Es - ta - ba la Ca-ta - li - na sen - ta - da ba-jo_un lau - rel, mi -
ran - do la fres - cu - ra de las a - guas al ca - er.

Ejemplo núm. 1. Melodía tradicional del Romance de la Catalina. *

* A pesar de su notable difusión, o quizás debido a ello, no parecen existir transcripciones de la melodía de este romance anteriores a la que aquí se ofrece, tomada de Chicote y García, (1996: 39).

ANDANTE ♩ = 88

Piano

[Un do - min - go de ma - ña - na Vís-pe - ra — de la Asun-

4

ción en-con - tré mi ca-sa_en-ra - ma-da con ra - mas — de_ad-mi - ra - ción]

Ejemplo núm. 2. Carlos Guastavino, "Un domingo de mañana", compases 1-8, mostrando el texto del romance La esposa infiel en la versión de Carrizo.

66

Piano

Ejemplo núm. 3. Carlos Guastavino, "Un domingo de mañana",
cc. 66-69, motivo BACH invertido (H-C-A-B).

77

Piano

solenne

f

80

Ejemplo núm. 4. Carlos Guastavino, "Un domingo de mañana" cc. 77 y ss.

IV

Melodía popular Riojana

Vi - nien - do de Chi - le - le - ci - to — En el ca - mi - no en - con - tré —

The musical notation is a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a long, sweeping slur over the final phrase "En el ca - mi - no en - con - tré".

Fuga y Final. - Allegro (♩. = 84 - 88)

The musical notation is a fugue and finale in two systems. The first system shows the beginning of the fugue with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 84-88 beats per minute. The second system continues the fugue with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 84-88 beats per minute. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as "p" (piano).

Ejemplo núm. 5. Carlos Guastavino, Sonata en do sostenido menor. Facsímil del comienzo del cuarto movimiento, "Fuga y final", que presenta la melodía vernácula sobre la cual se basa la fuga.

26

Piano

f

marcato

28

Ejemplo núm. 6 a) cc. 26-30

Carlos Guastavino, "Fuga y final", Sonata en Do sostenido menor, figuras pedalter.

90

Piano

sereno

92

95

Ejemplo núm. 6 b) cc. 90-97
 Carlos Guastavino, "Fuga y final", Sonata en Do sostenido menor, figuras pedaler.

89

Piano

93

Ejemplo núm. 7. Figura pedalter

7 a) Franz Schubert, *Fuga en mi menor para piano a cuatro manos*, D. 952, cp. 89 ss., *secondo*

77

Piano

f

79

81

7 b) Felix Mendelssohn, Fuga No.1, de Seis preludios y fugas
op. 35, cp. 77 ss.

101

Piano

f

p

103

f

rf

rf

p

7c) Ludwig van Beethoven, Sonata núm. 31, op. 110, fuga, cc. 72 y ss.

3

Tres Líricas para canto y piano (1940) **de José María Castro**

Pablo Daniel Martínez

José María Castro: un compositor olvidado

El presente capítulo constituye un avance de una investigación mayor¹ que apunta a trabajar analíticamente —es decir, desde lo técnico y estilístico musical— la obra vocal de José María Castro, compositor argentino que vivió entre los años 1892 y 1964. El corpus que se proyecta estudiar está conformado por algo más de treinta obras con acompañamiento de piano, además de cinco piezas vocales con acompañamiento orquestal, y se trata, dentro de su catálogo, de un grupo de obras relativamente extenso que comienza a desarrollar en su juventud, lo continúa en el período que abarca su paso como integrante y fundador del Grupo Renovación y lo proyecta en etapas posteriores.²

1 Se trata de una tesis doctoral dirigida por Silvina Luz Mansilla y con Omar Corrado como Consejero de estudios, radicada en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

2 La agrupación argentina de compositores denominada Grupo Renovación estuvo activa entre los años 1929 y 1944 y aunque entre sus integrantes existieran matices respecto a las decisiones o soluciones estéticas que empleaban en sus obras, se le suele atribuir la representatividad de la

Ahora bien, es oportuno señalar el estado de vacancia de la temática abordada: no solamente en cuanto a la ausencia de estudios técnicos de su música sino incluso respecto al de la propia figura de José María Castro, del cual solo aparecen brevísimas reseñas en diccionarios y textos de historia de la música argentina donde se tratan generalidades y prácticamente, no existe ningún análisis relativamente profundo de sus obras. Asimismo, gran parte de su catálogo permanece inédito, fuera del país y/o extraviado y no ha sido estudiado todavía a conciencia en el ámbito académico, ni puesto en valor en su ejecución en conciertos.

En las breves alusiones bibliográficas acerca de las características del lenguaje musical empleado en su obra, aparece una suerte de afirmación inequívoca, según la cual, el compositor habría adoptado —muy tempranamente— una especie de *estilo neoclásico persistente e inalterable* para la factura de la totalidad de su producción musical. Sin embargo, una observación preliminar de su obra vocal —género que, como señalamos, atraviesa la integridad de su actividad compositiva— permite problematizar esta idea y prever, mediante su estudio íntegro, la posibilidad de plantear una hipótesis superadora. Existe la fuerte sospecha de que esa afirmación haya sido fruto de análisis superficiales que no se basaron en un seguimiento de su lenguaje y del proceso evolutivo con el cual el espectro estilístico de José María Castro fue variando a lo largo de los casi cincuenta años que implican su creación vocal. Por consiguiente, debería estimarse que el objeto de estudio al menos se revela con una considerable mayor amplitud y complejidad.

Por otra parte, el término neoclasicismo en música encierra una serie de ambigüedades no solo desde lo conceptual sino también como producto de sus múltiples procesos de

primera vanguardia musical de nuestro país.

gestación y recepción histórica: Scott Messing señala que es imposible caracterizarlo como un estilo musical unificado y, por su parte, Gianfranco Vinay lo enmarca en una tendencia, corriente o movimiento que puede ser reconocido con posterioridad, por ausencia de un manifiesto común.³ De este modo, el fenómeno neoclásico muchas veces es estudiado desde perspectivas de tipo técnico —es decir, por la modalidad del tratamiento del material compositivo— por miradas más ideológicas o sociales (por alusión a un “retorno al pasado” y/o “nostalgia de un orden universal perdido”) o por situaciones directamente relacionadas con un proyecto estético y la recepción de éste en su contexto.⁴ Siendo el neoclasicismo también un fenómeno de re-lectura de elementos o autores del pasado, la realidad periférica de Argentina hizo que un compositor como Castro accediese principalmente a él a través de las obras de compositores europeos contemporáneos de esta tendencia, renovando y modernizando su lenguaje y brindándole de ese modo “...la posibilidad de inserción imaginaria en la continuidad de un pasado prestigioso que la historia de la música local no estaba en condiciones de proveer.”⁵ Por ello, aunque el rótulo de neoclásico fuera pertinente, sería necesario investigar a cuáles características o aspectos adhiere su estética y desde qué lugar, cómo y por qué.

Antes de presentar los aspectos técnico musicales de estas tres *Líricas* —que fueron compuestas en 1940, es decir, durante el período en que José María fue parte del Grupo Renovación— conviene hacer un breve repaso del contexto

3 Véase Corrado, O. (2010). “Neoclasicismo y objetividad en la música de la década de 1930”. En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, cap. 6, p. 175. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

4 En el capítulo antes citado, Corrado traza un breve estado de la cuestión en cuanto a la permeabilidad del término. Cfr. *Ibid.*, pp. 175-179.

5 *Ibid.*, p. 219.

en el que esta agrupación se formó y por qué su acción constituyó el ingreso de la primera modernidad en la música de Buenos Aires.

En las lecturas historiográficas de la música académica argentina de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX es frecuente encontrar generalizaciones o reduccionismos tales como “generación del 80” y “generación del 90” e identificarlos, respectivamente desde lo compositivo, con la tendencia nacionalista y con la apertura universalista.

La denominada “generación del 80” gestó una gran producción musical en los comienzos del siglo XX, pero según Scarabino, esta producción “...parece haber obedecido principalmente a actos deliberados de determinados individuos o círculos intelectuales”.⁶ Estos arrestos individuales no modificaron sustancialmente el devenir cultural de la época, pues no existía un impulso o una motivación profunda en la sociedad. La aparición de un nacionalismo musical con la raigambre y trascendencia de los europeos en un país como Argentina —de gran extensión, corta historia y población de raíces superficiales— resultaba prácticamente imposible. Sin embargo, y pese a su marcada diferencia de origen con los nacionalismos europeos, el concepto de “lo nacional” fue tomado por la clase aristocrática alrededor de la época del Centenario como bandera propia de identificación. Durante estos años se comenzaron a desarrollar una serie de reformas con el objetivo de “construir” algunos símbolos nacionales que proveyeran una identidad patriótica frente al avance de los usos, costumbres y pensamientos políticos traídos por la inmigración.⁷

6 Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Cuaderno de estudio núm. 3, p. 14. Buenos Aires, U.C.A.

7 Cfr. Plesch, M. (1996) “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. En *Revista Argentina de Musicología vol. 1*, pp. 57-68. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología.

Por su parte, la “generación del 90” buscó su ubicación en las corrientes contemporáneas mediante el cultivo de la individualidad creadora, prescindiendo de tomas de posición *a priori* o de actos voluntarios o premeditados tendientes a fundar o integrarse dentro de una escuela (es decir, con la necesaria exclusión de otras posibilidades estéticas). Esta promoción tuvo a su favor la mayor fluidez y velocidad de las comunicaciones, las cuales les brindaron la posibilidad de estar completamente al día respecto al conocimiento de las últimas creaciones musicales, actualizando y diversificando las características técnico-expresivas de un grupo de compositores, que, ya de por sí, propiciaba la singularidad creadora y ciertas aspiraciones “universalistas”, sin desdeñar “lo nacional”, pero utilizándolo solamente como un elemento enriquecedor más, a diferencia de la generación anterior que tendía a colocarlo como aspecto fundante y preponderante. Esta generación —dentro de la cual podemos ubicar a José María Castro— pretendió intencionalmente alejarse de ciertos rasgos románticos que aún prevalecían en la anterior, proponiendo una mirada más apolína y objetiva frente a la obra.

Durante esta época —a nivel mundial— comenzaron a proliferar agrupaciones o asociaciones destinadas a la difusión y promoción de la “nueva música”. Entre las primeras y más importantes, aparece la *International Society for Contemporary Music* fundada en Salzburgo en 1922. En Argentina, esta nueva coyuntura otorgó el ámbito propicio para que un puñado de compositores de la “generación del 90” realizase la fundación de una agrupación similar en 1929: el Grupo Renovación.

Aclarado brevemente el contexto donde Castro se formó y comenzó a desarrollarse, pasaremos a continuación a trabajar algunos aspectos técnicos de las *Líricas*.

Tres Líricas (1940)

En este grupo de *Líricas*,⁸ Castro musicaliza versos libremente escogidos del texto de la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega. La correspondencia para cada canción, con respecto a la numeración de los mismos en el texto original, es la siguiente: *Lírica I* (versos núm. 131-132), *Lírica II* (versos núm. 402-407) y *Lírica III* (versos núm. 408-421, fin del poema).

Desde lo formal, el poeta utilizó un esquema métrico que consta de versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante denominado *estancia*, generando estrofas de catorce versos siguiendo el modelo característico.⁹ Si bien la selección de los textos de las *Líricas* responde a una idea cronológica respecto al devenir del poema, no puede inferirse ninguna relación especial en cuanto a su elección, quedando ésta sujeta a la preferencia del compositor, ya sea por su sentido o su sonoridad.

En la primera canción, los versos utilizados (131-132)¹⁰ son endecasílabos y se corresponden con el quinto y sexto verso de la décima estrofa. Dada la lógica del esquema empleado por Garcilaso, no poseen ningún tipo de rima entre sí. En la realización musical, los versos se repiten dos veces. En la segunda, los versos elegidos (402-407)¹¹ se corresponden con los seis últimos de la penúltima estrofa del poema, por lo que en la combinación de heptasílabos

8 Vale la pena señalar que José María Castro compuso un segundo ciclo de cinco *Líricas*, en este caso sobre textos de la *Égloga tercera* de Garcilaso de la Vega, para tenor y una pequeña formación orquestal en el año 1958.

9 Esquema de rima: A/B/C/B/A/C/c/d/d/E/E/F/e/f. Las letras mayúsculas representan los versos endecasílabos y las minúsculas, los heptasílabos.

10 "... ¿Cuál es el cuello que, como en cadena, / de tus hermosos brazos anudaste?".

11 "...busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos, donde descanse y siempre pueda verte / ante los ojos míos, / sin miedo y sobresalto de perderte?".

y endecasílabos aparece rima consonante entre el segundo, tercero y quinto verso, y entre el cuarto y sexto de esta fragmentación. Merece mencionarse que a partir de este punto, el poema es musicalizado hasta su conclusión, ya que la tercera canción trabaja sobre el texto completo de la próxima y, a la sazón, última estrofa (408-421).¹² De este modo y dada su continuidad, lo literario es percibido de manera mucho más clara que en la libre selección de líneas de la primera *Lírica*. El texto es íntegramente respetado desde lo “formal-gramatical” (sin considerar la expansión producto del empleo de la repetición), tanto en su ordenamiento como en sus palabras, salvo por dos pequeños detalles que se dan en la segunda canción: el “do descansar” original es reemplazado por “donde descanse” y en la repetición completa de los versos, Castro decide confiar al piano el *canto de la melodía* correspondiente a los dos primeros, y hacer comenzar a la voz a partir del tercer verso.¹³ En la tercera canción, el texto se emplea en el orden original, sin agregados ni enmiendas aunque la división fraseológica musical no se corresponde enteramente con la de la versificación, relacionándose en este caso, con la puntuación del texto y su lógica discursiva.

12 “...Nunca pusieran fin al triste lloro / los pastores, ni fueran acabadas / las canciones que sólo el monte oía, / si mirando las nubes coloradas, / al tramontar del sol bordadas de oro, / no vieran que era ya pasado el día, / la sombra se veía / venir corriendo apriesa / ya por la falda espesa / del altísimo monte, y recordando / ambos como de sueño, y acabando / el fugitivo sol, de luz escaso, / su ganado llevando, / se fueran recogiendo paso a paso”. En la partitura, aparece un punto luego de “...pasado el día...” y un error en el último verso. (“...se fueron...”)

13 Aunque con el cambio se mantiene la métrica original, Castro decide no utilizar musicalmente la sinalefa (“...descanse y pueda...”) y agregar una sílaba al canto. Vale la pena aclarar que en esta etapa solo se trabajaron detalles “gramaticales” o “externos” de la relación texto-música.

Lírica I

Desde el punto de vista morfológico, esta primera *Lírica* es muy simple: a una brevísima introducción de un único compás se sucede la puesta en música de las líneas poéticas señaladas (cc. 2-5) sobreviniendo luego una suerte de comentario o reafirmación instrumental —con material del compás antecedente— que cierra el discurso. En los compases siguientes (cc. 7-12) se repite lo descrito anteriormente de manera textual, presentando solo una pequeña variante textural para el compás introductorio (núm. 7) y otra —de carácter moduladora— para el que oficia de Coda.¹⁴

La melodía vocal, de tan solo una séptima mayor de extensión (Sol4-Fa#5), es silábica y está casi enteramente basada en el grado conjunto.¹⁵ Se trata de una melodía en arco perfecta, cuyo ascenso y descenso se da tanto en el antecedente como en el consecuente de la oración musical. Se produce, quizá merced a la longitud del verso, la aparición de un tiempo extra en los compases núm. 5 y núm. 11 mediante la colocación de un compás de 5/4. Por otra parte, el compositor elige intencionadamente la introducción de notas alteradas no ya con un criterio cromático, sino con el interés de crear micro-universos modales generando, con la ayuda de la armonía pianística, una suerte de *panmodalidad*¹⁶ sucesiva y/o simultánea.

Si bien al comienzo de la obra aparece colocada la armadura de clave de la tonalidad de Mi menor, el color modal desarrollado en los primeros compases es netamente frigio.

14 De este modo, puede notarse un recorrido estructural de bajos muy estable para cada sector: 1º (cc. 1-6) Mi-(Fa)-Mi-Re-[Fa#]; 2º (cc. 7-12) Mi-(Fa)-Mi-Re-[Mi], aludiendo a la idea de frase abierta y cerrada de la lógica tonal.

15 El derrotero de los bajos señalado en la nota al pie anterior también involucra esta interválica.

16 Utilizo este término para aludir a la mezcla, superposición y/o yuxtaposición melódica y/o armónica de diferentes modos.

La textura pianística expone una serie de notas pedales (Si-Mi) y una bordadura constante entre la soprano y el bajo (Sol4-La4 y Mi2-Fa2). De esta manera, prima cierto criterio de independencia de partes —incluso, dentro mismo de la trama instrumental— que se acentuará con la entrada de la voz, cuyas alturas no están “alineadas” del todo con los acordes resultantes. (Ejemplo 1) [Ver todos los ejemplos musicales al final del artículo]

En el tercer compás, mientras el piano continúa con su bordadura frigía, se introduce —desde lo vocal— el VI grado ascendido de la escala (Do#5), generándose un doble color modal o, al menos, un modo sintético originado a través de tetracordios de dos modos (inf. frigio; sup. dórico). En el siguiente compás, la melodía vocal se desarrolla en el modo frigio de La, a través de la inclusión de Sib4 y Do5; el piano incorpora además la doble tercera al modo (Do-Do#) y sus voces texturales cobran una notable individualidad de movimientos. (Ejemplo 2)

La aparición de este novedoso cambio de eje modal aparece avalado por elementos relacionados estrechamente con materiales de los compases precedentes: el pedal de Mi —nota *real* sobre la que se efectuaba la bordadura en el bajo— y la elección de La mayor como primer sonoridad acórdica, la cual puede vincularse al modo dórico propuesto por la primera nota alterada del canto. La lógica compositiva contrapuntística se hace aún más evidente a partir de este compás, pero sus líneas —a diferencia de compases anteriores— no presentan conflictos respecto a la modalidad vigente. Otro detalle que merece mencionarse y que muestra el grado de imbricación del material: el último acorde (correspondiente a la última negra del compás) tiene mucho en común a nivel alturas con el acorde bordadura de los tres primeros compases.

Pasado este sector predominantemente frigio, el canto en el quinto compás retoma la alteración en clave (Fa#5)

comenzando un giro descendente que, sacado de contexto, podría vincularse con el modo dórico de La.¹⁷ En realidad, con la ayuda de la armonía sostén, es pertinente analizarlo dentro del modo mixolidio de Re, aunque su resolución final recaiga abruptamente sobre el modo dórico del mismo centro.

Este quinto compás tiene la particularidad de trabajar en sus tres tiempos iniciales con tríadas mayores (Re-Do-Mi) sobre un pedal de Re. Los dos primeros tiempos son asociables al modo mixolidio mientras que el tercero es una sonoridad derivada del *modo acústico* o *lidio dominante*, es decir, de un modo mayor que posee tanto #4 como b7. Esta excepcionalidad contextual, es equiparable a la incursión vocal dórica (Do#5, c. 3) en un sector eminentemente frigio. (Ejemplo 3)

El primer sector concluye con un breve comentario instrumental que tiene como finalidad otorgar una mayor conclusión a este segmento, a través de la repetición —a otra altura— del compás anterior. Tratándose de una transposición a Fa#, los dos primeros tiempos reflejan con exactitud el modelo proporcionado por el piano mientras que los siguientes plantean una síntesis textural de lo vocal e instrumental. El único acorde que presenta una mayor complejidad es el del tercer tiempo del compás, sonoridad creada a partir de la escala hexatónica y que puede considerarse una variación o reelaboración de la propuesta en el compás anterior. (Ejemplo 4)

Para la segunda parte de la canción, Castro establece una variante del compás introductorio colocando las notas de la bordadura (Mi-Fa y Sol-La) en otra disposición y registro, y sumando el agregado de una voz superior (La-Sol)

17 Es notable, en este caso, el juego de combinación sucesiva: el arco de la melodía (cc. núm. 4-5) tiene su eje en La, pero aparece confeccionada también por un sector frigio y otro dórico.

ornamentada con apoyaturas. Los pedales originales (Mi-Si) son preservados aunque en otro sitio de la textura.

La coloración de este sector se renueva por el uso de combinaciones con mayor número de notas o extensiones y el modo frigio original se diluye un poco, tendiendo hacia una sonoridad eólica (¿I-bVI?), en un sector de gran ambigüedad. (Ejemplo 5)

Los siguientes compases (núm. 8-11) son una réplica exacta de los anteriores (núm. 2-5), siendo el último compás de la obra, una transposición del compás núm. 6 con el objeto de llevar la conclusión al centro modal original (Mi). Nuevamente, el compositor decide colocar un pequeño cambio en el tercer tiempo presentando una sonoridad por cuartas (Do4-Fa4-Sib4-Mi5) con una nota de paso melódica (Re5) que utiliza algunos de los sonidos alterados que fueron apareciendo en los primeros compases. Si bien puede considerarse aventurado, este compás resulta algo así como una *síntesis* de la mayoría de las alteraciones cromáticas utilizadas en la obra. La resolución modal final, a causa de la apoyatura empleada, resulta dórica. (Ejemplo 6)¹⁸

Lírica II

En esta canción —más activa y luminosa— Castro coloca la armadura de clave de Mi mayor, aunque la música nunca llegará a establecerse en ese centro tonal.

El acompañamiento o textura —más allá de algún pequeño doblaje— se basa en una marcha acórdica de cuatro negras por compás en mano derecha, y en notas de larga duración en octavas, salvo alguna pequeña excepción (c. 5 y c. 16), en mano izquierda.

18 En la partitura editada está omitido el becuadro del Si4 final. Se trata, sin lugar a dudas, de un error de impresión dada la lógica global de la obra y la simetría con las frases anteriores.

La melodía vocal —en una lectura despojada de su *background* armónico— utiliza la escala mayor o jónica de dos centros tonales (Mi-Do). Esta decisión compositiva, podría hacernos conjeturar que Castro se auto impuso esa “limitación” —los desafíos o ardidés de este tipo eran un recurso compositivo habitual de la corriente neoclásica—¹⁹ para la creación de una melodía *tonal* en esos dos centros. La breve extensión vocal es de una octava (Mi4-Mi5) y la línea, nuevamente basada en el grado conjunto, se torna un poco más angulosa por el uso de saltos armónicos careciendo de una cuadratura de frases tan estricta. (Ejemplo 7)

Otorgada esa independencia a la voz, se retoma un trabajo modal profundo desde lo pianístico, aunque unido —lógicamente, dada la peculiaridad del material vocal— a sectores de carácter más tonal.

En los primeros cuatro compases, el color predominante es Mi mixolidio,²⁰ producto de la utilización de las tríadas de los grados I, bVII y IV. (Ejemplo 8)

La aparición de la sensible (Re#) encamina las cosas hacia la tonalidad y la progresión de los dos compases [I-V-IV-I, VI7 (V/II)-II7 (V/V)] al igual que el giro melódico vocal hace pensar en una modulación a la dominante (Si mayor) que nunca llegará a producirse. El piano con su mano derecha refuerza con octavas la línea del canto, mientras que la mano izquierda, en una evocación del clásico movimiento angular por cuartas, realiza uno similar por terceras ascendentes y quintas descendentes que trae aparejada una sucesión de inversiones incorrectas desde una mirada tonal-funcional. Asimismo, este movimiento le permite la llegada a la octava (Mi1-Mi2) que fue su punto de partida original y que continuará manteniéndose en el próximo compás. (Ejemplo 9)

19 Cf. Corrado, O. (2010) *Op. Cit.*, cap. 6, p. 192. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

20 Desde ya esto es posible, debido a la deliberada ausencia del séptimo grado en el canto.

Al no proceder musicalmente a la connotada región de la dominante, el acceso al nuevo centro Do, produce una relación/sensación deceptiva.

Sin embargo, la unión desde lo musical está sustentada por varios elementos: la llegada por grado conjunto de la melodía vocal, la continuidad de la nota pedal y la conexión de las voces por *el camino más cercano*. Asimismo, la relación de tercera entre centros, se ve de algún modo anticipada por la elección interválica del singular movimiento angular del bajo.

En el segmento siguiente (cc. 7-9), existe una sugerencia implícita hacia el movimiento tonal de fundamentales²¹ por excelencia: la cuarta ascendente (Do-Fa-Sib). El compás inicial —Do mayor, tríada— encuentra su resolución a Fa en el bajo, mientras que la armonía superior [Do menor 7 (IIIm7) como *acorde apoyatura* de Fa 7 (V7)] junto a la lógica de la línea vocal tiende a encaminarse hacia la tonalidad de Si bemol mayor aunque, finalmente, nunca se accederá a ella. El compás núm. 9 —pedal mediante— trae consigo la llegada a Fa Lidio: su acceso se da por una nota “falsa” —Si becuadro— que reemplaza al Si bemol connotado, generando una apoyatura que resuelve hacia la tercera. En el piano, el mecanismo empleado es mucho más simple y se basa solo en la quita de la séptima menor del acorde. (Ejemplo 10)

La interpretación posterior del acorde de Fa a través de las armonías sucesivas (Sol mayor tríada, 4to. tpo., c. núm. 9 y Do mayor tríada —sobre pedal de Re— 1er. tpo., c. núm. 10) permite la hipótesis de una posible interpolación del compás núm. 8 como *dilación* en un segmento exclusivo en el modo jónico de Do.

21 Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*, pp. 28-30. Barcelona, Labor. (Original en inglés (1948). *Structural Functions of Harmony*.)

El movimiento del bajo en los compases núm. 7-11 presenta varias interpretaciones posibles. Desde el punto de vista general, puede verse como una doble bordadura (Mi-Fa-Re-Mi); si así fuera, estaríamos en presencia de una canción basada en una única nota eje estructural. De esta manera, tanto la hipótesis de la *interpolación-expansión* del compás núm. 8 como la inclusión de bajos “erróneos” (cc. núm. 5-6), no representaría conflicto alguno. (Ejemplo 11)

En el primer tiempo del compás núm. 10, Castro realiza el equívoco-elipsis entre la resolución de la cadena acórdica anterior (Fa-Sol-Do) y su transformación en subtónica (bVII) de Re mixolidio,²² y, para dar conclusión al sector, repite ese esquema armónico restableciendo el centro modal original (Mi).

Luego de una respiración, se produce la repetición total del segmento con la variante señalada: la primera parte de la melodía vocal será asignada al piano.

Lírica III

La línea vocal de esta *lirica* está casi íntegramente derivada de la interválica provista por su primera frase (cc. núm. 5-6). Este exhaustivo trabajo de reelaboración motívica le otorga al *lied* un carácter monotemático y obstinado. Si bien los cambios de compás provocan cierta libertad en las entradas de la melodía, no modifican su naturaleza, basada en una sucesión de corcheas. El ámbito, nuevamente, es reducido: Re4-Mi5.

Desde lo morfológico, la canción está concebida alternando segmentos instrumentales y vocales dentro de una

22 Su posición métrica similar a la del acorde apoyatura del compás núm. 8 y a la de la resolución de la nota característica lidia del compás núm. 9, despeja cualquier duda acerca de cuál es el papel de cada acorde.

partición formal binaria: la primera (cc. núm. 1-22) que inicia su recorrido desde tónica y encuentra su culminación en un V grado, sugestivamente modal e incompleto; y la segunda (cc. núm. 23-45) que propone una continuidad sustentada por el —rítmicamente irregular— pedal de tónica.

En los primeros cuatro compases —sobre un pedal de Mi— el piano efectúa una sucesión de seisillos de semicorcheas que trae aparejada la mixtura de notas características de varias escalas menores. Esta introducción —de inspiración clavecinística— revela un fino trabajo de contrapunto lineal: la mano derecha, en compás núm. 1, contiene *dos voces* y ese desdoblamiento encuentra continuidad entre el La4 y la misma nota en el compás siguiente, en la mano izquierda. Además, la *voz inferior* preanuncia la melodía vocal y su construcción con intervalos de cuarta-quinta será retomada en la sucesión cuartal del compás núm. 4. (Ejemplo 12)

En los siguientes compases (núm. 5-10) se musicalizan los tres primeros versos escogidos del poema. La voz hace su aparición respaldada por un estático bordón de quintas/cuartas estableciendo así conexiones con el *recitativo*. El modo presentado es Mi eólico, pero en el compás siguiente (núm. 7), el piano, tomando elementos de la introducción, entreteje un giro dórico respaldado por la alteración vocal. (Do#5)

Luego de una breve respiración, el bordón se presenta transpuesto una segunda mayor (Fa#-Do#). El canto —doblado por la mano izquierda— repite el segmento inicial de la frase anterior, apareciendo éste *resignificado modalmente* por el nuevo sostén; en los siguientes compases, la ampliación intervalica de la línea vocal, su reelaboración y la intervención instrumental, despejan cualquier duda acerca del acceso a Fa# frigio. (Ejemplo 13)

El pasaje pianístico posterior refleja un doble criterio: por un lado —y con la aparición del pedal Sol— continúa cierta asociación con el modo frigio previo, mientras que en la voz superior circulan “retazos” de la introducción elaborados en base a la escala menor bachiana de Mi. Por ello, se permite el uso de una *doble quinta* (Re-Re#) consecuencia de la sumatoria de elementos de diversa procedencia. El compás siguiente (12) recuerda el *modus operandi* del comienzo: sobre el pedal y en sucesión ascendente, hallamos escalas yuxtapuestas, transformando todo el sector en un *punteo* o enlace. (Ejemplo 14)

La musicalización de los siguientes dos versos —donde continúa el pedal Sol— encuentra en su primera frase la relación V7-bVI (Si7-Do M, Mi menor) para luego establecerse en el modo mixolidio de Sol o bien, una *región de dominante* (Do Mayor), donde se repetiría el esquema V7-VI (Sol 7-La m7).²³ Para concluir, el bajo realiza un movimiento evocando el modo frigio preliminar (Sol-Fa#), pero su armonización peculiar (Si menor, 2da. inv.) permite la imbricación con el modo eólico de Mi, al cual regresa en la repetición desfasada de la frase original de la canción. (Ejemplo 15)²⁴

El sector finaliza con un interludio basado en elementos de la introducción, con una expansión-elaboración de la segunda parte del compás núm. 3, generando una atmósfera frígida y cuartal, que reposa en el *sugerido* V grado. (Ejemplo 16)

A partir del compás núm. 23 y hasta el término de la obra, Castro decide emprender un *moto perpetuo* sobre un pedal figurado de tónica cuya irregularidad rítmica aparece puntuada por un juego de octavas en la mano derecha.

23 Las armonías se generan por el movimiento oblicuo de las terceras paralelas respecto a la voz.

24 La inestabilidad propia del acorde de cuarta y sexta evoca además, connotaciones cadenciales frustradas.

En la textura se expresan tres planos diferenciados: la melodía vocal —doblada por el piano en la voz central de la mano derecha— el pedal y un intervalo de octava (Mi4-Mi5) que encuadra la melodía. Esta suerte de *línea guía*, atravesará como estrato independiente los siguientes compases. Dado que se trata de una variación del material primigenio, el centro modal es Mi eólico. (Ejemplo 17)

La continuidad del canto encuentra una reelaboración de la frase anterior (cc. núm. 27-30); el intervalo de octava efectúa un descenso (Re-Do#-Si) involucrando así al modo dórico. Hacia el final, se presenta una nueva *línea guía* (Re#5) provocando una aceleración en la textura. (Ejemplo 18)

La melodía vocal, a efectos del texto, se modifica levemente; en el piano su doblaje pasa a la voz inferior siendo cada espacio compensado rítmicamente por la nueva subdivisión en semicorcheas (cc. núm. 31-34). En el compás núm. 33, luego de dos compases sin utilización del sexto grado, se esclarece la pertenencia del pasaje al modo menor armónico. (Ejemplo 19)

El canto —en el compás núm. 34— realiza un descenso de una octava por grado conjunto, combinándose con la armonía arpegiada de Sol 7 —sobre pedal de tónica— en una suerte de *heterofonía* ornamental (bIII7 / I, frigio). Las armonías subsiguientes —derivadas otra vez por el uso del paralelismo de tercera— dan como resultado una mezcla de colores menores asociables a los modos eólico, dórico y a la escala menor bachiana. (cc. núm. 35, 3ro y 4to. tpo., 36 y 37, 1ro. y 2do. tpo.) (Ejemplo 20)

La puesta en música del último verso presenta mucha complejidad. Al inicio parece estar en sintonía con lo precedente e incluso, ampliarlo (¿V-V/V?), luego presenta un intercambio modal múltiple concluyendo con una secuencia que se mueve por el círculo de quintas,

resolviendo en la tríada de Sol mayor (c. núm. 38).²⁵ A partir del silencio vocal, la asociación con el modo frigio es completa y la música se detiene en un calderón para dar paso al postludio final.

El pasaje instrumental de conclusión es una transposición variada de materiales previos que le permite al compositor cerrar la obra en el centro tonal-modal original. Sus diferencias significativas radican en la perseverancia del pedal figurado y en el cambio acentual provocado por la diferencia de notación (seisillos vs. doble tresillo). El compás núm. 42 —por otra parte— exagera el giro de seis notas (presentado en el compás núm. 3 y reformulado en el compás núm. 21), ejerciendo la iteración de los tres últimos sonidos. Por primera vez desde su aparición, el pedal toma un poco de vuelo. En la última corchea, Castro eleva el diseño una segunda para encontrar enlace con la armonía cuartal del siguiente compás. La resolución final podría vincularse con la progresión bVII-I frigía. (Ejemplo 21)

Consideraciones finales

Sin dudas, el aspecto más saliente de estas *Líricas* es el ambicioso trabajo de mezcla, superposición y/o yuxtaposición melódica y/o armónica de diferentes modos que hemos denominado *panmodalidad*. Castro, con su lenguaje diatónico, elige intencionadamente *colorear* cada uno de los sectores, a veces en conjunción con elementos propios de la tonalidad y sus asociaciones culturales inherentes.

25 Debe destacarse la voluntad del compositor de efectuar todas estas filiaciones tonales en el contexto de un artificio rector contrapuntístico y dentro de la lógica de integración y des-integración que propone el uso del pedal. Las alteraciones usadas nuevamente son una síntesis de modos previos (frigio, dórico y eólico) permitiéndose, incluso, un *chromatismo* (tonal) para direccionar el movimiento de la voz inferior.

Otro rasgo destacado es cierto *estatismo*: canciones completas o grandes sectores aparecen íntegramente configurados en base a un único pedal estructural, en ocasiones con pequeños *desvíos* o bordaduras.

Las melodías vocales poseen cierta independencia respecto al acompañamiento y armonía pianística: son simples, en estilo silábico y con un ámbito cercano a la octava.

El principio compositivo rector es el *contrapuntístico* pero entendido éste en un sentido amplio, es decir, como sumatoria de partes u objetos con lógicas independientes.

Podríamos señalar como corolario de lo expuesto que la complejidad del pensamiento musical-compositivo de José María Castro se da por la gran cantidad de elementos de diversa procedencia que interactúan —no siempre operando de manera conjunta y en sincronía— entre sí: modalidad, criterios propios de la tonalidad, ardidés de desafío compositivo, sonoridades acórdicas contemporáneas, exhaustiva reelaboración motivica, trabajo textural por estratos, pedales, etcétera.

En síntesis, estamos en presencia de una música despojada, clara, serena —en apariencia, casi inocente— que llevada al campo del análisis presenta grandes complicaciones debido al sinnúmero de variables que se relacionan recíprocamente al momento de su creación. Así, la vocación apolínea de Castro permite integrar los elementos de vanguardia de su época y presentarlos de una manera sutil y elegante —casi de incógnito— en un contexto musical sin fisuras, angulosidades, ni rispideces.

Bibliografía

- Corrado, O. (2010). "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930", cap. 6. En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- García Muñoz, C. (1999). "José María Castro". En Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, pp. 387-390. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Messing, S. (1988). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London, UMI Research Press.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Cooper City, Span Press Universitaria. Original en inglés: (1941) *Harmony*.
- _____. (1992). *Contrapunto*. Barcelona, Labor. Original en inglés: (1947) *Counterpoint*.
- Plesch, M. (1996). "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". En *Revista Argentina de Musicología 1*, pp. 57-68. Asociación Argentina de Musicología.
- Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación*. Cuaderno de estudio núm. 3. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina.
- Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Labor. Original en inglés: (1948) *Structural Functions of Harmony*.
- Suarez Urtubey, P. (1995). "La creación musical en la generación del 90". En *Historia general del arte en Argentina*, vol. VII, pp. 54-140. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Fuentes

- Castro, J. M. (1940). *Tres Líricas para canto y piano (I-II-III)*, Buenos Aires, G. Ricordi, publicación individual.

Ejemplos musicales

Lento

Canto

Piano

¿Cuál es el cue - llo que,

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (Canto) in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The bottom staff is for the piano (Piano) in bass clef, with the same key signature and time signature. The lyrics are '¿Cuál es el cue - llo que,'. The piano accompaniment features a series of chords with accents (^) and dynamic markings 'f' and 'p'. A large slur covers the first five measures of the voice line.

Ejemplo 1, *Lírica I*, compases núm. 1-2

C.

Pno.

co - mo en ca - de - na de tus her - mo - sos

Ejemplo 2, *Lírica*, compases núm. 3-4

C.

bra - zos a - nu - das te?

Pno.

Ejemplo 3. *Lírica I*, compás núm. 5

C.

Pno.

Ejemplo 4. *Lírica I*, compás núm. 6

C.

Pno. *f*

Ejemplo 5. *Lírica I*, compás núm. 7

C.

Pno.

Ejemplo 6, *Lírica*, compás núm. 12

Calmo Mi M

Canto

... bus - que - mos o - tro lla - no, — bus - que - mos o - tros mon - tes, y o - tros rí - os, — o - tros

Do M

va - lles flo - ri - dos y som - bri - os, — don - de des - can - se y siem - pre pue - da

Mi M

ver - te an - te los o - jos mi - os — sin mie - do — y so - bre - sal - to de per - der - te?

rit.

Ejemplo 7, *Lírica II*, melodía vocal, compases núm. 1-4

Calmo

Canto

... bus-que-mos o-tro Ila-no, — bus - que-mos o-tros mon-tes, y o-tros ri-os, — o-tros

Piano

Ejemplo 8, *Lirica II*, ompases núm. 1-4

C.

o - tros va - lles flo - ri - dos y som - bri - os, — don - de des

Pno.

Ejemplo 9, *Lírica II*, compases núm. 5-6

C.

Pno.

can - se y siem - pre pue - da ver - te an - te los o - jos mí - os sin

Ejemplo 10, *Lírica II*, compases núm. 7-9

C.

mie - do — y so - bre - sal - to de per - der - te?

Pno.

rit.

Ejemplo 11, *Lirica II*, compases núm. 10-11

Calmo ♩ = 60

p

Piano

Ejemplo 12, *Lírica III*, compases núm. 1-4

C.

Num - ca pu - se - ram
 fin al tris - te llo - ro
 los pas - to - res.

p *p* *mf*

Pno.

C.

ni fue - ran - a - ca - ba - das las can - cio - nes que só - lo el mon - te, o - i - a.
 los pas - to - res.

p *p* *mf*

Pno.

Ejemplo 13, *Lírica III*, compases núm. 5-10

C.

mf si - mi -

mf

mf

Pno.

Ejemplo 14, *Lírica III*, compases núm. 11-12

C. *mf* si mi - ran do - las ma - bes co - lo ra - das. *p* al tra - mon -

Pno. *mf* *p*

C. no vie - ran que se - ra ya pa - sa - do, el di - a. —

Pno. *p*

Ejemplo 15, *Lírica III*, compases núm. 13-18

Pno.

mf

p

mf

p.

Ejemplo 16, *Lirica III*, compases núm. 19-22

C.

La som - bra se ve - i - a ve - nir co - rrien - do, a pri - sa

p *p*

Pno.

Ejemplo 17, *Lírica III*, compases núm. 23-26

C.

p ya por la fal - da es - pe - sa del al - ti - si - mo mon - te,

p

Pno.

Ejemplo 18, *Lirica III*, compases núm. 27-30

C.

y re - cor - dan - do
 am - bos
 co - mo de
 sue - ño

Pno.

Ejemplo 19, *Lírica III*, compases núm. 31-33

C.

mf y a-ca-ban-do, el fu-gi-ti-vo sed de luz es-ca-so sa-gu-na-do, lle
p
mf
p
 Pno.

C.

p van-do, se fue non re-co-gien-do pu-so, a pu-so
p
rit.
 Pno.

Ejemplo 20, *Lírica III*, compases núm. 34-39

a tempo

p sempre

pp

p

Pno.

Pno.

Ejemplo 21, *Lirica III*, compases núm. 40-45

4

Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange

Los entramados de una correspondencia (1933-1969)

Ana Cláudia de Assis - Susana Castro Gil

Introducción

Francisco Curt Lange (1903-1995), músico alemán nacionalizado uruguayo, desarrolló una intensa actividad musicológica en Montevideo a partir de la década de 1930. Su salida de Alemania en dirección a Latinoamérica estuvo determinada por razones relacionadas con la crisis económica y política mundial que posteriormente desencadenarían la Segunda Guerra Mundial. Invitado por el gobierno uruguayo para organizar el patrimonio musical del país, el músico colaboró con el Servicio Oficial de Difusión Radio Electra (SODRE) creado en 1929, organizando la Discoteca Nacional que serviría como soporte a la programación musical de esta emisora de radio (Moya, 2015:18). Sin embargo, su interés por la música latinoamericana no se restringió a la del país que lo acogió y, en poco tiempo, inició sus investigaciones sobre la música en varios países de la región (Argentina, Colombia, Venezuela, Perú, Brasil, etcétera.), además de la música norteamericana, dando origen a lo que él denominaría

Americanismo Musical. A través de este movimiento,¹ Curt Lange creó un intercambio entre los países americanos que consistía en la divulgación y promoción de la producción musical e intelectual de compositores, intérpretes y teóricos de la música. Para el investigador César Buscacio (2009), el Americanismo de Lange se constituyó como un movimiento de aproximación cultural, construido a partir de investigaciones y publicaciones, que tenía como objetivo suscitar la escucha recíproca del patrimonio musical de las sociedades americanas involucradas en este intercambio.² Parte de este proyecto fue la creación, en 1933, de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores en Montevideo, espacio dedicado exclusivamente a la investigación sobre la música americana (entiéndase, música producida en las tres Américas) y donde eran organizados cursos, conferencias, seminarios y otros medios de discusión acerca de cuestiones —estéticas, políticas, educativas, etcétera—, relevantes para los países involucrados. En 1938, Lange creó el Instituto Interamericano de Musicología, responsable por la publicación de cerca de sesenta y seis trabajos sobre compositores latinoamericanos. Todo el trabajo editorial del Instituto era desarrollado por medio de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941-1956), cuya creación y dirección también se debe a él (Assis, 2014: 47).

Será, por lo tanto, en el contexto del Americanismo Musical de Lange y de todas las iniciativas de intercambio

1 Respecto al Americanismo Musical ver Moya (2015: 2011); Assis (2014); Montero (1998).

2 En 1934, Curt Lange publicó un ensayo denominado "Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades" donde define su concepto de Americanismo Musical. En Brasil, un artículo sobre este asunto aparece en la Revista Brasileira de Música, en 1935. En 1939, el Americanismo Musical es retratado en los *Papers read at the Inter-nacional Congress of Musicology*, evento realizado en Nueva York en el mismo año. (Moya, 2015: 20).

por él suscitadas, donde la amistad entre el músico germano-uruguayo y Juan Carlos Paz fue concebida. A través de las 542 cartas intercambiadas entre 1933 y 1969, es posible comprender la red de sociabilidad y el tránsito cultural de los cuales el músico argentino participó. Este conjunto epistolar, objeto del presente trabajo, se encuentra en el Acervo Curt Lange, dentro de la Biblioteca Universitaria de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), en Belo Horizonte, Brasil.³ Tal Acervo, compuesto por el archivo personal del musicólogo, se integró a la UFMG en 1995; reúne uno de los más importantes conjuntos de fuentes documentales relacionados a la música americana del siglo XX y tiene repercusión internacional. Toda la documentación está organizada en trece series (bibliográfica; correspondencia; vida; partituras; instrumentos musicales; instrumentos de trabajo; registros audiovisuales; iconografía; documentos raros; documentos de pesquisa; catálogos, programas y similares; homenajes y recuerdos), estando la serie Correspondencia compuesta por 98.000 cartas. Tal era la conciencia de Lange de la importancia de esta actividad epistolar, que toda carta enviada por él era escrita en papel carbónico y su copia anexada a la carta de respuesta de su interlocutor. De esta forma, es posible conocer todo el dialogo establecido entre el musicólogo y sus correspondientes, como es el caso de la totalidad de la correspondencia intercambiada entre Curt Lange y Juan Carlos Paz.

Así, el estudio de esta correspondencia abre una ventana al mundo interno de estos dos individuos, haciéndonos partícipes de los acontecimientos históricos que sirven de telón de fondo para el devenir de sus impresiones personales, aficiones y proyectos. Proporcionan, así, una nueva

3 <https://curtlange.lcc.ufmg.br/>

perspectiva para el entendimiento de algunos eventos que fueron, no solo determinantes en la vida y obra de Curt Lange y de Paz, sino también, en la historia de la música en nuestro continente.

Abriendo las cartas...

Partiendo del presupuesto en el que cada carta es un documento susceptible a ser estudiado metódicamente y del cual se puede extraer información de interés, es de suponer que la monumental cantidad de cartas intercambiadas entre el musicólogo y el compositor, constituyen una vasta fuente de conocimiento. Este conjunto documental fue producido en un periodo de treinta y seis años de intenso intercambio comunicativo, revelando una relación que traspasaba las fronteras de lo profesional, para llegar al universo de lo íntimo y lo privado.

Dentro de la correspondencia de Curt Lange, en el extenso mundo de sus interlocutores —aproximadamente 9.400 individuos—, son solamente catorce los que recibieron más de doscientas cartas del musicólogo alemán, figurando entre ellos personalidades del mundo cultural como Eduardo Nicora, quien fue el secretario del Instituto Interamericano de Musicología; familiares de Curt Lange, como su hermano Rolf Lange y su hija Marlies; el musicólogo Robert Stevenson y otras figuras del mundo de la música y las letras como Rui Mourão, Hans Joachim Koellreutter, Rodolfo Barbacci, Guillermo Espinosa, Josué Teófilo Wilkes y entre otros, por supuesto, Juan Carlos Paz. (Cotta, 2006: 9).

El total de 542 cartas intercambiadas entre Curt Lange y Juan Carlos Paz, se encuentran distribuidas de esta manera: 217 enviadas de Paz a Curt Lange y 328 enviadas por Curt Lange para Paz. La diferencia numérica entre las cartas

recibidas y enviadas por Lange puede atribuirse a múltiples razones, entre ellas la pérdida de correspondencia en los sistemas de correos de la época, como fue manifestado por Lange en numerosas cartas; la posibilidad de encuentros personales que suplieron el envío de cartas y, posterior a la década de 1940, muchas cartas pudieron ser sustituidas por llamadas telefónicas pues Paz ya poseía teléfono en su domicilio, como se evidencia en los diálogos epistolares, lo cual representaría significativamente una reducción en la cantidad de cartas enviadas por las dos partes. Otros factores podrían ser considerados como la pérdida o el no archivamiento de estos documentos por parte del musicólogo, lo que conllevaría su ausencia en el acervo. El flujo de correspondencia es constante desde el año en el que comienza, es decir 1933; llega a su ápice entre 1940 y 1943, se torna intermitente a partir del año 1952 hasta llegar a 1969, año del que se tiene la última carta enviada por Curt Lange, como se puede observar a continuación (Gráfico núm. 1):

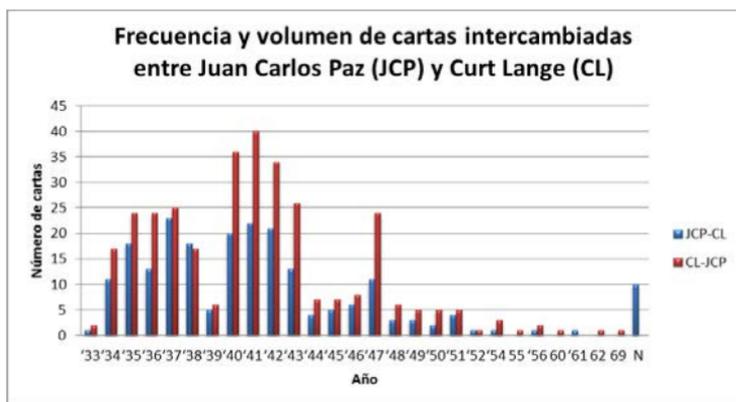


Gráfico 1: Comparativo entre la frecuencia y volumen de cartas intercambiadas entre Juan Carlos Paz y Curt Lange entre 1933-1969.

El estudio detallado de estos ejemplares epistolares permite, además de acompañar de cerca a dos figuras individuales y su accionar dentro de cada contexto particular, seguir el rastro de una amistad marcada tanto por decisiones afectivas como por lazos de interés profesional y legítimo sentido de camaradería. En el acto comunicativo, se transparenta un alto grado de confianza entre los correspondientes, siendo frecuentes las expresiones de cariño fraterno a lo largo de toda la correspondencia. Se puede percibir que estos diálogos epistolares están motivados y transversalizados por el debate intelectual y social, así como por una relación que desborda los límites de la formalidad para alcanzar los campos de las relaciones personales y familiares de intimidad y afectividad.

Ejes temáticos en la correspondencia

Para el análisis de esta correspondencia, dada la gran cantidad de unidades documentales, se recurrió a la estrategia del mapeamiento y consecuente subdivisión de la correspondencia por ejes temáticos (Gráfico núm. 2):

Los ejes temáticos que aparecen en el Gráfico núm. 2 están distribuidos principalmente en razón al periodo histórico y los fenómenos que estaban ocurriendo en determinado espacio temporal al cual pertenece cada carta. Identificamos siete ejes temáticos que funcionan como pilares del diálogo epistolar: 1) Investigación y producción musicológica de Lange; 2) Americanismo Musical (*Boletín Latinoamericano*; Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores; *Revista de Estudios Musicales* e Instituto Interamericano de Musicología); 3) Relación Personal entre Paz y Lange; 4) Interacciones con círculos musicales de Lange y de Paz; 5) publicación e interpretación de la obra

musical de Paz; 6) procesos creativos, análisis musical, actividades musicológicas de Paz y 7) Grupo Renovación (1929) y Nueva Música (1937).

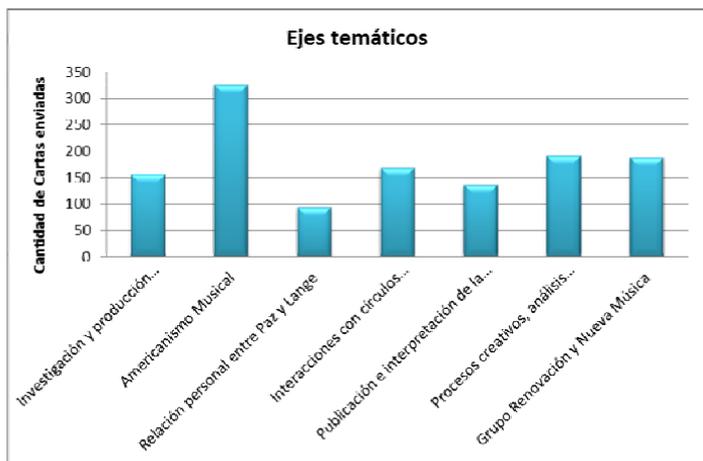


Gráfico 2: Comparativo entre la frecuencia de aparición de asuntos clasificados por ejes temáticos dentro del conjunto total de correspondencias intercambiadas entre Paz y Curt Lange.

El primer eje temático consagrado a la investigación y producción musicológica de Curt Lange, hace su aparición en 156 cartas, donde también son consignados los numerosos viajes de Lange alrededor del mundo en función de sus labores de promoción y gestión cultural. Del mismo modo también están anotadas sus actividades como educador, conferencista, profesor de la cátedra de folclore, musicología o afines, en diferentes universidades de América y Europa. Asimismo, es revelada su incansable labor investigativa relacionada con el rescate del patrimonio musical del periodo colonial en Brasil, Argentina y Venezuela, una temática que abarca transversalmente esta correspondencia.

Inherente a Curt Lange se encuentra el anteriormente mencionado Americanismo Musical, dentro del cual se enmarcan el *Boletín Latinoamericano de Música*, la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, la *Revista de Estudios Musicales* y el Instituto Interamericano de Musicología. Estos temas, por supuesto, no estuvieron ausentes en la copiosa correspondencia sostenida entre él y Juan Carlos Paz. Por esta razón, es el principal de todos los ejes temáticos, abarcando un total de 325 apariciones en cartas, donde se discuten asuntos relacionados con el Americanismo Musical (Gráfico núm. 3). Las discusiones alrededor del *Boletín Latinoamericano de Música* son registradas en 152 cartas, entre 1933-1948, donde son recurrentes los comentarios de Lange sobre la logística de la realización, distribución y venta de este Boletín; el planeamiento de la participación de diferentes personalidades del mundo musical de América y Europa con aportes que iban desde artículos, reseñas hasta partituras para el Suplemento Musical y las críticas recibidas por Lange al respecto de su trabajo. La Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores es otro de los puntos principales con respecto al Americanismo Musical. La primera mención de la Editorial Cooperativa Interamericana aparece en 1940, año donde comienza a gestarse el proyecto, contando con un total de 130 apariciones en cartas hasta el año de 1950. En la década de actividades de la Editorial, son recurrentes los comentarios sobre aspectos logísticos de la impresión de partituras, los cambios de casas impresoras, los colaboradores en toda América y aspectos económicos del desarrollo de este proyecto. Casi paralelamente a la fusión de la Editorial Cooperativa con la Southern Music Publishing Company, Inc., se crea la *Revista de Estudios Musicales*. Dentro de los diálogos epistolares, la primera aparición de la revista data de 1940, pero no es sino hasta el período entre 1949-1954 donde

se encuentran concentradas la mayoría de las diecisiete cartas donde se menciona esta publicación americanista. En las cartas son tratados asuntos relacionados a la logística de su realización e incorporación de artículos musicológicos. En este eje está la constante presencia de Paz, como activo colaborador en uno u otro medio publicado dentro del contexto del Americanismo Musical, animado constantemente por Curt Lange a su participación. Paralelo a todos estos proyectos, el Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo, es tratado como un eje temático ligado al Americanismo Musical y tiene una presencia intermitente en los diálogos epistolares (solamente en 26 cartas intercambiadas entre los años 1938-1954 en las que se hace mención), sobre todo, a la situación económica del instituto. (Gráfico núm. 3)

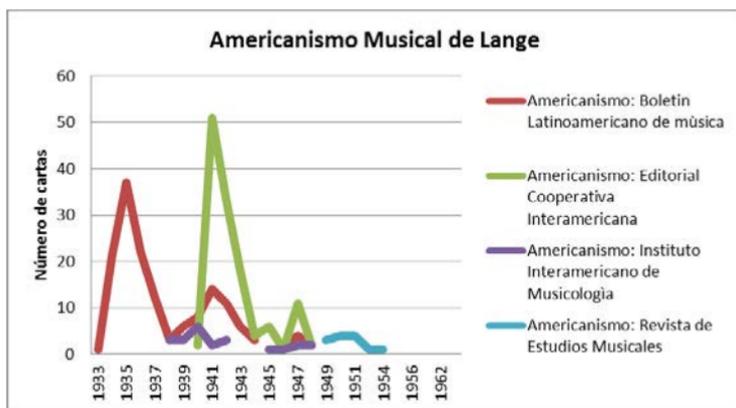


Gráfico 3: Relación de frecuencia de aparición de asuntos relacionados al Americanismo Musical dentro de la correspondencia intercambiada entre Juan Carlos Paz y Curt Lange.

La relación personal entre Paz y Lange es tratada como un eje temático independiente que cuenta con 93 menciones en cartas, estableciéndose como una constante a lo largo del tiempo en el que se desarrollan los diálogos entre estos dos individuos. Aparece como una temática explícita desde 1935 y acaba con la última carta datada de 1969. Constituye un espacio dedicado a relatar acontecimientos de las vidas privadas de los dos corresponsales, como la vida familiar de Curt Lange y las relaciones afectivas de Paz. Igualmente, son constantes los comentarios relativos al grado de amistad existente entre el compositor y el musicólogo y las críticas (negativas y positivas) recíprocas de la obra o las actividades desarrolladas por uno u otro. En el mismo sentido, son considerados también no solamente los comentarios de índole personal entre los corresponsales, sino también los que respectan a los acontecimientos que afectaron el quehacer cotidiano, como la Segunda Guerra Mundial, la situación económica del mundo y las perspectivas culturales del entorno donde se movía cada uno.

Por otro lado, 169 apariciones en cartas conforman el eje temático sostenido continuamente que corresponde a las interacciones con círculos musicales de Lange y de Paz. Este eje incluye críticas, de carácter personal y profesional, a diferentes personalidades con las cuales tanto Lange como Paz interactuaron en alguna medida. Con la intimidad que caracteriza una amistad de muchos años, los corresponsales se hacen confesiones respecto a amigos y detractores que los rodearon, generalmente concordando ambos en sus afinidades con una figura u otra. Al respecto de este eje, son contempladas las relaciones con los miembros del Grupo Renovación con particular asiduidad, y otros personajes como músicos, críticos, historiadores y editores, no limiándose a las barreras argentinas y latinoamericanas, sino

abarcando también personalidades y colectivos europeos y norteamericanos.

La obra musical de Paz, abarca un total de 235 menciones en cartas, dividiéndose en dos ejes temáticos: publicación e interpretación de su obra musical, conformado por un total de 137 referencias en cartas, donde son revelados los comentarios de Paz referentes a la publicación de sus partituras, tanto por las iniciativas americanistas de Curt Lange, como por otros editores, independientes del proyecto de Curt Lange, como es el caso de la editorial *Schirmer*. Así mismo, son recurrentes las menciones a las interpretaciones de la obra de Paz en escenarios de Argentina y del mundo. No menos importante es la presencia de la temática referente a los procesos creativos, análisis musical y actividades musicológicas de Paz, con presencia en 191 cartas, donde se revela la faceta de creador e investigador del compositor argentino. En este eje, son relatados el comienzo, nudo y desenlace del proceso de composición de diferentes obras y son incluidos también textos realizados por el mismo compositor cuya finalidad era la elaboración de estudios o artículos sobre su música, considerando aspectos formales, desarrollo motivico, instrumentación, intenciones interpretativas, y otras características de algunas obras de Juan Carlos Paz. Dentro de las actividades no compositivas, pero de carácter musicológico de Paz, son incluidas las referencias a conferencias dictadas por el compositor, publicaciones de críticas y artículos en medios impresos como periódicos y revistas, y el proceso de investigación, escritura y publicación de libros.

Dado el papel que desempeñó Paz, es necesario considerar como eje temático independiente el relativo a las dos iniciativas grupales de las cuales el compositor hizo parte, como el Grupo Renovación y Nueva Música. Este eje se revela en 188 referencias en cartas, alusiones a la historia de

las agrupaciones y las actividades desarrolladas por estas mismas, como conciertos, publicaciones de partituras y sus vínculos con otros colectivos o personalidades del mundo musical argentino e internacional, del mismo modo que la composición e interpretación de obras musicales de los miembros asociados. En lo que respecta al Grupo Renovación, es posible evidenciar la compleja relación de este colectivo y Paz, quien se autodenominó como miembro fundador en su correspondencia, revelando de una manera insospechada la ruptura del compositor con el Grupo. En relación a Nueva Música, dentro de la documentación aquí descrita, aparece el surgimiento de la serie de Conciertos de Nueva Música y su posterior evolución a lo que se denominaría Agrupación Nueva Música. Cada colectivo al cual Juan Carlos Paz perteneció tiene un respectivo marco temporal, que se hace evidente con claridad, también, en los diálogos epistolares sostenidos con Curt Lange (Gráfico núm. 4).



Gráfico 4: Relación de aparición de las temáticas Grupo Renovación y Nueva Música dentro de la correspondencia intercambiada entre Paz y Curt Lange.

El conjunto de cartas que pertenecen al eje temático relacionado con los colectivos musicales que Juan Carlos Paz integró, ofrece una posibilidad excepcional de observar desde una perspectiva interna la vida, la sociabilidad y los procesos que se gestaron al interior de estas agrupaciones. Como es usual encontrar en el estudio de correspondencia, el tránsito entre temáticas del espectro privado y profesional es constante y consecuente con la íntima relación que se fue forjando con el tiempo entre Juan Carlos Paz y su correspondiente Curt Lange. De esta manera, aspectos operativos del Grupo Renovación, como la programación de conciertos, la contabilidad y labores de difusión de la obra del grupo, dialogaban constantemente con asuntos personales de los miembros asociados, tales como la tensión existente con relación a la estructura jerárquica del colectivo.

Construyendo el Grupo Renovación

Considerando la valiosa oportunidad de observar las dinámicas internas entre el Grupo Renovación y Juan Carlos Paz, es posible afirmar que a partir de la información que se encuentra en la documentación epistolar, se puede trazar la trayectoria de acontecimientos que competen tanto al compositor como al Grupo Renovación, que desencadenaron en la fragmentación de este colectivo de músicos y la posterior ruptura con Paz. Esta ruptura, que puede ser datada en 1936 según la evidencia epistolar que se expondrá a continuación, derivaría en la conformación de la Agrupación Nueva Música, poco tiempo después y por iniciativa propia del compositor.

El Grupo Renovación surgió en un periodo de entre-guerras, caracterizado por el cuestionamiento de valores y tradiciones, así como por reconsideraciones sobre el ser

humano como actor y creador social, hechos que son estimulados por los procesos creativos a todo nivel. En Europa comienzan a aparecer movimientos de cuño rupturista desde los albores del siglo XX y bajo estas premisas van surgiendo alternativas a la tradición que se van agrupando en colectivos con estéticas que atentan contra el *statu quo*. Sin embargo esos procesos estéticos no quedan reclusos exclusivamente a las fronteras continentales europeas. Con una movilidad humana cada vez mayor y telecomunicaciones cada vez más eficientes, el ambiente de malestar, naturalmente, se instaló en tierras americanas y Argentina no fue la excepción.

Motivados por este contexto geopolítico y social, así como por motivaciones personales y profesionales, jóvenes compositores se congregaron para trabajar con algunos objetivos en común: sentar un precedente y generar un espacio de discusión productivo para el crecimiento cultural, y dan origen así al Grupo Renovación. Para entender el accionar de este colectivo, nos remitimos al documento, que hasta cierto grado, oficializó el nacimiento de esta nueva agrupación. Publicado el 21 de septiembre de 1929, determina los principios que regirían el funcionamiento del grupo:

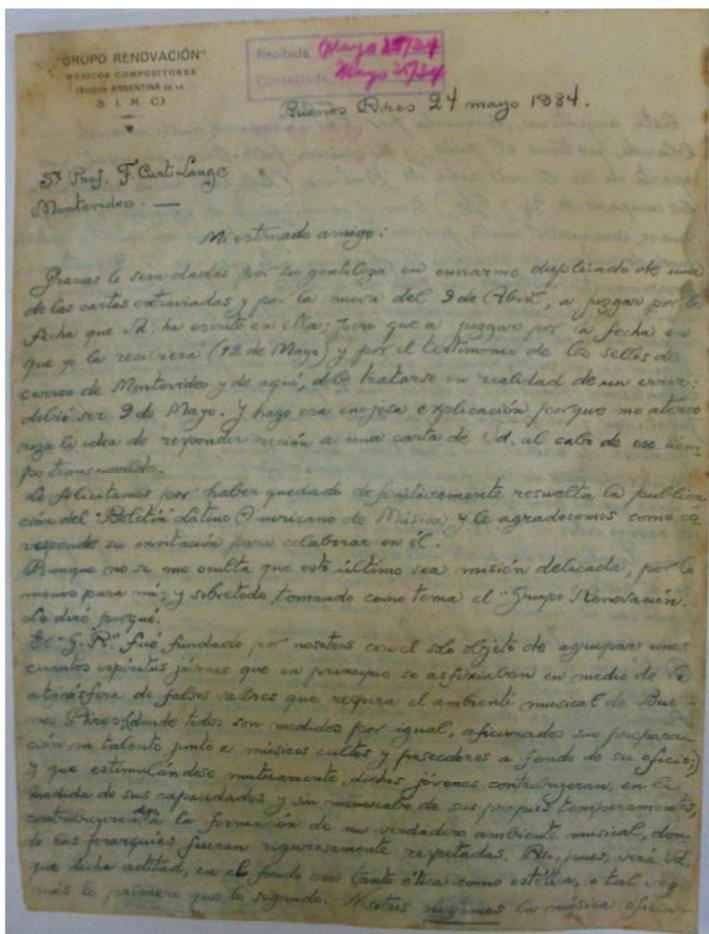
- 1°. Estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras;
- 2°. Propender a la difusión y conocimiento de las obras por medio de audiciones públicas;
- 3°. Editar las obras de sus afiliados;
- 4°. Extender al extranjero la difusión de la obra que realiza el grupo;
- 5°. Prestar preferente atención a la producción general del país facilitando su conocimiento por los medios a su alcance;
- 6°. Abrir opinión públicamente sobre asuntos de índole artística. (Scarabino, 1999: 69)

La aparición de este movimiento pionero y renovador (como su nombre lo indica) construido alrededor de los ideales de la desestructuración del *establishment* en la música, define al Grupo Renovación como el representante por excelencia del surgimiento de una vanguardia argentina poseedora y guardiana de una nueva estética.

Toda esta información puede ser corroborada por medio de los extensos diálogos epistolares de Juan Carlos Paz con Curt Lange. Cinco años después de la publicación de este manifiesto, Paz al escribir a Lange sobre los objetivos del grupo agrega:

El "G.R." fue fundado por nosotros con el solo objeto de agrupar unos cuantos espíritus jóvenes que en principio se asfixiaban en medio de una atmósfera de falsos valores que respira el ambiente musical de Buenos Aires; donde todos son medidos por igual (aficionados sin preparación ni talento junto a músicos cultos y poseedores a fondo de su oficio); (...) Nosotros negamos la música oficialista argentina, formada por todos los incapaces, musicalmente hablando, que tiene el país; y la música folk-lórica de aquí, que aparte de ser la más pobre de América (toda ella puede reducirse a los compases 3/4 y 6/8,) tiene el inconveniente de expresar lo que muere irremisiblemente, por no tener contacto alguno con nuestro actual modo de sentir y de pensar... Carta de J.C.Paz a Curt Lange. Buenos Aires, 24 de mayo de 1934. [Subrayado en el original] (Imagen núm. 1, a y b).⁴

4 No podemos dejar de mencionar aquí ecos de estas posiciones ideológicas en el movimiento brasileño análogo, el grupo Música Viva (1938-1950), como lo demuestra el programa radiofónico del 11 de enero de 1947: "el arte de los más jóvenes compositores brasileiros rompe enérgicamente con la tradición concibiendo un arte más universalista, sin la preocupación de regionalismo expresado por las características especiales de cada país y raza, integrándose en las corrientes



más avanzadas de la música contemporánea. Su obra, ajena a prejuicios y doctrinas no pretende ser otra cosa más que la expresión real y sincera de nuestra época. Estos jóvenes, tal vez se encuentren en la madrugada de un nuevo estilo. Se expresan directamente sin avergonzarse de ser simples, tristes o alegres, consonantes o disonantes, hacen de la música el objeto principal de sus preocupaciones... pretenden ser únicamente sinceros, verdaderos". (Kater, 2001: 317). La relación entre estos dos grupos era mediada por el Americanismo de Curt Lange, encaminado exactamente a la construcción de una red de producción y difusión de la música contemporánea en las tres Américas.

hasta argentina, formada por ^{los} todos incapaces, musicalmente hablando, que tiene el país; y la música folk-lórica de aquí, que aparte de ser la más pobre de América (toda ella) puede reducirse a las compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$,) tiene el inconveniente de expresar lo que ya muere, inconscientemente, por no tener contacto alguno con nuestra actual modo de sentir y de pensar. No olvidemos, además, que la Argentina es, propiamente hablando, un país como solita y que nuestra cultura y nuestra sensibilidad son europeas; y que andando el tiempo, y de aquí a muchos años, al unificarse los distintos tipos del inmigrante y al desearse una en su consuel común, entonces podremos pensar en nuestro nacionalismo musical: es decir, no lo "poncamos", sino que surgiera espontáneo y no por la fuerza, como lo entienden los folkloristas argentinos de ahora. — Pues bien, amigo Lange, ya verá Ud. que es difícil hablar de las finalidades del "G. P." sin invocar las razones que las han generado. Ahora bien: si Ud. quisiera una especie de ensayo sobre el "G. P." estudiado a través de sus componentes, yo no podría hacerlo, por ser parte interesada, pero lo haría mucho mejor que yo, el poeta y crítico musical Andrés B. Caro, espíritu cultísimo y sereno, según sea el parecer de Ud., yo puedo hablarle del asunto. También le prometo hablar a la brevedad posible en "Amigo del Bole" sobre el asunto de sus conferencias, siempre que Ud. me permita un poco en cuanto a (honorarios, número de conferencias, fechas, etc.). Asimismo le agradecería me indicara la extensión que deberían llevar la obra que se publicará en el Suplemento musical del "Boletín". — De despedirme de Ud. (hasta la próxima), le ruego, estimado Lange, que no tome a mal lo del asunto de mi colaboración, pues si bien le ha expresado que el tomo que Ud. insinuara en la carta del 28 de mayo no puede ser tratado por mí o objetivamente, pueden ser otros otros, como por ej. mpla algún ensayo sobre cualquier músico interesante de por aquí. — En las espaldas de sus gratas noticias, me reitero su amigo y servidor

Juan Carlos Paz

Imagen 1, a y b: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 24 mayo 1934*

* Recomendamos acceder al archivo digital: <http://iae.institutos.filo.uba.ar> para ver en una mejor calidad estas imágenes y las siguientes, a las que se hace referencia en el capítulo.

Según el musicólogo argentino Omar Corrado en su libro *Vanguardias al Sur: la música de Juan Carlos Paz* (2012: 69), los miembros del Grupo Renovación tuvieron:

Una presencia pública unificada y sólida en los primeros años de la década de 1930, lo que se manifestó en el estreno de obras en conciertos y con actividades en espacios de crítica frente a los embates de sectores más antiguos de la vida cultural argentina, como la Sociedad Nacional de Música (SNM).

Este grupo más allá de estar unido por intereses estéticos, tenía en su configuración estrechos vínculos familiares: Los hermanos Castro, colegas musicales de Juan Carlos Paz, en 1933 se convierten en familiares del compositor después de que éste se casara con Eloísa García Castro, prima de José María y Juan José Castro.

Es abundante la bibliografía⁵ en la que se menciona el papel de líder que Juan Carlos Paz ejercía sobre el Grupo, asumiendo entonces labores administrativas y de secretariado y de la misma manera, gran parte de los contactos internacionales del Grupo se realizaron por su intermedio. Como consecuencia, la propia curaduría de los conciertos, que implicaba la elección de repertorio, intérpretes, espacios, entre otros, quedaba también bajo la dirección de Juan Carlos Paz. Respecto a la conformación del Grupo Renovación, la correspondencia entre Paz y Lange presenta una reseña autobiográfica del compositor, escrita en la década de 1940 y, posiblemente, esta información pudo ser utilizada para la publicación de alguna biografía o artículo sobre Paz:

5 (García, 1989); (Scarabino, 1999); (Corrado, 2012).

... Juan Carlos Paz, nació el 5 de agosto de 1897 en Buenos Aires. Estudió piano con Roberto Nery y composición con Constantino Gaito. Completó su formación de manera autodidacta. Fundó en 1929 el 'Grupo Renovación' con compositores de avanzada, en contraposición al tradicionalismo del medio. Dirigió ese grupo durante largo tiempo hasta separarse del mismo, fundando en 1937 la entidad nueva música... (Véase Imagen núm. 2 - Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. Sin fecha. Disponible en <http://:iae.institutos.filo.uba.ar>)

Bajo el punto de vista del repertorio, lo que podemos observar es que los programas de Grupo Renovación eran montados intentando presentar una diversidad de tendencias estéticas. Así, junto a nombres como Debussy y Stravinsky, había obras de compositores latinoamericanos y, naturalmente, de los compositores del grupo. Sin embargo, a diferencia de los demás compositores del Grupo Renovación, Juan Carlos Paz parecía ser el único interesado en las nuevas técnicas de composición, principalmente el dodecafonismo. Sus primeros experimentos en este campo aparecen antes de 1934, culminando este año con su primera obra explícitamente dodecafónica, la *Composición sobre los 12 tonos*, para flauta y piano (Tabla núm. 1):

La técnica de los doce tonos acompañará la obra de Paz hasta la década de 1950, y durante el trascurso de casi 20 años de dodecafonismo, el compositor demostró un gran interés por perfeccionar su técnica. En este sentido, Paz no duda en ponerse en contacto con Schoenberg desde 1938:

En carta del 28 de marzo de 1937, Paz le pide a Paul Pisk la dirección de Schoenberg; la intención es mandarle sus *Diez piezas sobre una serie en los doce tonos*, según le comenta a Gianneo en carta del 12 de junio de ese año. Escribe por primera vez al compositor vienés, entonces en California, el 10 de julio de 1938, pero no menciona en esa carta el envío de dicha partitura. En esta toma de contacto, se presenta como compositor y estudioso de su obra aquí “tan lejos del verdadero centro de la cultura musical de Europa” (...). Le comunica el proyecto de estrenar en Buenos Aires en 1938 los opus 11, 19 y 25 (...), como parte del trabajo de difusión de la música de avanzada que lleva a cabo aquí. Le pregunta si aceptaría examinar y juzgar algunas de sus obras escritas en la técnica de los doce sonidos, ya que nadie puede orientarlo aquí en ese sentido. Envía otra carta el 5 de diciembre, junto a programas de conciertos en los que figuran los mencionados estrenos locales de las piezas Op. 11 y 19 de Schoenberg... (Corrado, 2012: 133)

Autor	Obra	Instrumento	Intérprete
Stravinsky, I.	<i>Sérénade</i>	Piano	L. La Vía
Ficher, J.	<i>Variaciones sobre un tema judío</i>	Piano	F. Amicarelli
Paz, J.C.	Composición sobre los 12 tonos	Flauta Piano	A. Martucci J.C. Paz
Mossolov, A	<i>Las noches turquestánicas</i>	Piano	L. La Vía
Giannco, L.	<i>Divertimento (Núm. 1)</i>	Flauta Clarinete Fagot	A. Martucci F. Martorella E. Brusi

Tabla núm. 1: Programa de concierto del Grupo Renovación
núm. 13 del 31/10/34 (Scarabino, 1999: 118)

Según las fuentes documentales consultadas por Corrado, Schoenberg nunca respondió (Corrado, 2012: 134) y esto es corroborado en la carta de Paz a Lange del 12 de julio de 1945: “Schönberg nunca me contestó, a pesar de haberle escrito yo 3 veces y enviándole programas con estrenos de sus obras en Bs.As.” (Imagen disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

No obstante, Paz establece interlocución con importantes compositores europeos adeptos a la técnica dodecafónica como Paul Pisk, Józef Koffler, Slavko Ostec, Ernst Krének, que servían de orientadores en el proceso compositivo de Paz y difusores entusiastas de su obra. Por otro lado, estos compositores encontraban en Paz y el Grupo Renovación la posibilidad de presentar sus obras al público latinoamericano.

La fragmentación del Grupo Renovación

Según la bibliografía de referencia, el alejamiento de Paz con el Grupo Renovación resultó, sobre todo, por divergencias estéticas. En la medida que el compositor se encaminaba por el serialismo, más se alejaba de la tendencia neoclásica de sus compañeros. El mismo compositor se refiere a este hecho en una carta al maestro Vaclav Smetacek, fechada el 14 de abril de 1937:

Antes que nada debo comunicarle que me he separado del Grupo Renovación por no estar de acuerdo con la orientación que mis colegas piensan imprimir a esa Agrupación y a sus respectivas producciones. Ellos se inclinan a las derechas y yo a las tendencias más radicales de la música contemporánea. Debido a esa separación y a mis propias convicciones me he

decidido a realizar por mi cuenta una serie de audiciones de música contemporánea exclusivamente, organizando en Buenos Aires lo que denominaré *Conciertos de la Nueva Música...* (Paz in García Muñoz, 1989).

La Agrupación Nueva Música fue, por lo tanto, la solución encontrada por Paz para dar continuidad a su trabajo colectivo y claro está, crear una oposición al Grupo Renovación.

Respecto al debate sobre la salida de Juan Carlos Paz del grupo Renovación, estudiosos de este fenómeno, como Corrado (2012) y Scarabino (1999), presentan un abanico de posibilidades que podrían ser consideradas a la hora de entender esta ruptura. Entre las diversas razones incluyen diferencias estéticas, que como ya fue mencionado anteriormente, fue la razón esgrimida a sus contactos en el exterior. Otra causal de fragmentación del Grupo Renovación, podría estar relacionada con el uso que Paz dio a sus contactos y la posición adquirida dentro del grupo para escalar a una condición de mayor proyección y reconocimiento mundial, planteando como punto de inflexión la interpretación exitosa de su *Passacaglia* en París en el 15° festival de la International Society of Contemporary Music (ISCM), realizado en 1937. En ese orden de ideas, Scarabino (1999: 94) presenta un extracto de la carta de Osterc para Paz del 31 de julio de 1936, donde el compositor yugoslavo comunicó a Paz lo siguiente: “Estoy este año en el Jurado del XV Festival de la ISCM en París. Si usted lo desea. Estoy gustoso a su disposición”.

El autor plantea esta situación como una oportunidad para que Paz envíe solamente su obra sin hacer partícipe a los demás miembros del Grupo Renovación, siendo este gesto tomado como de un egoísmo desmedido. Sin

embargo, en oposición a esta teoría, entre las referencias epistolares reveladas por Carmen García Muñoz (1989), nos muestra claramente una respuesta que no concuerda con un interés individualista por parte de Juan Carlos Paz. Fechada del 27 de agosto de 1936, el fragmento de la carta proporcionado por Muñoz se refiere abiertamente al envío de obras para el mencionado festival:

Mi querido amigo: ... (...) lo felicitamos por su designación para el Jury de 1937. Nosotros pensamos concurrir al Festival XX del SIMC con algunas obras de cámara y sinfónicas (...) en estos días le enviaré la primera partitura de orquesta editada por el Grupo Renovación del Concerto Grosso de nuestro colega José María Castro... (Paz en García Muñoz, 1989)

Si nos atenemos al contenido de esta carta, se podría refutar la teoría de una intriga en pos de la obtención de una mayor visibilidad a nivel internacional a favor de Paz. Aunque no se tienen registros sobre el envío efectivo de otras obras de los integrantes del Grupo Renovación, la obra de Paz resultó seleccionada después de ser sometida a la evaluación de un jurado. Respecto a este episodio polémico, en la correspondencia de Curt Lange hay evidencias de los diálogos epistolares entre Osterc y Paz. En carta enviada por Juan Carlos Paz al musicólogo el 21 de enero de 1937, el compositor relata:

Parece que comienzo bien el año. Se trata de una carta de Slavko Osterc, en que me anuncia la aceptación de mi reciente "Passacaglia", para orquesta, por el Jury reunido en París para elegir las obras que se ejecutarán en el próximo Festival Internacional de la S.I.M.C. que tendrá lugar en esa ciudad. La obra

obtuvo cuatro votos contra uno, e irá en el segundo programa de música sinfónica (1ª quincena de Junio) junto a el trabajo a que aludía yo, y una obra de Alois Haba... (Imagen núm. 4. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Posiblemente, la separación del compositor Juan Carlos Paz no se debió a un único motivo y sí a una sumatoria de eventos que pudieron desencadenar su salida. De alguna manera, el componente personal debió entrar en juego, y problemas de índole familiar pudieron incidir en el desenlace conocido. Estos problemas podrían estar relacionados con la separación entre Paz y Eloísa García Castro, prima de los hermanos Castro, lo que contribuyó a deteriorar la relación entre los miembros del Grupo. Es curioso señalar que esta opción no excluye los otros argumentos esgrimidos para analizar este episodio; sin embargo, parece confirmarse si consideramos que Paz continuó teniendo una relación más o menos cordial con Ficher y Gianneo pero no con los hermanos Castro, familiares de quien fue su esposa. Sobre esta relación con Gianneo y Ficher hay evidencia en la correspondencia de Paz con Lange, como por ejemplo en su carta del 28 de diciembre de 1937: “Ya estuve con Frau Müller, tan dinámica como siempre. (...) Esta noche cenaremos con ella, Gianneo y Sra y Ficher: cena diplomática y politonal”. (Imagen núm. 5. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>).

La correspondencia entre Curt Lange y Paz nos revela una visión diferente de los hechos, no diametralmente opuesta, sino complementaria con la versión naturalizada en la historia de la vida de Paz.

Encuentros: Juan Carlos Paz y Sofia Knoll

Como ya se ha prefigurado hasta ahora, se observa que además del aspecto estético, la ruptura con el Grupo Renovación está también asociada a cuestiones de orden personal. El 17 de julio de 1936 surge por primera vez referencias a la pianista Sofia Knoll, quién poco tiempo después se convertirá en un elemento trascendental en ese proceso de ruptura entre Paz y el colectivo por él fundado.⁶

Tenemos huéspedes de Viena, que nos han sido recomendado por el Dr. Paul Pisk: Sofía Knoll, pianista excelente, muy artista, gran sensibilidad y comprensión; ha venido a radicarse aquí. Naturalmente interviene en las audiciones del “G.R.”, comenzará por una “sonata” de Szymanovsky y luego dará a conocer aquí otras de Prokofieff... (Imagen núm. 6: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 17 de julio de 1936. Disponible en <http://:iae.institutos.filo.uba.ar>).

La diáspora humana desde Europa hacia los países de América Latina, dados los acontecimientos que precedieron la Segunda Guerra Mundial posibilitó, entre otros, la llegada de esta pianista austríaca a Buenos Aires a fines de 1935. En el programa de concierto núm. 23 del Grupo Renovación, organizado el 21 de agosto de 1936, se hace evidente su rápida incorporación a las actividades desarrolladas por el Grupo, participando como intérprete (Tabla núm. 2):

6 Sofía Knoll llegó a Buenos Aires entre el final de 1935 y comienzos de 1936.

Autor	Obra	Instrumento	Intérprete
Gianneo, L.	Suite (1933)	Piano	F. Amicarelli
Jarnach, P.	Sonatina Op 12	Flauta e Piano	A. Martucci S. Knoll
Honegger, A.	Danse de la Chèvre	Flauta	A. Martucci
Prokofiev, S.	Sonata Op 28	Piano	S. Knoll
Paz, J.C.	4 piezas para clarinete (en los 12 tonos)	Clarinete	F. Martorella
Berg, A.	Sonata Op. 1	Piano	R. Kurzmann- Leuchter
Malipiero, G.F.	3 poesie di Angelo Poliziano	Voz e Piano	O. Talenton A. Ficher

Tabla núm. 2: Programa de concierto del Grupo Renovación
núm. 23 del 21/08/36 (Scarabino, 1999: 123)

Poco tiempo después, el 5 de septiembre del mismo año, Paz continuó escribiendo a Curt Lange ya con un tinte más personal y a modo de confesión:

Estoy pasando... momentos realmente trágicos. Vivo un problema sentimental que solo tiene una solución, y esto sería muy grave. El hecho es que mi vida ha cambiado totalmente y no creo que retorne a ser lo que fue. Naturalmente que mi modo de expresar ha cambiado también fundamentalmente: yo creo que para bien. Perdóneme el tono trágico, pero hay un ejemplo claro para explicar mi caso. ¿No ha visto usted el film “*el bosque petrificado*”?⁷ yo me compenetro a tal punto con el personaje y su problema que creo ser él mismo. ¡Cuánta puede hacer “la elegida” en nuestra

7 Respecto a la película Estadounidense *The Petrified Forest* “El bosque petrificado”: estrenada en 1936, dirigida por Archie Mayo, relata una historia con varias aristas existenciales y metafísicas. Sin embargo limitándonos al personaje principal (Alan Squier), este es un escritor desencantado de la vida que simboliza la libertad y el lirismo; encuentra en la protagonista (Gabrielle Maple) el amor que no estaba buscando, y llega hasta el extremo de sacrificar su vida para que ella logre hacer su sueño realidad.

pobre alma! Dentro de dos o tres días tendrán Uds. a Feuermann en Montevideo. Es un cellista formidable. Lo acompañará al piano nuestra amiga vienesa Fraulin Sofía Knoll, y yo deseo que Ud. la conozca y hable con ella. Es de una musicalidad extraordinaria (...). Es realmente una adquisición magnífica para nosotros un elemento tan artista, tan superior como Fraulin. Knoll: la recomendación del Dr Paul Pisk no exageraba. Para colmo de felicidad es enormemente simpática e insensible a las críticas... Si es posible, escúchele la Sonata de Prokofieff que tocó en nuestro último concierto, o si no el final de la de Szimanowsky... (Imagen núm. 7: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 5 de septiembre 1936. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Se puede inferir, que la relación profesional establecida entre Paz y Knoll, traspasó los límites de este espectro, llegando a un plano íntimo y amoroso. Este hecho, sumado a conflictos estéticos e interpersonales, contribuyó a un proceso de alejamiento del compositor con relación al Grupo por él fundado en 1929. Finalmente, el 6 de Octubre de 1936, Paz escribe a Lange su perspectiva sobre la ruptura con el Grupo Renovación:

¿Recuerda Ud. lo que Le escribí cuando el viaje de Fraulin Knoll a Montevideo? El asunto siguió su curso, y un buen día todo fue descubierto. Mi casa se vino abajo, pues tuve que abandonarla y llevo una existencia de abrumadora inestabilidad. En este intenso asunto sentimental, tengo el poco agrado de comunicarle que mis compañeros del "G.R." no se han portado conmigo como podría esperar: han olvidado los límites de lo privado mezclando el asunto artís-

tico con una pura cuestión de sentimientos poderosos, que son, en último caso, patrimonio exclusivo de quienes viven esos sentimientos: y que nada han podido contra ellos. ¿Qué hacer?: nada, si ya mis antiguos compañeros lo han hecho todo. Comenzaron por despojarme de la secretaría: una persona tan corrompida como yo no puede sino inspirar un saludable pudor a los demás. Se hicieron media docena de reuniones sin notificarme y se tomaron las decisiones en ausencia mía, no dándome por lo tanto el más elemental derecho a la defensa, si hubiera habido que hacerla. (...) Así que para ellos no cuenta para nada lo realizado por mí como compositor, puesto que además de prescindir de mi como artista militante dentro del “Grupo” me condenan de hecho a no poder ofrecer mis obras en audición, porque fuera del “G.R.” ¿cómo hacerlo? Y tampoco cuenta, por lo visto, mi tarea de organizador, el conocimiento que yo he hecho con personalidades y entidades extranjeras, mis escritos de divulgación sobre la obra del “Grupo”, la terrible preparación de los conciertos, (...); sin contar el mantenimiento de la correspondencia, todo ello a costa de mi tiempo y de mis energías jamás apoyadas por ninguno de ellos: nada de eso ha valido nada contra el estallido histórico de pudor ofendido de todos esos hombres superiores. De modo y manera, mi querido Lange, que de hoy en adelante, para toda clase de asuntos artísticos relacionados con el “G.R.” deberá Ud. entenderse con Castro. Y perdóneme la demasiado extensa perorata; aunque necesitaba hacerla con un amigo. ¡Quedan tan pocos!... (Imagen núm. 8: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 6 de octubre de 1936. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

La revelación de su relación con la pianista vienesa antes de consumar su separación de Eloísa García fue el pretexto para que sus compañeros prácticamente lo expulsaran del Grupo. Sin embargo, el alejamiento entre Paz y el Grupo Renovación ya estaba configurado, no solamente por las diferencias estéticas, como se ha mencionado anteriormente, sino también por la notoriedad que Paz y su obra estaban recibiendo en el circuito musical latinoamericano e internacional. El sentimiento de traición que aquí Paz manifiesta, en su carta de octubre de 1936, no está restringido solamente a la transgresión de los *límites de lo privado*, como así lo llamara Paz en su momento, sino también a la ruptura de un pacto simbólico firmado en el manifiesto de 1929, en donde se propendía a estimular a la superación artística, la difusión de las obras por medio de conciertos y el interés que se debía tener sobre la producción nacional, todo más allá de consideraciones personales, por lo menos en la teoría.

La respuesta de Curt Lange, el 8 de octubre de 1936, a la carta que acabamos de leer corrobora nuestra interpretación:

Todo lo que Ud. me relata lo tenía yo previsto... Tuve una visión exacta de las cosas y creo, que con su salida del Grupo Renovación este pierda inmediatamente su puente de combate y se vuelva más transigente. Yo había notado ya que estaba interiormente partido, como puede estar partido un espejo, porque habían tendencias dispares que solo por un milagro permanecían juntas. La posición, o mejor dicho, los componentes del Grupo, en su actitud fueron poco felices porque no supieron separar el problema íntimo del amigo, de los problemas del artista y creador. En este caso, por razones de sentimientos, siempre hubiera sido muy difícil a Castro, ponerse de acuerdo con Ud. pero me extra-

ña en los demás... (Imagen núm. 9: Carta. Curt Lange, F. para Paz, J.C. 8 de octubre de 1936. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

En cuanto a la divulgación de esta ruptura, en los medios musicales y espacios sociales que el Grupo Renovación transitaba, Scarabino (1999: 94-95), llama la atención sobre la carta enviada por Honorio Siccardi, nuevo secretario del Grupo, el 15 de abril de 1937, a Robert Bernard, secretario de la sección francesa de la ISCM: “Se ha comunicado su pedido al Sr. Paz, a pesar de no pertenecer a esta Sección. El Grupo Renovación está compuesto por José María Castro, Luis Gianneo, Honorio Siccardi [y] Jacobo Ficher. Paz dejó de pertenecer a él, *no por razones estéticas*”.

En el campo social, las consecuencias sufridas por Paz como responsable por la ruptura de un pacto que abarca cuestiones profesionales y personales, son descritas por él a Curt Lange en, la carta del 8 de diciembre de 1936:

Yo estoy haciendo un intenso aprendizaje de destierro. El caso mío parece haber tomado las proporciones de un cataclismo nacional; la opinión pública está agitada; de las cien personas que antes me saludaban en esta querida y asfaltada aldea, hay por lo menos noventaicinco que ahora no me conocen, o que se hacen las distraídas para no saludarme... (Imagen núm. 10: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 8 de diciembre de 1936. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Sin embargo, tan pronto acontecieron los hechos, hacia finales de 1936, en Juan Carlos Paz nacería la idea-germen de lo que, posteriormente, serían los conciertos de la Nueva Música. Con estos conciertos, Paz pretendía dar continuidad a su trabajo como difusor entusiasta de la música

contemporánea, dando a conocer en Buenos Aires la obra de compositores vigentes y adscritos a tendencias revolucionarias en la música. Por otro lado, estos conciertos constituirían la principal herramienta usada por el compositor para sentar una posición contraria a los sectores más conservadores del ambiente musical argentino y, por diversos motivos también, contra el Grupo Renovación. La primera alusión que hace Juan Carlos Paz, dentro de la correspondencia dirigida a Curt Lange, a la creación de este espacio de “batalla” aparece el 26 de octubre de 1936:

Estoy muy de acuerdo con sus apreciaciones sobre la futura marcha del “Grupo Renovación”, que de tal no tendrá más que el nombre. Por mi parte pensaba continuar el año próximo la serie de conciertos de música contemporánea que por mi realizó el “G.R” y que le confirieron un lugar único en el movimiento musical de Buenos Aires. Sé de elementos que responderían llegado el caso, hay interesante música que dar a conocer y con ambas cosas pueden hacerse muchas otras... (Imagen núm. 11: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 26 de octubre de 1936. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

La llegada del nuevo año lleva a Juan Carlos Paz a un nuevo estado de ánimo, más propositivo y fortalecido en sus proyectos. El compositor envía una carta el 6 de enero de 1937 a Curt Lange, donde no solamente expresa una satisfacción con los cambios de orden personal, sino también que ve en el proyecto de la serie de conciertos de Nueva Música, una motivación para continuar con sus actividades.

Gracias por las direcciones de Pisk y Varesse [sic.]. Me dice usted que el primero ya está enterado de mi reti-

ro del "G.R". ¿Conoce también la causa principal de la cual es en cierto modo culpable por habernos enviado a Sophie Knoll? Tretas de azar, del destino o que se yo: jamás me hubiera imaginado que mis relaciones con el Dr Pisk originarían, andando el tiempo, un vuelco tan grande en mi existencia: para bien (...) Proyecto de una serie de conciertos de música contemporánea para 1937. Procuraré demostrar, que como Ud. dice, mi querido Lange, no es fácil hundirme. Naturalmente que pienso seriamente en ello. Se trata, ni más ni menos, que de mi vida futura en mi queridísima ciudad natal... (Imagen núm. 12: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 6 de enero de 1937. Disponible en <http://:iae.institutos.filo.uba.ar>)

Los diálogos epistolares entre Juan Carlos Paz y Curt Lange durante el transcurso del año 1937 versan alrededor de los cambios en el círculo social de Juan Carlos Paz, pero sobre todo, de las actividades relacionadas al desarrollo de los conciertos de música contemporánea: adquisición de partituras, elección de repertorio, elección de intérpretes y problemáticas relacionadas a la locación utilizada para llevar a cabo los conciertos. Finalmente, el 18 de septiembre de 1937 se da comienzo a la serie de Conciertos de la Nueva Música en la sala de Amigos del Arte. Respecto al inicio de estas actividades, Juan Carlos Paz escribe a Lange en una extensa carta el 21 de septiembre del mencionado año:

Estuve bastante atareado con motivo de nuestro primer concierto. Todo fue ejecutado perfectamente y fue recibido con simpatía, salvo, naturalmente, en los comentarios asnales de los diarios; éstos ya demostraron sus intenciones al anunciar el concierto: ni uno de

ellos se refirió al título “conciertos de la Nueva Música”; dijeron sencillamente, “... se dará en A. del A. un concierto de música de cámara”... etc. – Peor para ellos: se caerán a pedazos podridos hasta la médula. Hasta ahora siempre se habría hablado bien de los ejecutantes, aunque no de las obras: era la táctica habitual con los conciertos del “grupo”; pero ahora Talamón, el reportero musical de “La Prensa” ha descubierto otra: Hablar mal también de los ejecutantes, con el fin que fácilmente puede adivinarse. El 5 de octubre daremos otra audición con piezas de Pisk, Webern, Schoek, Riéti, Krének, Wiener (Karl) y mis “3 movimientos de jazz” y posiblemente también mis “3 invenciones”... (Imagen núm. 13: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 21 de septiembre de 1937. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Pese a las iniciales críticas negativas por parte de los medios, no demoraría mucho tiempo en revertirse esta situación. Para el cuarto concierto de Nueva Música, la percepción de los medios cambió, dando paso a críticas positivas. Esta situación es narrada por Paz en su carta a Lange del 16 de diciembre de 1937:

He estado muy ocupado con el 4° concierto que ofrecimos, y estuve bastante cansado [...] La cuarta ofensiva de los “Conciertos de la Nueva Música” dio amplio resultado, mucho público —la sala de Amigos del Arte completamente llena— siguió con mucho interés el desarrollo del concierto. Asómbrese, Lange amigo, que hasta comenzamos a tener críticas elogiosas (“Crítica”, “El Mundo”, “Le Courier de la Plata”) ¿es que tan malas eran nuestra audiciones, y nosotros no lo sabíamos?... (Imagen núm. 14: Carta. Paz, J.C. para

Curt Lange, F. 16 de diciembre de 1937. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

En el universo de la correspondencia de Juan Carlos Paz y Curt Lange, en el período que abarca desde 1936 hasta 1952, es posible hacer un largo seguimiento de las actividades dentro del marco de los llamados *Conciertos de la Nueva Música*. Cambios en la locación de los conciertos, desde la sala de Amigos del Arte hasta el Teatro del Pueblo; elección de repertorio e incorporación de piezas de diversos compositores, no solo europeos sino también latinoamericanos, inscritos en las más variadas tendencias; la elección de intérpretes y logros alcanzados a partir de la realización de éstos conciertos, son asuntos que se convierten en una constante durante este marco temporal. Tal como lo menciona Juan Carlos Paz en su carta a Curt Lange el 15 de agosto de 1938 (Imagen núm. 15), con el segundo ciclo de conciertos, se estrenarían ya en total 61 obras en ocho audiciones, cifra nada despreciable considerando el poco tiempo de actividades, reflejo del ritmo frenético de trabajo en pro de las músicas de vanguardia. En la misma carta, Paz adjunta una lista con todas las obras interpretadas en estos conciertos hasta la fecha. Del mismo modo, anexa también una lista de los intérpretes que tomaron parte en los conciertos realizados (Tabla núm. 3), donde figura como puede esperarse, la presencia activa de la pianista Sofia Knoll, que aparece desde el primer concierto organizado por Paz en 1937 (Corrado, 2012: 129) y de quien puede inferirse que se habría convertido en compañera sentimental de Paz por los próximos años. (Imagen núm. 15: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 15 de agosto de 1938. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Interpretes Conciertos Nueva Música	
Cantantes	Freya Wolfsbruck Lucy Ritter Milda Muller
Pianistas	Sofia Knoll Francisco Amicarelli Antonio de Raco Julio Perceval Juan Carlos Paz
Violinistas	Carlos Pessina Anita Sujovolsky Pedro F. Napolitano
Flautistas	Angel Martucci Alfredo Montarano
Clarinetistas	Filottete Martonella Sam Liebermann
Saxofonista	Sam Liebermann
Trompetista	? Mastrovincenzo
Fagotistas	Angel Umattino
Directores de coro	Freya Wolfsbruck

Tabla núm. 3: Intérpretes participantes de la serie de Conciertos Nueva Música hasta el año 1938.

Los conciertos de la Nueva Música darían paso a lo que posteriormente se denominaría Agrupación Nueva Música, que contaría con la afiliación de Eitler, Perceval, Devoto y, por supuesto, Paz. La Agrupación se constituyó en 1944 y respecto a este acontecimiento, se puede rastrear en la correspondencia entre Paz y Lange una corta mención en la carta enviada por el compositor al musicólogo el 18 de junio de 1944: “Tuvimos un verdadero éxito de público: los diarios se cuidaron bien de no dar la noticia sobre la nueva agrupación; pero como la anunciamos en los programas, todo el mundo se enteró”. (Imagen núm. 16: Carta. Paz, J.C. para Curt Lange, F. 18 de junio de 1944. Disponible en <http://iae.institutos.filo.uba.ar>)

Cerrando ciclos

La separación de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación, puede asociarse a numerosas causales y nunca, como en todas las situaciones de la vida, a una sola. Sin embargo, el estudio detallado de la correspondencia intercambiada entre Juan Carlos Paz y Francisco Curt Lange, posibilita acompañar de cerca, y desde la perspectiva del quehacer de los hombres, acontecimientos determinantes para la historia del compositor, así como también para la historia de la música argentina y latinoamericana. Es a partir de estos diálogos epistolares que es posible conjeturar que la fragmentación del Grupo Renovación marcaría el renacer de Juan Carlos Paz dentro del naciente espacio de los Conciertos de la Nueva Música y su consecuente evolución a la Agrupación Nueva Música. Este espacio sería la esfera desde donde Paz desarrollaría una constante resistencia a sectores conservadores del ambiente cultural, y una invaluable labor generando reflexión sobre el reconocimiento del valor y funcionalidad de las producciones contemporáneas en su propio contexto.

La inagotable labor de este músico, que transitó por numerosas dimensiones de la música —como la composición, la investigación musicológica y la gestión cultural— marcó un hito en la historia de la música argentina y latinoamericana, apoyando la creación de colectivos vanguardistas en países vecinos y abogando por la construcción de redes transnacionales de diálogos interculturales en un contexto personal donde la audacia y la rigurosidad lo regía todo.

Más allá del análisis e interpretación de este período de la vida de Juan Carlos Paz, creemos que este trabajo contribuyó a evidenciar un *silencio* en los trabajos musicológicos relativos a esta temática. Durante un cierto tiempo y

padeciendo de una herencia estructuralista, la musicología latinoamericana se situó fuera de las cuestiones de cuño personal y afectivo de sus sujetos de estudio. Necesitó que la sociología, la antropología y la micro-historia llevaran a repensar este silencio al señalar que una obra artística (o cualquier acción humana) es parte de un proceso de lucha de fuerzas bajo las cuales se articulan el hombre, el artista, la obra y su tiempo.

En esta perspectiva, la documentación epistolar se impone como una fuente privilegiada en la medida en que “la escritura de sí es, al mismo tiempo, constitutiva de la identidad de su autor y del texto, que se crean simultáneamente, a través de esa modalidad de ‘producción del yo’” (Gomes, 2004: 16). La correspondencia de Paz dirigida a Curt Lange podría ser denominada casi como el diario de un compositor, un espacio íntimo para la expresión de ideas, sentimientos, deseos e impresiones. En las cartas compuestas por Paz podemos oír la polifonía de sus pensamientos, las disonancias con el Grupo Renovación, la re-armonización con la Agrupación Nueva Música, los arreglos con el público, el moto perpetuo de sus indagaciones. En este diario, casi un poema sinfónico, Paz construye de manera a veces improvisada, a veces meticulosamente elaborada, su propia concepción de música y del mundo para el cual remite sus creaciones.

Bibliografía

- Assis, A. (2014) *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1945)*. San Pablo, Annablume.
- Buscacio, C. (20017) *A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935)*. Ouro Preto, Artefilosofia.

- Corrado, O. (2012) *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Cotta, A. (2006) "Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica". En XI *Colóquio do PPGM UNIRIO*, 2007, Rio de Janeiro. Cadernos do Colóquio, pp. 1-18. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- García, C. (1989) "Cartas de Juan Carlos Paz". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 10, núm. 10, pp. 313-320. Universidad Católica Argentina.
- Glocher, S. (2015) "Sofía Knoll. Reconstruyendo el camino de la Liebling hebrea". Ponencia presentada en el VI Simposio Internacional de Musicología de la UFRJ y Coloquio Internacional del Instituto Ibero-Americano de Berlín, Universidad de las Artes de Berlín. Rio de Janeiro. Actas en Prensa.
- Guerra-Peixe, C. Correspondência com Francisco Curt Lange (1944-1985). Manuscritos. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange, UFMG.
- Kater, C. (2001) *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa Editora.
- Moya, F. (2015). "Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940". En *Faces da História*, vol.2, núm.1, pp.14-21. São Paulo, Universidade Estadual Paulista.
- Scarabino, G. (1999) *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Educa, Buenos Aires. En línea: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/educa/grupo-renovacion-nueva-musica.pdf> (Consulta 18-7-2017)

Cartas utilizadas en este trabajo

Acervo Curt Lange, UFMG:

- Curt Lange, F. [carta] 8 octubre 1936 [para] Paz, J.C., Buenos Aires. 1 p. Respuesta de Curt Lange sobre la salida de Paz del Grupo Renovación.
- Paz, J.C. [carta] 24 mayo 1934, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Fundación del Grupo Renovación.

- _____. [carta] 17 julio 1936, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Acogida de músicos inmigrantes vieneses por parte del Grupo Renovación.
- _____. [carta] 5 septiembre 1936, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Situación personal de Juan Carlos Paz; concierto de la pianista Sofía Knoll en Montevideo.
- _____. [carta] 6 octubre 1936, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 3 p. Salida de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación.
- _____. [carta] 26 octubre 1936, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Surgimiento de idea de Conciertos de Nueva Música.
- _____. [carta] 8 diciembre 1936, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 3 p. Perspectivas de Juan Carlos Paz después de su salida del Grupo Renovación.
- _____. [carta] 6 enero 1937, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Relación Juan Carlos Paz-Sofía Knoll. Proyecto de Conciertos de Nueva Música.
- _____. [carta] 21 septiembre 1937, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Primer Concierto de Nueva Música.
- _____. [carta] 16 diciembre 1937, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Crítica positiva a los Conciertos de Nueva Música.
- _____. [carta] 15 agosto 1938, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 5 p. Conciertos de la Nueva Música: repertorio e intérpretes.
- _____. [carta] 18 junio 1944, Buenos Aires [para] Curt Lange, F., Montevideo. 2 p. Consolidación Agrupación Nueva Música.
- _____. [carta] 12 julio 1945, Buenos Aires [para] Curt Lange, F. 2 p. Contacto entre Juan Carlos Paz y Schoenberg.

5

Veinte años de Nueva Música (1937–1957)

Daniela Fugellie - Christina Richter-Ibáñez

Iniciado en 1937 como Conciertos de la nueva música, el proyecto de difusión de la música del siglo XX creado por Juan Carlos Paz es mayormente conocido por el nombre que recibe en 1944, Agrupación Nueva Música (ANM). A partir de entonces, a la interpretación del repertorio contemporáneo se suma el establecimiento de un grupo de compositores, el cual va cambiando y también creciendo a través de los años. Pese a que la importancia de esta agrupación para la historia de la música argentina del siglo XX es indiscutida (Paraskevaídis, 1984; Veniard, 2000; Corrado, 2010 y 2012), hasta ahora no se ha hecho un recuento detallado de las actividades desarrolladas por ella. Sin conocer en detalle los programas de los conciertos, resulta problemático entender la función que determinados intérpretes y compositores ejercieron al interior de la agrupación, así como también establecer cuáles fueron los focos centrales de su repertorio. Por otra parte, un recuento general de los conciertos permite identificar sus escenarios habituales, manifestando los nexos del proyecto con determinados círculos de la vida artística y cultural argentina. Estos aspectos

abren nuevas perspectivas sobre la específica concepción de la “nueva música” promovida por la agrupación.

El presente artículo ofrece un panorama general del desarrollo de los Conciertos de la Nueva Música y la Agrupación nueva música (ANM en adelante) en sus dos primeras décadas de existencia, basado principalmente en la reconstrucción íntegra de los programas de los conciertos realizados entre 1937 y 1957. Las tablas que acompañan este texto documentan los conciertos y los intérpretes participantes en ellos. Sin duda, Juan Carlos Paz facilitó el trabajo de las autoras al numerar cuidadosamente los programas ofrecidos por la agrupación a lo largo de estas décadas, los cuales pudieron ser recopilados en diversos archivos de Argentina, Brasil, Alemania y Suiza.¹ Tras esta meticulosa numeración se encuentra sin duda un afán de “archivar” el propio trabajo para la historia. Sin embargo, de la consulta de otras fuentes primarias, como cartas y artículos de prensa, se desprende que los programas estaban sujetos a cambios inesperados, lo que implica que posiblemente algunos de los programas aquí representados hayan experimentado modificaciones no documentadas. Pese a ello, esta recopilación permite determinar tendencias generales del ciclo de música de cámara y su desarrollo histórico.

Esta publicación se basa en resultados parciales de las tesis doctorales de las autoras (Richter-Ibáñez, 2014, Fugellie, 2018). Mientras que el trabajo de Daniela Fugellie se centró en el estudio de tres centros de vanguardia: en Argentina (ANM), Brasil (Música Viva) y Chile (Tonus) durante las décadas de 1940 y 1950, identificando los nexos entre ellos y con la escena musical internacional; el estudio de Christina Richter-Ibáñez está concentrado en la figura de Mauricio Kagel y su participación en diversas instituciones de la vida

1 Véase el Apéndice núm. 1 con un listado de los archivos consultados.

musical y cultural argentina hasta su partida a Alemania en 1957. Daniela Fugellie basó su estudio de la agrupación argentina en los programas de los conciertos realizados entre 1937 y 1950, los cuales se complementan principalmente con la correspondencia de Paz con el musicólogo uruguayo-alemán Francisco Curt Lange.² Por su parte, Christina Richter-Ibáñez trabajó mayormente en base a anuncios, programas y reseñas de prensa del período comprendido entre 1947 y 1953, el cual corresponde a la participación de Kagel en la institución. Para el presente artículo el marco temporal se extiende hasta 1957, año en que se celebró el concierto número 100 y durante el cual se integraron nuevos miembros estables a la ANM, los cuales paulatinamente complementarían y renovarían el trabajo impulsado por Paz. Como se demostrará en este artículo, pese a que la fundación de la ANM se data en 1944, existe una continuidad en el trabajo de la agrupación desde su constitución en 1937. El mismo Paz, en cartas a Francisco Curt Lange, se refiere a su proyecto como a “La nueva música” o simplemente “Nueva Música”, sin discriminar entre el período anterior y posterior a 1944.

Los Conciertos de la nueva música (1937–1943) y su perfil internacional

La realización de un ciclo de música de cámara con obras de autores nacionales y extranjeros ya había sido cultivada por Juan Carlos Paz como miembro del Grupo Renovación entre 1929 y 1936 (Scarabino, 2000; Corrado, 2012). Otra

2 La correspondencia entre Paz y Lange, que consta de más de 600 cartas, se conserva en el Acervo Curt Lange, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. [Véase el capítulo “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: los entramados de una correspondencia (1933-1969)” en esta obra, de las autoras Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil (NdC)].

experiencia ensayada por él en el marco de Renovación fue el desarrollo de una amplia correspondencia internacional, iniciada en 1932, cuando el grupo pasa a constituir la Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC a partir de ahora). Como responsable principal de la correspondencia con los miembros de otras secciones nacionales comienza para Paz un intenso intercambio con compositores europeos, entre ellos Paul Pisk (sección austríaca), Alois Hába y Karel Reiner (sección checoslovaca), Józef Koffler (sección polaca) y Slavko Osterc (sección yugoslava).³ Los nexos a través de la SIMC no solo resultan en un valioso intercambio de ideas musicales y estéticas, sino también en la circulación internacional de partituras. Mientras que obras de Paz y otros compositores argentinos son recibidas en Europa y Estados Unidos —entre ellas, su *Passacaglia* para orquesta es estrenada en 1937 durante el XV° Festival de la SIMC en París— obras musicales de diversos países y tendencias llegan a Buenos Aires. Ya el 22 de noviembre de 1935 Renovación había dedicado un concierto íntegramente a la música checoslovaca, seguido por un segundo concierto temático dedicado al repertorio austríaco y yugoslavo el 16 de diciembre de 1935 (Ayestarán, 1936; Scarabino, 2000).

Tras la separación de Paz del Grupo Renovación, ocurrida hacia septiembre de 1936,⁴ tanto su experiencia como gestor de conciertos de música de cámara como sus vínculos internacionales serían determinantes para la concepción de su nuevo proyecto independiente. Así, durante la fase de planificación del proyecto, el compositor escribe a

3 Esta correspondencia está documentada en el Archivo de Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires.

4 Los motivos de la separación de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación en 1936 han sido abordados por diversos autores durante los últimos años. Véase Scarabino, 2000; Corrado 2012; Glocer, 2015 y Fugellie, 2019.

sus diversos contactos internacionales solicitando partituras para su proyectado ciclo.⁵ Los envíos desde Berlín y Europa Oriental no se hacen esperar. Entre las obras recibidas se destacan diecisiete partituras de compositores de Viena, enviadas por Universal Edition gracias a la intercesión de Paul Pisk, por entonces ya residente en Estados Unidos.⁶ Dada la estrecha comunicación sostenida por Paz desde 1934 con Francisco Curt Lange, su proyecto también se enriquecería con las obras de compositores latinoamericanos y norteamericanos editadas por Lange en los *Suplementos musicales* del *Boletín latino-americano de música* (1935–1946) y en la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941–1953), entre otras partituras enviadas por él desde Uruguay y Brasil (Fugellie, 2018). Junto con esto, hacia fines de la década de 1930 los contactos de Paz se ampliarían hacia Estados Unidos, en parte debido a la emigración de algunos de sus contactos de habla alemana, como el mencionado Pisk, a ese país. Entre los materiales llegados desde Estados Unidos destacan cincuenta y siete partituras enviadas por New Music Edition en 1940 y otras cuarenta y seis obras enviadas por Henry Cowell en 1943.⁷

5 Así lo refiere en variadas cartas a Lange, por ejemplo en esta cita: “Trabajo ordenado. Correspondencia con Praga, Ljubliana, Split, Berlín, Varsovia; proyecto de una serie de conciertos de música contemporánea para 1937. Procuraré demostrar que, como Ud. dice, mi querido Lange, no es fácil hundirme.” Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 06.01.1937.

6 “El Dr. Pisk me hizo enviar, por la Universal-Edition diecisiete obras de la escuela vienesa: Schönberg, Alban Berg, Wellesz, Krének, Pisk, Kauder, Webern. El barón de Menascé, que ejecutó en Viena algunas de nuestras composiciones, me envió también algo de la misma escuela. Osterc, además de su adhesión incondicional —de él y de su grupo— me envía varias obras de todos ellos. Ud., en fin, ya sabemos. Tengo música de sobra para 20 audiciones: no puedo quejarme.” Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 19.07.1937.

7 Véanse por ejemplo las siguientes cartas: Paz, carta a Cowell, Buenos Aires, 30.04.1941; Cowell, cartas a Paz, New York, 05.10.1942 y 13.11.1942, todas ellas en el Archivo de Paz; Paz, cartas a Lange, Buenos Aires, 09.07.1940 y 29.05.1943, ambas en el Acervo Curt Lange.

La intención de destacar este repertorio internacional es evidente en los programas de los conciertos.⁸ Mientras que el primero de ellos, realizado en septiembre de 1937, se titula simplemente “Audición de obras”, los siguientes programas de 1937 llevan el subtítulo de “Diversas tendencias del 900” y entre 1938 y 1947 los programas se titulan “Antología de las tendencias actuales”. Complementando esta denominación, desde el segundo concierto de 1937 los programas anuncian las nacionalidades de los compositores interpretados y desde el tercer programa se indican las tendencias estéticas de las obras (expresionismo, post-impresionismo, neo-clasicismo, politonalismo, música en los doce tonos, etcétera). En programas sucesivos se incluye en la contratapa una lista de todos los compositores interpretados por la institución a la fecha, la cual para el programa núm. 35, realizado en julio de 1943, ya incluía alrededor de 50 compositores de diversos países. La presentación explícita de estas informaciones en los programas sin duda subrayaba el dominio, por parte de Paz, de un amplio conocimiento sobre las tendencias de la música actual. De esta manera, el compositor argentino se presentaba públicamente como un artista versado en la escena musical internacional, con la cual se identificaba evidentemente. Paz a su vez se perfila como conocedor de las tendencias internacionales de la música contemporánea dictando variadas conferencias a partir de la década de 1940, dedicadas a diversas corrientes de la música actual y a su desarrollo en diferentes países,⁹ las cuales se materializan en artículos y, de manera prominente, en

8 Véase el Apéndice núm. 1 para consultar el detalle de los programas de conciertos mencionados a continuación.

9 En los archivos de Paz y Lange se conservan fuentes relativas a dichas conferencias, por ejemplo: “Principales derroteros de la música de hoy”, 13.09.1941, UBA y 02.10.1941, Teatro del Pueblo; “Breve introducción a la música norteamericana”, 27.05.1943, Teatro del Pueblo; “Introducción a la música actual”, 19.07.1946, Transradio Internacional.

los libros que publica durante la década de 1950 (Paz, 1952, 1955 y 1958).

Por ser Paz conocido internacionalmente como el primer dodecafonista latinoamericano, se ha tendido a afirmar que en su ciclo de conciertos se interpretaba principalmente música de los compositores de la segunda Escuela de Viena, así como de otros compositores vanguardistas tales como Edgar Varèse, John Cage, Olivier Messiaen y el mismo Paz (por ejemplo Béhague, 2010: 212, comentado en Richter-Ibáñez, 2014: 111). Sin embargo, el estudio de los programas, especialmente los de la primera década, desmiente esta afirmación, demostrando que en los conciertos —tal como su título lo anunciara— se interpretan obras de diversas tendencias, privilegiando la difusión de un repertorio eminentemente internacional. Durante el período comprendido entre 1937 y 1943, entre los compositores más frecuentemente interpretados se encuentran, junto a Paz, los nombres de Paul Hindemith, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky, justamente tres representantes de “diversas tendencias” del siglo XX, secundados por compositores de distintas procedencias y orientaciones estéticas, como Alban Berg, Esteban Eitler, Ernst Křenek, Darius Milhaud, Slavko Osterc, Julio Perceval, Paul Pisk, Domingo Santa Cruz y Demetri Zebre. Pese a la gran variedad de nombres aquí reunidos, cabe destacar que la mayor parte del repertorio interpretado hasta 1943 corresponde a formaciones pequeñas, con obras para solistas, dúos, tríos y *lieder*, siendo los instrumentos más frecuentes el piano, la flauta, el violín y el clarinete. Sin duda influyen en el repertorio asuntos de orden práctico, ya que la falta de financiamiento impedía comprometer a un mayor número de intérpretes en la ejecución de un repertorio poco habitual en las salas de concierto.¹⁰

10 Por ejemplo, Paz menciona esta situación en cartas a Lange del 29.04.1941 y el 23.08.1941.

Obras como el Quinteto de vientos op. 26 de Schoenberg, el *Octour* de Stravinsky y los cuartetos de cuerdas microtonales de Alois Hába fueron proyectadas por Paz desde 1937 para ser incluidas en los programas,¹¹ sin llegar a materializarse su ejecución en el ciclo. Las primeras interpretaciones de obras de la Escuela de Viena también obedecen a esta tendencia (Corrado, 2012). El 11 de julio de 1938, Paz interpreta por primera vez una obra de Schoenberg en el ciclo, las *Drei Klavierstücke* op. 11. Hasta 1943 se presentan principalmente obras para piano de Schoenberg (op. 11, op. 19, op. 33A), así como también sus *lieder* op. 15. Las *Variationen für Klavier* op. 27 de Anton Webern son interpretadas en variadas ocasiones desde 1938, mientras que se ejecutan las cuatro piezas para clarinete y piano op. 5 y los *Sieben frühe Lieder für eine Singstimme und Klavier* (1928) de Berg. Cabe destacar que, dentro de estas obras, las únicas representantes del método dodecafónico son el op. 27 de Webern y el op. 33A de Schoenberg.

En pequeña escala, la internacionalidad del repertorio se corresponde con el grupo de intérpretes que participan en los conciertos. Aunque en torno a los Conciertos de la nueva música no se constituye un ensamble fijo, es posible identificar intérpretes frecuentes. Dada la ya mencionada carencia de un financiamiento constante, se puede asumir que la motivación principal de los intérpretes no era de orden material, sino que correspondía a un genuino interés en el proyecto. Figurando como pianista en treinta y seis conciertos, es el mismo Paz el intérprete más asiduo del ciclo entre 1937 y 1943, secundado por la pianista vienesa Sofía Knoll, con quien Paz por aquel entonces sostenía

11 Véase Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 24.04.1937. El estreno argentino del quinteto op. 26 está documentada recién en 1951 en Buenos Aires y no corresponde a un concierto de la ANM. Véase al respecto Richter-Ibáñez, 2014: 69.

una relación sentimental (Glocer, 2015). Los programas de los conciertos dejan de manifiesto que la participación de Knoll en treinta y cinco conciertos constituyó un aporte esencial, complementando el trabajo de Paz. Mientras que el compositor se dedica exclusivamente a la interpretación de música instrumental,¹² y privilegia un repertorio atonal y dodecafónico, el trabajo de Knoll se caracteriza por ser multifacético, abarcando tanto obras de compositores europeos (Béla Bartók, Berg, Pisk, y otros) como latinoamericanos (Pedro Humberto Allende, Carlos Chávez, Santa Cruz, Andrés Sas, y otros). Así, la pianista se dedica a la interpretación de diversos estilos musicales, incluyendo obras de carácter nacional y enriqueciendo de esta manera la variedad de “tendencias actuales” presentadas en el ciclo. Por otra parte, Knoll se dedica junto a cantantes femeninas —entre ellas Freya Wolfsbruck, Lucy Ritter, Noemi Saslavsky y Lili Heinemann— a la interpretación de *lieder* alemanes de Berg, Walter Hirschberg, Křenek, Pisk, Schoenberg, Kurt Weill y Karl Wiener. Junto con la violinista Anita Sujovolsky interpreta también dúos de Hindemith (op. 11, núm. 2), Ernst Toch (op. 44) y Stravinsky (*Duo concertant*). Es probable que la participación de Sujovolsky y de Wolfsbruck en el ciclo haya sido incentivada por Knoll, ya que ambas intérpretes desaparecen de los programas junto con ella hacia 1943. Knoll compartía con ambas intérpretes la pertenencia a la cultura judía y el dominio de la lengua alemana. La cantante alemana Freya Wolfsbruck había llegado, como Knoll misma, exiliada a Buenos Aires en 1936 (Glocer y Richter-Ibáñez, 2016). Por su parte, la violinista argentina Sujovolsky había estudiado violín con Carl Flesch en Berlín. Su regreso

12 Esto se corresponde con la labor creadora de Paz, donde el compositor también privilegia el repertorio instrumental. Véase Corrado, 2012.

a la Argentina se vio motivado por el inicio de la dictadura nacionalsocialista y su política antisemita (Glocer, 2016). El alejamiento de Knoll de los Conciertos de la nueva música comienza en 1941, cuando pasa a integrar la compañía del bailarín Joaquín Pérez Fernández como pianista. Las giras nacionales e internacionales se hacen cada vez más largas y frecuentes.¹³ Luego de una larga pausa que comienza en mayo de 1943, su nombre aparece en dos últimos conciertos en julio y agosto de 1945.

Otros intérpretes frecuentes de los Conciertos de la nueva música fueron el clarinetista Sam Liberman, el flautista Ángel Martucci y, desde 1941, el flautista y compositor austriaco Esteban Eitler. Tanto Liberman (Weinstein et al., 1998) como Eitler —este último a través de su mujer (Fugellie, 2018)— estaban vinculados a la cultura judía. En este sentido, es posible observar que la interpretación de obras de compositores de habla alemana que por entonces vivían en el exilio —Schoenberg, Hindemith, Pisk, Křenek, Eitler y otros— encuentra su eco en este grupo conformado por músicos argentinos y emigrantes, siendo varios de ellos judíos recientemente exiliados. Así, la ejecución de un repertorio que muchos de los intérpretes probablemente conocieron en Europa se puede relacionar con la intención de continuar cultivando un repertorio interrumpido en el Viejo Continente por la ideología autoritaria de la dictadura y el exilio. Sin duda, la internacionalidad del repertorio promovido por la institución se presenta como un marco favorable para la integración de los emigrantes en un proyecto que potenciaba justamente el trabajo conjunto de una colectividad musical internacional, constituyendo una “antología viviente” de la nueva música con la que Paz convivía y se identificaba.

13 Véase al respecto Paz, cartas a Lange, Buenos Aires, 09.06.1940 y 29.04.1941.

Por último, se puede observar que la postura de Paz como un compositor alejado de los círculos oficiales corresponde con las locaciones de los Conciertos de la nueva música, vinculadas a instituciones no-musicales y a proyectos independientes. Mientras que los conciertos de 1937 se realizan en la sala de Amigos del Arte, en 1938 Paz traslada su proyecto al Teatro del Pueblo. Esta institución fundada en 1930 por Leónidas Barletta destacaba por presentar obras teatrales contemporáneas de Argentina, Estados Unidos y Europa, realizando a su vez exposiciones artísticas, charlas y conciertos (Pellettieri, 2006). Junto con su atmósfera abierta y no-elitista, el Teatro del Pueblo le ofrecía a Paz un porcentaje de las ganancias de las entradas, con el cual podía costear los honorarios de algunos intérpretes.¹⁴ Los conciertos se realizan en el edificio ocupado por el Teatro en la calle Corrientes 1530, hasta que la institución pierde esta ubicación como consecuencia del Golpe Militar de junio de 1943 y el consiguiente gobierno militar de Pedro Pablo Ramírez. Paralelamente, algunos conciertos son realizados en otros espacios. En 1938 se ofrece un concierto en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, por entonces dirigido por el pintor Emilio Pettoruti, quien, al igual que Barletta en el Teatro del Pueblo, experimentaba con nuevos formatos que acercaran al público a las manifestaciones artísticas contemporáneas (Pettoruti, 1968). En 1940 se registra un nuevo concierto en Amigos del Arte, en el marco de una retrospectiva de Pettoruti. En 1941 y 1943 se ofrecen también conciertos en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, acercando los Conciertos de la nueva música a un público estudiantil.¹⁵

14 Véase Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 20.10.1938.

15 Véase una lista de los lugares en que se realizan los conciertos en el Apéndice núm. 2.

La constitución de la Agrupación Nueva Música y sus primeros años (1944–1947)

El programa del primer concierto de 1944, realizado el 12 de junio en la librería Sagitario, anuncia la creación de la ANM:

“Conciertos de la nueva música” inicia su octavo ciclo de audiciones de música contemporánea, con una leve alteración en el título que adoptara desde sus comienzos, en 1937, hasta hoy. Y es a partir de hoy que se denominará “Agrupación Nueva Música”, ya que a su acostumbrada labor de difusión de obras contemporáneas de las tendencias más radicales, agregará ahora las de un grupo de compositores del ambiente, cuya voluntad de crear, dentro de un espíritu de avanzada, ha hecho que se unieran en idéntico propósito y finalidad. Esos compositores son Richard Engelbrecht, Julio Perceval, Esteban Eitler, Daniel Devoto y Juan Carlos Paz.¹⁶

Este texto fundador determina claramente la finalidad de la nueva agrupación. Mientras que la actividad central de la ANM continuaría siendo la difusión de la música actual a través de su ciclo anual de conciertos, a este trabajo se sumaría la constitución de un grupo de compositores “de avanzada”, unidos para fomentar la búsqueda de nuevas formas de expresión. Paz menciona en sus cartas que el concierto contó con un numeroso público,¹⁷ mientras

16 Programa núm. 41, conservado en el archivo privado de Esteban Eitler, São Paulo, Brasil y en el archivo de Paul Walter Jacob, Universidad de Hamburgo. Este programa, durante el cual se anuncia la creación de la ANM, existe con dos fechas diferentes: 5 de junio y 12 de junio. De las recensiones de prensa se puede deducir que fue realizado el 12 de junio de 1944.

17 Véase Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 18.06.1944.

que diversos periódicos documentan, si bien brevemente, la constitución de la agrupación. Entre ellos se cuentan medios de las comunidades de emigrantes, como lo son *El diario español*, *Buenos Aires Herald*, *Deutsche La Plata Zeitung*, *Magyarság*, órgano de la comunidad húngara en Sudamérica y el *Argentinisches Tageblatt*.¹⁸

En cartas dirigidas a Lange se pone de manifiesto que Paz ya en años anteriores había tenido la intención de conglomerar un nuevo grupo de compositores. A comienzos de 1942, el compositor se encontraba regularmente con Roberto García Morillo y Nicolás Lamuraglia, a quienes hacia abril del mismo año se les suman Carlos Suffern, Richard Engelbrecht y Guillermo Graetzer. Con ellos, Paz esperaba poder fortalecer un “frente” contrario a la música oficialista de carácter nacional. Sin embargo, la conformación de un grupo estable no fructifica, lo que Paz atribuye a la falta de objetivos estéticos e institucionales comunes. En junio de 1943 Paz es invitado por Adolph Weiss, Pisk y otros compositores residentes en Estados Unidos a constituir la sección argentina del nuevo grupo *The Native American Composers*. Aunque la iniciativa norteamericana no se concreta, esta invitación brinda un nuevo impulso a su proyectada agrupación, la que resulta en la constitución de la ANM un año más tarde.¹⁹

Sin duda, los cinco compositores reunidos inicialmente en torno a la ANM conformaban un grupo heterogéneo: junto a Paz, por entonces dedicado a la composición dodecafónica, se encuentran el literato y compositor argentino

18 Por ejemplo, en los siguientes artículos conservados en el archivo de Eitler: “Agrupación Nueva Música”. En *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 12.06.1944; “Se constituye la Agrupación ‘Nueva Música’”. En *El diario español*, Buenos Aires, 10.06.1944; “Agrupación Nueva Música”. En *Deutsche La Plata Zeitung*, Buenos Aires, 13.06.1944; “Az ‘A. N. M.’ uj hangversanye”. En *Magyarság*, s.l., 10.06.1944; “La Nueva Música”. En *Sintonía*, Buenos Aires, 01.07.1944.

19 Véanse cartas de Paz a Lange, Buenos Aires, 21.02.1942, 24.04.1942, 06.05.1942 y 27.06.1943.

Daniel Devoto y los nombres de tres emigrantes: el compositor y organista belga Julio Perceval, el emigrante alemán Richard Engelbrecht y el ya mencionado Eitler. Mientras que Eitler y Engelbrecht se dedicaban por entonces a explorar en la composición dodecafónica, Devoto se interesaba por las tradiciones musicales hispánicas e hispanoamericanas. Como pianista acompañante de *lieder* y como músico de cámara se dedicaba principalmente al repertorio francés (Zonana, 2010). Por su parte, Perceval, quien fuera maestro de Devoto, era cercano al estilo neoclásico (Olivencia, 2001). Al contrario, la dedicación de Eitler y Engelbrecht al método dodecafónico se vincula directamente a su contacto con Paz. Eitler, quien fuera alumno de composición de Paz desde 1941, pasa rápidamente de la composición de obras basadas en melodías del Altiplano, escritas en un estilo denominado por Paz figurativamente como “impresionismo incaico-pentatonal”,²⁰ y luego de una breve fase politonal, a la composición de sus primeras obras dodecafónicas en 1943. Los primeros ensayos de Eitler se caracterizan por una factura sencilla; utilizando una serie de doce tonos en su forma original u ocasionalmente en sus cuatro formas básicas, sin ser transpuesta a otros tonos. Generalmente, la serie es a su vez utilizada como tema de la obra, lo que supone la constante repetición y variación de una misma melodía docetonal (Fugellie, 2018). El director y compositor alemán Richard Engelbrecht, que llega a Argentina en 1937 para establecerse en Rosario como director coral, orquestal y profesor del conservatorio, también se inicia en la composición dodecafónica una vez establecido en Argentina. Sin ser alumno regular de Paz, es el compositor argentino quien lo inicia en los rudimentos del método dodecafónico y sus

20 Véase la biografía de Eitler redactada por Paz en la partitura de su *Sonatina* (1943), Polito-
nía, 1945.

primeras obras dodecafónicas se asemejan a las de Eitler en su utilización de las cuatro variantes originales de la serie y en su factura simple. La composición de música dodecafónica le brinda a Engelbrecht, quien se sentía aislado en su exilio en Rosario, la posibilidad de acercarse al círculo de Paz y la ANM. Por otra parte, la dedicación a la música de vanguardia contribuye también a reforzar su identidad cultural como emigrante alemán, vinculando su aislamiento geográfico con la imagen del aislamiento propio de un artista de vanguardia disidente e incomprendido (Pasdzierny, 2014). Ya que el mismo Schoenberg se encontraba por entonces exiliado en Estados Unidos, compartiendo la suerte de muchos otros compositores e intelectuales de avanzada, esta construcción identitaria se relaciona con la coyuntura histórica de la música de vanguardia alemana durante la década de 1940.

Más allá de las diferencias estéticas de los primeros compositores de la ANM, durante la década de 1940 tampoco se encuentra documentado un trabajo regular en equipo. Dentro del ciclo de conciertos existe un único programa que reúne obras de los “cinco”, fechado el 30 de julio de 1945, mientras que obras de Engelbrecht y Perceval se encuentran rara vez en los programas. Ya que Engelbrecht vivía en Rosario y Perceval por entonces trabajaba en la Universidad de Cuyo en Mendoza, su escasa representación en los programas puede relacionarse con la falta de una participación activa de ambos compositores en el proyecto, a la cual alude Paz en algunas cartas.²¹ Devoto menciona en un artículo que solo conocía a Engelbrecht por pasajes de sus cartas a Paz (Devoto, 1945), de lo que se deduce que los compositores de la ANM no se reunían frecuentemente en Buenos Aires. Al contrario, Eitler y Devoto participan activamente

21 Véase Paz, cartas a Lange, Buenos Aires, 18.06.1944, 30.10.1944 y 13.06.1947.

de las actividades de la ANM a partir de 1944. Devoto figura en seis conciertos como pianista acompañante y sus obras están documentadas en diez programas. Sin embargo, su participación disminuye a partir de 1945, cuando sus ocupaciones profesionales —principalmente su actividad docente en la Universidad de Cuyo en 1945, la fundación de su editorial Gulab y Aldabahor en Buenos Aires y su creciente actividad como crítico— van dificultando su actividad en la ANM, la cual se interrumpe definitivamente con su traslado a París en 1952.

Junto con su rol como compositor vanguardista, el mayor aporte de Eitler dentro de la ANM fue sin duda su comprometida labor como intérprete y gestor. Aunque su participación en el ciclo como solista y acompañado al piano por Darío Sorin comienza ya en 1941, es a partir de 1944 que Eitler pasa a cumplir un papel protagónico. Entre 1944 y 1946, el emigrante austriaco figura en prácticamente todas las obras de los programas. Diversas cartas documentan que él mismo se encargaba de agrupar a los intérpretes necesarios y organizar los ensayos de obras para diversas formaciones instrumentales, las que incluyen tríos, cuartetos y quintetos con canto, maderas, bronces, contrabajo, guitarra y otros instrumentos.²² Al contrario, se puede observar que el nombre de Paz prácticamente desaparece de los programas, contrastando con su activa participación artística hasta 1943. Nuevamente, esta situación se relaciona con asuntos de orden práctico: tras la expulsión del Teatro del Pueblo de su antiguo establecimiento en la calle Corrientes, la institución logra ubicarse en la aún actual locación en la calle Diagonal Norte 943, con capacidad para unas 150 personas (Larra, 1978). Este cambio de localidad trae consecuencias inesperadas para el ciclo de conciertos, ya que

22 Véase por ejemplo Paz, cartas a Lange, Buenos Aires, 04.02.1945 y 12.07.1945.

la nueva sala carecía de piano.²³ Así se explica que este instrumento, que fuera el más presente en los Conciertos de la nueva música, sea remplazado por obras para ensambles mixtos, predominando los instrumentos de viento, el canto y la guitarra. Aunque esta situación se basa en factores extra-musicales, sus consecuencias sin duda son interesantes para el desarrollo del ciclo. Así, Eitler y Paz componen y estrenan obras para ensambles mixtos,²⁴ mientras que se interpretan obras para formaciones originales, como por ejemplo la obra de Stravinsky *Berceuses du chat* (1916) para cantante femenina y trío de clarinetes y la obra de Křenek *The Holy Ghost's Ark* op. 91a (1941) para mezzosoprano, oboe, clarinete, viola y cello, entre muchas otras. Paralelo a esto se realizan algunos conciertos en institutos culturales, librerías y en la sala de Amigos del Arte, la cual sí contaba con un piano. Esta sala ubicada en Florida 659 sería un lugar frecuente de los conciertos de la ANM en los años siguientes, aunque su nombre va mudando de acuerdo a las sucesivas instituciones que alberga, entre ellas Instituto Francés de Estudios Superiores, Salón Van Riel y, desde 1950, Instituto de Arte Moderno.

En general, las tendencias del repertorio de esta nueva fase mantienen el perfil internacional, representado principalmente por compositores europeos, norteamericanos y latinoamericanos. Sin embargo, se observan diferencias con respecto al primer período. Entre los compositores más tocados figura, junto a Paz, Esteban Eitler, lo que

23 Véase al respecto Paz, cartas a Lange, Buenos Aires, 30.10.1944 y 20.06.1945. Cabe mencionar que los programas de los conciertos núm. 48 (30.07.1945), núm. 58 (27.08.1946) y núm. 59 (17.09.1946) en el Teatro del Pueblo sí incluyen obras para piano.

24 Por ejemplo las obras de Eitler *Cuatro fábulas de Daniel Devoto* para canto, flauta, oboe y fagot; *Concierto 1944* para flauta, viola, guitarra, bandoneón, corno y saxo barítono; *Concierto 1945* para clarinete, clarinete en mib, fagot, saxo, trompeta, trombón, violín, viola y cello; y los tríos dodecafónicos de Paz op. 33, op. 36, op. 38 y op. 43.

se explica por su intensa labor organizadora. Con ellos, los nombres de Schoenberg, Hindemith, Milhaud, Berg y Křenek continúan destacando. A esta lista se suma el vanguardista norteamericano Wallingford Riegger, junto a los compositores Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro y César Guerra-Peixe, todos ellos miembros del grupo vanguardista brasileiro Música Viva. Dentro de este panorama se encuentran muchos compositores residentes en el exilio, entre ellos Schoenberg, Hindemith, Křenek, Eitler y Koellreutter, lo cual es interesante de destacar considerando que la segunda fase de la ANM se inicia en el marco de la Segunda Guerra Mundial. La diferencia más importante con respecto al período de los Conciertos de la nueva música consiste en el nuevo protagonismo que reciben durante la década de 1940 los compositores residentes en Argentina y Brasil dedicados a la música atonal y dodecafónica, como son los mencionados miembros de Música Viva, pero también Eitler y Engelbrecht, a los que hacia fines de los años cuarenta se sumarán compositores jóvenes como Michael Gielen, Francisco Kröpfl y Mauricio Kagel.

Retornando al rol de Eitler dentro de la ANM, es de suponer que algunos de los nuevos intérpretes que se integran a los conciertos a partir de 1944, entre ellos el guitarrista Augusto Marcellino, los clarinetistas Leo Feidman y Rodrigo Martínez y el fagotista Felix Uceli, llegan al ciclo motivados por él. En este sentido, se observa que algunos de ellos, como Martínez y Feidman, eran activos en la escena del jazz y la música popular a la que Eitler también pertenecía. Por otra parte, el ciclo suma nuevos intérpretes europeos y argentinos vinculados a la cultura judía, entre ellos la cantante Dora Berdichevsky, la violista Hilde Heinitz y su marido, el cellista German Weil, y los violinistas Ljerko Spiller y Leon Spierer. A partir de 1948 Eitler deja de participar en los conciertos de la ANM, para reaparecer sólo en

un programa de mayo de 1951. En una carta dirigida a Paz en julio de 1948, Eitler alude a un distanciamiento por parte del compositor argentino. Eitler se refiere en esta carta a los rumores de un quiebre debido a concepciones divergentes.²⁵ Sin excluir la posibilidad de un distanciamiento, por parte de Paz, motivado en diferencias estéticas,²⁶ la biografía de Eitler demuestra que su trabajo artístico se hace paulatinamente incompatible con la ANM. Por una parte, su trabajo nocturno —probablemente en la escena de la música popular— fue impidiendo que asumiera la responsabilidad de organizar ensayos y conciertos. En cartas a Lange, Eitler resiente su falta de tiempo y el hecho de que los conciertos se programaran los días lunes, siendo este su único día libre.²⁷ Por otra parte, a partir de 1947 Eitler viaja frecuentemente a Brasil realizando giras de concierto. Así, entre abril y agosto de 1947 ofrece conciertos con Darío Sorin en numerosas ciudades brasileras, para retornar de manera independiente en reiteradas ocasiones entre 1948 y 1950. Aunque para esta investigación no se registraron documentos que tematizen directamente que Eitler haya tenido problemas políticos durante el peronismo, es evidente que sus ausencias prolongadas del país corresponden con este período, culminando con su emigración a Chile, junto con su familia, en agosto de 1952 (Fugellie, 2018). En este contexto, es posible que Paz haya resentido la ausencia de Eitler, quien fuera uno de sus colaboradores más activos.

Junto con el distanciamiento de Eitler de la ANM, durante 1947 puede hablarse de una cesura en el trabajo de

25 Eitler, carta a Paz, Buenos Aires, 27.07.1948, conservada en el Archivo de Paz.

26 Desde el punto de vista estético, es posible que el compositor argentino haya visto con ojos críticos el desempeño de Eitler en diversas escenas musicales, incluida la música "de entretenimiento". Véase al respecto Paz, carta a Lange, Buenos Aires, 13.02.1948.

27 Véase Eitler, cartas a Lange, Buenos Aires, 20.08.1948 y 05.12.1949, conservadas en el Acervo Curt Lange.

la institución como consecuencia de la creación del grupo interdisciplinario 9 Artes, del que participan, entre otros, Paz, Pettoruti y Devoto junto a otros pintores, escritores, compositores y arquitectos. El grupo crea una revista, de la cual se editan cuatro números (Richter-Ibáñez, 2014). Tres programas de conciertos recopilados por las autoras llevan el título “9 Artes”, aunque tanto su repertorio como sus intérpretes corresponden al trabajo habitual de la ANM. En 1948, dos programas reciben ambas denominaciones, titulándose “9 artes. Audición de la Agrupación Nueva Música”. Paralelamente, en 1947 se registra un concierto de la ANM realizado en un lugar poco convencional para el ciclo, el Bohemien Club en las Galerías Pacífico. Este concierto, que recibe el núm. 62, presenta un programa a su vez poco convencional para la ANM. Consiste en un recital de la cantante brasilera Edinar Altino de Campos, acompañada por Eitler, Devoto y Eric Schueler. En 1948, un nuevo concierto que presenta a intérpretes y compositores habituales de la ANM recibe el núm. 62, interrumpiendo por una vez la meticulosa numeración de los conciertos. Ya que Eitler había participado en conciertos con Edinar Altino de Campos en Brasil,²⁸ es de suponer que este concierto fue organizado por él sin contar con la participación de Paz, lo que explicaría la doble numeración de los programas. En general, se puede decir que esta cesura no afecta mayormente al esquema de conciertos hasta entonces desarrollado por la ANM.

Nuevos talentos e integrantes desde 1948

De estas breves consideraciones sobre el desarrollo histórico del ciclo de conciertos iniciado por Paz en 1937 se

28 Numerosos documentos de los viajes de Eitler a Brasil se conservan en su archivo privado.

desprende que la fundación de la ANM en 1944 no significó un cambio esencial en el trabajo de la institución, con Paz como su motor principal y la participación de algunos colaboradores cercanos, los cuales se van alternando con el tiempo. Al contrario, a partir de 1948 y a lo largo de la década de 1950 se producen cambios considerables dentro de la ANM. Por entonces, nuevos intérpretes, compositores jóvenes de una orientación vanguardista, arquitectos y diversos artistas se reúnen en torno a Paz. Alrededor de 1952, la ANM incluso se reorganiza, recibiendo una nueva estructura institucional, más organizada, con secretaría y cuota de participación (Richter-Ibáñez, 2014).

Hacia 1948, la ANM ya contaba con nuevos pianistas jóvenes y Paz deja de figurar como intérprete de los conciertos, realizando principalmente charlas introductorias a algunos de ellos. Entre los nuevos pianistas se encuentran los compositores Gielen, Kröpfl y Kagel. Diversas publicaciones han aludido al concierto en que Michael Gielen interpreta íntegramente la obra para piano de Schoenberg, el 26 de septiembre de 1949 (Gielen, 2005; Corrado, 2012). Si bien este concierto, realizado como un homenaje al compositor austríaco en su 75° aniversario, presentaba por primera vez toda la producción pianística del compositor, cabe observar que sólo la Suite para piano op. 25 y la pieza op. 33B se presentaban como estrenos argentinos, mientras que las obras restantes ya habían sido interpretadas dentro del ciclo de la ANM o en otros conciertos en Buenos Aires (Corrado, 2010). La música de la Escuela de Viena había estado presente en la formación musical de Gielen desde su infancia. Su tío, el pianista y compositor Eduard Steuermann, había sido alumno de Schoenberg y era un importante intérprete de las obras de su maestro, mientras que su madre, de profesión actriz, había estrenado en Dresden el *Pierrot lunaire* (Fiebig, 1997). Gielen asume en la ANM la interpretación de

las obras de Paz y es responsable del estreno de su *Música 1946* en 1949. Tras el homenaje a Schoenberg, la ANM ofrece nuevos conciertos dedicados a la música de la Escuela de Viena. El 14 de noviembre de 1949 se presenta un concierto con obras de Schoenberg, Berg, Webern y Paz, acompañado con palabras explicativas del compositor argentino. El 30 de octubre de 1950, un concierto se dedica exclusivamente a la música dodecafónica, representada por compositores europeos, latinoamericanos y residentes en Latinoamérica (Schoenberg, Webern, Paz, Gielen, Guerra-Peixe y Santoro).

Entre 1948 y 1950, Michael Gielen parece haber sido la figura más activa en los programas de la ANM. Después de su partida a Europa a fines de 1950, se observa una breve cesura en la programación y organización de la agrupación. Así, en 1951 se registra solo un concierto, durante el cual Eitler tocó junto a Jorge Grisetti, Kröpfl y otros intérpretes obras de Berg, Riegger, Guerra-Peixe, Paz, Hindemith y suyas, reproduciendo tendencias anteriores a 1947. Con el pianista y arquitecto Grisetti se inicia una nueva colaboración entre la ANM y el grupo nueva visión —escrito siempre en minúsculas—, fundado y liderado por Tomás Maldonado (Russo, 2007): el programa del único concierto de 1951 presenta una nueva tipografía en letras minúsculas —“anm”— diseñada por Maldonado, la que será utilizada por la agrupación por casi medio siglo. Por su parte, desde su primer tomo publicado en diciembre de 1951, la revista *nueva visión* incluyó artículos sobre música contemporánea escritos por Paz. Además, Eitler, Kagel y Paz participaron en otros eventos dedicados a música contemporánea²⁹ y formaron parte de

29 Ljerko Spiller, Mauricio Kagel, Esteban Eitler y un trío de vientos tocaron en el Teatro Ariel, calle Montevideo 361, 16.05.1951, obras de compositores yugoslavos y de Paz auspiciado por el Instituto Argentino-Yugoslavo de Cultura. Programas en el Archivo de Juan Carlos Paz; reseña de Fernando Vidal Buzzi, “Música Contemporánea Yugoslava”. En *Polifonía VI/51* (1951), p. 14, además *La Nación*, Buenos Aires, 17.05.1951, p. 6.

iniciativas interdisciplinarias: La vinculación estrecha con el Instituto de Arte Moderno (IAM, desde 1950, ubicado en la calle Florida 659) se profundizaba en un ciclo sobre diferentes aspectos del arte moderno, el cual incluyó un concierto de música dodecafónica internacional y la audición del 2° cuarteto de Paz. En una hoja conservada en su archivo, que refleja un balance anual, el compositor anotaba “Estreno del 2° Cuarteto” y agregaba: “Organización colectiva d A.N.M. [...] Ricardo Pinto, Mauricio Kröpfl, Franz Kágel, Enrique Maldonado, Juan de Poj, Lidy Becher, Felisa Lagos Olivari, Eduardo Prat Moneto.”³⁰ El humor de Paz se nota en el juego con los nombres de Ricardo Becher, Mauricio Kagel, Francisco Kröpfl, Enrique Poj, Juan de Prat Gay, Lidy Prati de Maldonado, Felisa Pinto, Eduardo Polledo y Sara Lagos Olivari, quienes continuarán siendo miembros del grupo en los años siguientes.

Consolidación y organización estable

Durante los años 1952 y 1953, la agrupación realizó diversas actividades, aumentando a su vez su nivel de organización. Desde entonces, la institución comienza a publicar un programa de la temporada anual, con un total de seis conciertos ofrecidos entre mayo y octubre o noviembre. Sin embargo, cabe mencionar que los programas anunciados en dichos programas fueron modificados, muchas veces incluso hasta el último momento, dependiendo de los intérpretes o de los mismos compositores. Así, la comparación de los programas de la temporada, los programas de cada concierto, anuncios y reseñas en la prensa permiten determinar la manera en que los programas originalmente

30 Archivo de Juan Carlos Paz. Se conservan las convenciones personales de la escritura de Paz.

proyectados fueron llevados a cabo. Los programas individuales presentan otros detalles interesantes: en un mismo espacio —la sala 128 en la calle Florida 659, con capacidad para 200 personas— el precio de las entradas sube constantemente, lo que refleja la inflación argentina (1950 \$3, 1952 \$9, 1953 \$16). Por otra parte, los programas de la temporada informan sobre la organización formal y las condiciones para los socios de la ANM: en 1952, un miembro activo pagaba \$12 (en 1953 la cuota sube a \$16), siendo presidenta Sara Robirosa, vicepresidenta Odile Baron Supervielle, secretaria Lidy Prati de Maldonado y tesorero Jorge Grisetti —una dirección interdisciplinaria conformada, entre otros, por una periodista, una artista plástica y un arquitecto; el último se desempeñaba también como editor y pianista—. En la dirección artística figuraban Paz, la pianista Noemi Saslavsky, Devoto, Kagel y de Prat Gay; en 1953 solo se nombra a Paz, Kagel y de Prat Gay.

Junto con los conciertos públicos, los miembros de la ANM se encontraban dos veces por mes para escuchar grabaciones de obras de Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Charles Ives, Stravinsky, Arthur Honegger, Alexander Scriabin, Ivan Wischnegradsky, Julián Carillo (*Preludio a Cristóbal Colón*), Varèse (*Octandre*), Paz o Albert Roussel, lo cual también se anuncia en los programas anuales. Notablemente, estas reuniones tenían lugar en la calle Cerrito 1371, donde funcionaban por entonces las sedes de la editorial nueva visión, del estudio axis y de la organización de arquitectos modernos (oam), todos fundados por Maldonado. Anotaciones de Paz dan una idea de los encuentros informales del grupo hacia 1952 y 1953: Algunos miembros eran sus alumnos, mientras que a otros les prestaba partituras y se encontraban para almorzar o cenar. La red de la ANM incluía a miembros de nueva visión y de la oam, como también a poetas de la revista *Poesía Buenos Aires* y a Ignacio Pirovano, entonces presidente

de la Comisión Nacional de Cultura.³¹ Lugares habituales de encuentro eran la esquina de las calles Florida y Viamonte, en el centro de la capital y cerca de la Facultad de Filosofía y Letras, y el Jockey Club, ubicado cerca de la oficina de la revista *Sur*, en un barrio de librerías y bares. Esta zona fue titulada por John King como un “ghetto” de intelectuales, una denominación que atribuye a Ernesto Goldar y Juan José Sebreli (King, 1985: 25). En 1952, Kröpfl se retira como intérprete de los conciertos, tras fundar la galería Krayd junto con Zoltan Daniel y Raúl Gustavo Aguirre (Rossi, 2007: 13). En su sede de la calle Tucumán 553, la galería se transformó en un activo centro artístico, donde no solo se exponían obras, sino que también se vendían libros y revistas internacionales sobre arte, literatura y música. Durante 1953, las audiciones de grabaciones para los miembros de la ANM se realizaron en la galería Krayd, donde Paz ofreció a su vez cursos sobre música contemporánea (Corrado, 2012: 199). En 1954, la galería contó con una conferencia de Pierre Boulez, quien se transformó en el visitante más célebre del lugar (Richter-Ibáñez, 2014).

Probablemente fuera la optimización de la organización de la ANM la que permitió el cambio que se observa en la programación de los conciertos desde 1952, en la que destaca la presencia de nuevas obras y de proyectos para formaciones mayores, los que correspondientemente eran más costosos. Nuevamente se presenta un hito en la difusión de la música de la Escuela de Viena, con la interpretación de las primeras audiciones argentinas de algunas obras de Webern y un nuevo “Homenaje a Arnold Schoenberg”, realizado el 13 de octubre de 1952: en este concierto, Teodoro Fuchs dirigió en el Teatro Odeón la *Ode*

31 Encuentros entre Paz y Pirovano están documentados y anuncios de la empresa Comte de Pirovano figuran en los programas de la ANM. Véase también Richter-Ibáñez, 2014.

to *Napoleon Buonaparte* op. 41 de Schoenberg, el Concierto para nueve instrumentos op. 24 de Webern y *Dédalus, 1950* de Paz. El evento, que conmemoraba el 15° aniversario de la agrupación, refleja la conciencia histórica con que el mismo Paz valoraba a su proyecto y su importancia en el medio argentino. El homenaje a Schoenberg, realizado tras su muerte en 1951, fue multifacético, pero privilegió obras de carácter estructuralista. Así, las tres obras elegidas se basan en una serie dodecafónica estructurada en cuatro grupos de tres tonos. Por su parte, *Dédalus, 1950* se vincula simultáneamente al quinteto instrumental del *Pierrot lunaire* y a formas canónicas presentes en la obra de Johann Sebastian Bach (Corrado, 2012: 174 y ss.), lo cual remite a su vez a la importancia de la influencia bachiana en la obra de Schoenberg y, sobre todo, en la obra tardía de Webern. El interés de la ANM en Webern, que aumenta en correlación con los acontecimientos internacionales en Darmstadt, París y Nueva York (Borio, 1997; Kovács, 2004), es evidente en los programas de los conciertos y en las composiciones de Kagel y Kröpfl de esos años (Richter-Ibáñez, 2014). En 1953, algunos de los compositores de la ANM, entre ellos Ricardo Becher, César Franchisena, Kagel, Nelly Moretto, Paz y Carlos Rausch, llegan a autodenominarse como “grupo argentino de compositores dodecafonistas”.³²

A pesar de la explícita dedicación al repertorio de la Escuela de Viena en algunos eventos, los conciertos continúan representando otras corrientes. Por ejemplo, el 11 de septiembre de 1953 se escuchan composiciones de Bartók y Hindemith, mientras que un coro extraordinario de la ANM, dirigido por Kagel, interpreta obras de Ben Weber, Gerald Strang y Osterc. Como en años anteriores, los programas reflejan el intercambio que Paz mantenía

32 Programa del concierto núm. 82 en la Fundación Paul Sacher Basilea, colección Mauricio Kagel.

con colegas en el extranjero, como Weber, Křenek, Cowell, Hermann Scherchen o Jacques Wildberger, entre otros. Sobre todo el intercambio epistolar y personal con Hans-Joachim Koellreutter (ver cartas citadas en Corrado, 2010 y 2012), quien desde 1948 comenzó a viajar frecuentemente a Europa y participó desde 1949 en los cursos de verano de Darmstadt, como también en los Congresos Internacionales de Dodecafonía realizados en Europa en 1948 (reunión preparatoria), 1949 y 1951 (Fugellie, 2018), contribuyó probablemente a que Paz entrara en contacto con nuevos compositores europeos, recibiendo a su vez nuevas partituras.

De esta época de consolidación datan las primeras grabaciones de conciertos de la ANM que se conservan: la grabación de la audición “extraordinaria” en homenaje a Schoenberg en octubre 1952 fue encontrada por Felisa Pinto en la herencia de su padre, Hernán Pinto, quien tocó el piano en esa ocasión. La grabación fue restaurada y publicada en 2011.³³ Además, en el archivo de Kagel en Basilea se encuentran algunos discos de 1953, los que fueron digitalizados por la fundación Paul Sacher. Comparando las grabaciones con los programas de los conciertos núm. 78, 79, 80 y 81, complementadas con algunas anotaciones de Paz y reseñas de prensa, es posible alcanzar una perspectiva bastante detallada del trabajo realizado por la ANM en 1953. Así, las grabaciones permiten dilucidar que algunos programas presentaban títulos de obras erróneos, como en el caso de la 4ª Sonata de Křenek, que aparece en el programa de la audición núm. 79 en junio de 1953 y resulta ser la 3ª Sonata op. 92, núm. 4. Estas fuentes sonoras, que permiten corregir las erratas de los programas impresos correspondientes a 1953, se han conservado gracias a la pasión archivística de

33 Raras partituras núm. 8: Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2011, epsa music 1358-02.

Kagel, quien guardó los discos en Colonia hasta su muerte. Las grabaciones fueron posiblemente realizadas por Jorge Milchberg, quien según recuerdos personales experimentó con discos y cintas en esa época y realizó grabaciones para la Wagneriana y Nueva Música.³⁴

Lamentablemente, Kagel se alejó de la ANM como intérprete, compositor y organizador en 1953/54. Según recuerdos de Kröpfl, este distanciamiento se debería a diferencias con Paz (Rebstock, 2007: 50; Richter-Ibáñez, 2014: 129 y ss.). Se puede suponer que esta es la razón de que solo se conserven algunas grabaciones posteriores a 1953 en su archivo, por lo que la investigación de los años 1954 a 1957 queda restringida a los programas impresos y las reseñas de prensa. Como ya se mencionó, los títulos de las obras o sus números de opus no siempre corresponden a las obras que fueron efectivamente interpretadas, por lo que las informaciones reunidas en el Apéndice núm. 1 tendrán que ser entendidas como un material referencial, el cual sin duda estuvo sujeto a modificaciones, no siempre documentadas. Para los años 1954 a 1957, las fechas y el repertorio se indican basadas en los programas individuales, los que generalmente difieren de las informaciones reunidas en los programas de temporada. En el caso de los conciertos números 94 al 97, no pudieron ser localizados los programas de los conciertos, por lo que los programas de la temporada fueron complementados con la consulta de reseñas de prensa, las que, de acuerdo a las fuentes que pudieron ser localizadas para este estudio, fueron menos asiduas en este período.

En la temporada de 1954 se planificaron seis conciertos en el salón del teatro Los Independientes, ubicado en San Martín 766, de los cuales se realizaron solo tres. El

34 Correspondencia por correo electrónico de Jorge Milchberg a Christina Richter-Ibáñez, 17.01.2011 (véase Richter-Ibáñez 2014, p. 304).

programa de la temporada incluye obras de Hanns Eisler, René Leibowitz, Pierre Boulez, Nelly Moretto, Antoine Duhamel y André Casanova, las cuales no llegaron a ser interpretadas. Solamente el primer concierto, en junio, se realizó de acuerdo a lo previsto, mientras que los otros cambiaron de fecha —como en el caso del concierto con la obra pianística completa de Schoenberg en octubre— o de repertorio (en el concierto núm. 85 el programa completo fue modificado). Aparentemente, los cambios fueron imprevistos y probablemente surgieron una vez iniciada la temporada, ya que la revista *Letra y Línea*, fundada por Aldo Pellegrini en 1953, anuncia en su número de julio de 1954 estrenos (*Letra y Línea*, núm. 4, p. 16), como el 4° Cuarteto de cuerdas op. 37 de Schoenberg, el Cuarteto de cuerdas op. 28 de Webern, la 2ª Sonata de Boulez y *Ricercari* de Roman Haubenstock-Ramati, que tampoco fueron ejecutados. Sin embargo, la programación demuestra las visiones que tenía la agrupación, dejando la impresión de que existieron dificultades o conflictos que impidieron algunas interpretaciones. El artículo en *Letra y Línea* concluye: “Por último, se estrenarán obras de los dodecafonistas argentinos Nelly Moretto, Carlos Rausch, Ricardo Becher, Mauricio Kagel, César M. Franchisena y Juan Carlos Paz.” Mientras las obras de Moretto, Rausch y Franchisena fueron estrenadas recién en 1955 y estas personas fueron parte de la comisión directiva en los años siguientes, Becher y Kagel desaparecen de los programas de la agrupación. Hay que destacar que tanto Becher como Kagel eran amantes del cine y más tarde se desempeñaron como directores de películas. Habría que investigar todavía los discursos estéticos sobre ese género dentro de la agrupación.

Aparentemente, el evento más importante del año fue la segunda visita de Boulez como asesor musical de la compañía de Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault en Buenos

Aires. Aunque su primera visita en 1950 había pasado prácticamente desapercibida, para 1954 el músico francés ya era una figura conocida e influyente (Richter-Ibáñez, 2014). Diversas fuentes indican que los miembros de la ANM se encontraron con Boulez: según Jacobo Romano, el compositor francés participó de reuniones en la casa de Odile Baron Supervielle (Corrado, 2012: 201), lo cual es muy plausible, ya que Baron Supervielle era amiga de Boulez y a su vez vicepresidente de la ANM.³⁵ Otros músicos recuerdan reuniones en la sede de la editorial nueva visión en Cerrito. Sin embargo, el único documento que pudo ser localizado hasta ahora consiste en una página dactilografiada del 2 de julio de 1954, que dice:

... estimado socio: a. n. m. y la galería Krayd invitan a la conferencia “antecedentes de la música actual y sus aspectos más recientes” que pronunciará el compositor francés Pierre Boulez al día miércoles 7 de julio a las 18,30 hs. en la galería Krayd, tucumán 553. Dicha conferencia será ilustrada con grabaciones realizadas por Pierre Boulez en el Petit Teatre Margnigny de París.³⁶

El artículo “Actualidad y ejemplo de Boulez”, publicado por de Prat Gay en la revista *Sur* (núm. 231, nov/dic 1954: 116–121), ofrece informaciones complementarias. De Prat Gay menciona explícitamente la conferencia realizada en la galería Krayd el 7 de julio y agrega que Boulez explicó, “en una de las dos clases que dictó a un grupo de jóvenes argentinos” (1954: 121), la génesis de su nueva composición sobre

35 Odile Baron Supervielle conservó correspondencias y fotos de Pierre Boulez, las fotos fueron consultadas en su entrevista con Christina Richter-Ibáñez en Buenos Aires, agosto de 2010.

36 Archivo de Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires.

letras de René Char, la que se conocería posteriormente como *Le marteau sans maître*.

Finalmente, el concierto núm. 86 fue dedicado a la obra integral para piano de Schoenberg, retomándose de esa manera un programa del año 1949, siendo ahora Orestes Castronuovo el solista. El mismo programa se repitió en 1955. Durante este período, Castronuovo pasa a ser un intérprete frecuente, junto a los pianistas Adriana Fontana y Carlos Rausch, quienes por su parte eran miembros de la comisión directiva de la agrupación desde 1953. También se puede observar que algunos intérpretes de 1952 y 1953, como la cantante Hilde Mattauch, los miembros del Cuarteto Contemporáneo (León Spierer, Simón Blech, Lázaro Sternic y Tiberio Kertesz) o del Conjunto de Instrumentos de Viento Buenos Aires (Gerardo Levy, Alfredo Perona, Efraim Guigui, Pedro Chiambaretta y Enrique Faure), continuaron colaborando en los conciertos hasta 1957. Aunque habían participado en conciertos anteriores, figuran ahora con más frecuencia o como parte de ensambles estables.

Perspectivas

En octubre de 1954, Paz dictó una conferencia en la sala Ricordi, ubicada en la calle Florida 677, titulada “Anton Webern, Edgar Varèse y el Nuevo Espíritu Musical”, la que fue publicada en *Buenos Aires Musical* en junio de 1955. Contra lo que el título indica, Paz ofrece una visión global de la evolución de la música desde Beethoven, centrándose principalmente en la primera mitad del siglo XX, aludiendo a todas las corrientes artísticas y destacando la importancia del concepto del espacio en las artes y en el desarrollo musical. Así, el compositor se refiere a “la serie dodecafónica”

como a una forma de “organización espacial”. En la música del último período de Webern (Paz menciona a las obras op. 22, 24 y 28) esta forma llegaría:

... a la dispersión final de los elementos melódico-armónicos, cristalizados y dispersos en el espacio sonoro, y transformados a la sazón [...] en concepciones de una pureza absoluta, hacia los casi inexplorados dominios del timbre y del ritmo, autónomamente considerados: hacia lo que podemos definir como el nuevo espíritu musical. (Paz, 1955b: 4).

A continuación se refiere a Varèse como a “uno de los máximos experimentadores en el terreno de los sonidos no-temperados”, aludiendo a sus obras *Intégrales*, *Octandre* y *Ionisation*. Se puede observar que las obras de Webern nombradas por Paz en su artículo corresponden, en su mayoría, a las que fueron ejecutadas en los conciertos de la agrupación. Al contrario, no sucede lo mismo con las obras de Varèse. Dada la importancia que Paz atribuía a Varèse desde 1948,³⁷ la ausencia de este compositor en los programas de la ANM podría parecer desconcertante. Es muy probable que esta ausencia se relacione con la carencia de intérpretes disponibles para interpretar las mencionadas obras de Varèse, ya que la ANM no contaba con la participación constante de intérpretes de metales y percusión. Recién en el concierto núm. 100, el que a su vez conmemoraba el vigésimo aniversario de la Nueva Música en 1957, el público podría escuchar *Octandre* bajo la batuta de Teodoro Fuchs. En cambio, obras de John Cage o Harry Partch, definidas por Paz como “otro aspecto del plano de lo que puede definirse como nuevo

37 Véase Juan Carlos Paz “Música estadounidense de vanguardia”. *Cabalgata* III/16 (1948: 1): “caso experimental absoluto encarnado en Edgar Varèse”.

espíritu musical”, es decir “concepciones individuales con base irracional” (*ibíd.*: 5), no fueron incluídas en los programas hasta fines de la década de 1950. Finalmente, Paz menciona en su artículo a Olivier Messiaen “y el grupo de compositores franceses que proceden de sus principios renovadores en materia de rítmica, a la vez que se desplazan, como sus colegas alemanes, hacia la música electrónica” (*ibíd.*). Tanto Messiaen como algunos de sus contemporáneos alemanes y franceses estuvieron representados en las audiciones a partir de 1955.

La temporada de 1955 contó con ocho conciertos, entre esos tres dedicados a compositores individuales: Webern, Stravinsky y Schoenberg. En el concierto núm. 88, dedicado a Webern, todas las obras fueron ejecutadas dos veces. Junto con los nombres de nuevos compositores extranjeros como Gerd Zacher —quien residió en Santiago de Chile entre 1954 y 1957— y Franz Reizenstein, figuran compositores argentinos como Moretto y Osías Wilenski. Cabe señalar que un decreto estatal publicado a fines de 1952 exigía, en Argentina, que todos los conciertos realizados desde 1953 incluyeran al menos una obra de un compositor contemporáneo argentino, excepto “conciertos integrados por una sola obra” o “de homenaje, plenamente justificados y dedicados a obras de un solo autor”.³⁸ La ANM —como todas las organizaciones musicales— aplicaba esa norma en sus temporadas. Aunque casi todos los programas individuales de los conciertos de 1955 están documentados, solo fue posible localizar algunas reseñas aisladas en la revista *Polifonía* (conciertos núm. 88, 90 y 91) y en *La Nación* (concierto núm. 88), lo que podría relacionarse con los tumultos políticos vividos por el país durante ese año. Es posible que la consulta de otros periódicos o revistas de un corte más alternativo y

38 Decreto N° 13.921 del 29 de diciembre 1952, reproducido en *Polifonía* VIII/65–66 (1953:12 y 28).

de la correspondencia de los músicos involucrados, permita complementar las informaciones aquí presentadas, una tarea que quedará pendiente para futuras investigaciones. A partir de diciembre de 1955, las fuentes recopiladas dejan abiertas ciertas incertidumbres, al no conservarse programas individuales de los conciertos núm. 94 al 97 y solo existir, para la temporada de 1956, un programa dactilografiado, el cual no presenta el diseño habitual de los años anteriores, ni tampoco nombra a los intérpretes. Con la excepción del concierto núm. 96,³⁹ tampoco se conservan reseñas de prensa. Las razones de esta cesura pueden buscarse, nuevamente, en los cambios culturales vividos por la Argentina tras el golpe militar de 1955, y por otro lado, en razones personales de fuerza mayor en la biografía de Juan Carlos Paz. Así, en sus memorias se lee, bajo el título “1956. *Notas para recordar un año-eje*”: “Internación e intervención quirúrgica (26-III a 10-V). [...] Cambio de hábitos de vida. Mucho quietismo, mucho hogarismo, abandono de la tertulia de café. [...] Nueva órbita de relaciones humanas” (Paz, 1972: 65 y ss.).

Entre los cambios experimentados por la agrupación se cuenta también una reducción de la jerarquía en la comisión directiva: desde 1952, la comisión estaba liderada por una presidenta (Sara Robirosa 1952/53, Esther Zemborain de Torres 1954/55), secundada por Odile Baron Supervielle (vicepresidenta), Lidy Prati (secretaria), Felisa Pinto (prosecretaria desde 1953) y Jorge Grisetti (tesorero). Después del alejamiento de Kagel, Paz asumió solo la dirección artística. En el grupo de los vocales, los de mayor permanencia fueron Rausch y Moretto. En cambio, en 1956 se forma una comisión directiva sin diferencia de rangos y Kröpfl vuelve a ser miembro de la misma. Una vez que Esther Zemborain de Torres, amiga cercana de Jorge Luis Borges y

39 *La Nación* 03.10.1956, p. 10.

co-fundadora del Instituto de Arte Moderno, deja de figurar en la comisión, se produce un nuevo cambio de localidad para las audiciones. A partir de 1956 y hasta fines de la década, los conciertos tendrán lugar en el Auditorio Birabén, en la Avenida Roque Sáenz Peña 740. En la programación destaca el aumento constante de obras de compositores jóvenes, como Kröpfl, Rausch, Moretto, Edgardo Cantón, Wilenski y Franchisena, en los tres conciertos de ese año. Cabe destacar que, como contraposición a la carencia de documentación escrita, en el archivo de Kagel conservado en la fundación Paul Sacher existen partituras y/o grabaciones de obras de Cantón, Franchisena, Kröpfl y Rausch.⁴⁰ Si bien no es posible determinar si estas grabaciones fueron realizadas durante los conciertos de la ANM, este material testimonia que existió una relación entre esos músicos y Kagel en aquellos años.

En 1957, la Nueva Música volvió a la normalidad: el diseño del programa anual retoma la apariencia de 1955. El único nombre nuevo en la comisión directiva es León Mames. El primer concierto planeado en junio se realizó como estuviera previsto, mientras que los siguientes fueron modificados considerablemente, como lo demuestran las frecuentes reseñas publicadas por *La Nación*. Cabe destacar que el concierto núm. 99, realizado en agosto, fue consagrado a la música norteamericana, como ya lo hicieron los conciertos núm. 28 y núm. 34 en 1941 y 1943, respectivamente. Además, la agrupación festejó su vigésimo aniversario con el concierto núm. 100, realizado el 22 de julio en un lugar especial

40 Paul Sacher Stiftung Basel: Edgardo Cantón: *Trio ecúrdico*, partitura y grabación, MK LPS 4A / MK CD 326, track 4. Francisco Kröpfl: *Variaciones*, MK Band 166 / MK TS 1000, digitalizado MK CD 170, track 2, resp. MK LPS 3A / CD 326, track 2. Carlos Rausch: *Trío* op. 3, MK LPS 3B / MK CD 326, track 3. César Franchisena: *Treno* para cinco instrumentos, partitura "A mi Maestro Teodoro Fuchs", MK LPS 4B / MK CD 326, track 7.

y representativo, el Teatro Smart.⁴¹ Como en el aniversario de 1952, el director fue Teodoro Fuchs y el Concierto op. 24 de Webern figuraba en el programa. Pero el resto del repertorio demuestra una diversidad estética y estilística mayor que en 1952, representando a compositores muy distintos. Junto a una obra de Stravinsky que adopta el dodecafonismo, figura una obra dodecafónica compuesta por un nuevo miembro de la agrupación y —finalmente— una de Varèse. A pesar de que algunos intérpretes de los años 1940, como Germán Weil o Mariano Frogioni, reaparecieron en 1957, también surgen a fines del año nuevos intérpretes, entre ellos Lucía Maranca, quien guardó el archivo de la agrupación y de Paz hasta el nuevo milenio. A partir de aquí, la presencia de la obra de los jóvenes compositores locales crecería considerablemente, diversificando la serie de conciertos y moldeando la vida de la agrupación en su tercera década.

Bibliografía

- Ayestarán, L. (1936). "El Grupo Renovación de Buenos Aires". En *Boletín latino-americano de música*, núm. 2, pp. 431–435.
- Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.
- Borio, G. (1997). "II. Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt". En Borio, G., Danuser, H. (comp.). *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg i. Br., Rombach, Vol. I, pp. 141–283. Peter Lang.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920–1940)*, Buenos Aires, Gourmet musical.

41 Como se puede ver en el Apéndice núm. 1, este concierto fue realizado antes del concierto núm. 99, que se ofreció en agosto.

- . (2012). *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)*, 2ª ed., Bernal, Universidad Nacional de Quilmes [1ª ed. 2010, La Habana, Casa de las Américas].
- Devoto, D. (1950 [1945]). “La Agrupación Nueva Música”. En *Las hojas (1940–1949)*, pp. 49–51. Buenos Aires, Aldabador.
- . (2016). *Musiker unserer Zeit. Internationale Avantgarde, Emigration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich tex+kritik.
- Fiebig, P. (comp.) (1997). *Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse*, Stuttgart y Weimar, Metzler.
- Fugellie, D. (2018). “Musiker unserer Zeit”. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Sdamerica*. Munich, text + kritik.
- Gielen, M. (2005). *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. y Leipzig, Insel.
- Glocer, S. (2015). “Sofía Knoll. Reconstruyendo el camino de la Liebling hebrea”, ponencia presentada en el simposio internacional “Trayectorias de la música entre América Latina y Europa”, Rio de Janeiro, manuscrito.
- . (2016). *Melodías del destierro*. Buenos Aires, Gourmet musical.
- Glocer, S., Richter-Ibáñez, C. (2016). “Wolfsbruck, Freya”. En *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. En línea: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004270 (Consulta: 17.06.2017).
- King, J. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Arte Gaglianone.
- Kovács, I. (2004). *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950*. Schliengen, Argus.
- Olivencia de Lacourt, A. (2001). “Perceval, Julio”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, pp. 605–606. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires, Conducta.
- Paraskevaídis, G. (1984). “An Introduction to Twelve-tone Music and Serialism in Latin America”. En *Interface*, núm. 13, pp. 113–147.
- Pasdzierny, M. (2014). *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*. Munich, text+kritik.

- Paz, J. C. (1952). *La música en los Estados Unidos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- . (1955a). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, nueva visión.
- . (1955b). "Anton Webern, Edgar Varèse y el Nuevo Espíritu Musical". En *Buenos Aires Musical* VI/156 (junio 1955), pp. 4–5.
- . (1958). *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires, nueva visión.
- . (1972). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*. Buenos Aires, de la Flor.
- Pellettieri, O. (comp.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna.
- Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar, Hachette.
- Rebstock, M. (2007). *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* (sinefonia 6). Hofheim, wolke.
- Richter-Ibáñez, C. (2014) *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld, Transcript.
- Rossi, C. (2007). "Vanguardia concreta rioplatense: Acerca del arte concreto y la música", *ICAA Documents Project Working Papers* 1 (2007), 11–16. En línea: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Cristina%20Rossi.pdf> (Consulta: 17.06.2017).
- Russo, V. (comp.) (2007). *Tomás Maldonado. Un itinerario*. Milano, Skira.
- Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación (1929–1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX* (Cuadernos de Estudio, núm. 3). Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Veniard, J. M. (2000). *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Weinstein, A., Nasatsky, R., Gover de Nasatsky, M. (1998). *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires, Milá.
- Zonana, V. G. (2010). *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Córdoba, Copista.

Apéndice núm. 1: Programas de conciertos (1937–1957)⁴²

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
1	Conciertos de la nueva música. Audición de obras.	18.09.1937, 18.15 hs. Amigos del Arte.	Papandopulo, <i>Suite breve</i> ; Paz, <i>10 piezas sobre una serie en los 12 tonos</i> ; Beck, <i>Sonatina</i> ; Santa Cruz, <i>Tres piezas</i> ; Gianneo, <i>Divertimento</i> ; Berg, cinco <i>Lieder</i> de <i>Sieben frühe Lieder</i> .	Knoll, Martorella, Martucci, Napolitano, Paz, Umattino, Wolfsbruck,
2	Conciertos de la nueva música. Diversas tendencias del 900.	21.10.1937, 18.15 hs. Amigos del Arte.	Stravinsky, <i>Sonata</i> (1924); Sas, <i>Cantos del Perú</i> ; Pisk, <i>Cuatro piezas de concierto</i> ; Saminsky, <i>Dos piezas</i> ; Osterc, <i>Sonate</i> ; Zebre, <i>Preludio y capricho</i> ; Paz, <i>Tres movimientos de "jazz"</i> ; Křenek, cuatro <i>Lieder</i> de op. 9 / op. 19; Wiener, dos <i>Lieder</i> .	Knoll, Liberman, Paz, Pessina, Ritter

⁴² Estas tablas fueron confeccionadas en base a programas ubicados en diferentes archivos (Archivo de Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina; Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte; Archivo de Música de la Academia de las Artes de Berlín; archivo personal de Esteban Eitler en posesión de su familia, Sao Paulo; Archivo de Paul Walter Jacob, Universidad de Hamburgo, Colección de Mauricio Kagel en la Fundación Paul Sacher de Basilea) y recensiones de prensa. Mayores detalles se encuentran en las tesis doctorales de las autoras. Los corchetes corresponden a informaciones que no figuran explícitamente en las fuentes. Los títulos de obras en idiomas extranjeros, que en los programas figuran frecuentemente en español, fueron reemplazados por los títulos originales, en la medida en que se pudo identificar el original. También se corrigieron, cuando fue posible, errores de ortografía y errata.

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
3	Conciertos de la nueva música. Diversas tendencias del 900.	18.11.1937, 18.15 hs. Amigos del Arte.	Šturm, <i>Sonatine</i> ; Migot, <i>Dos piezas</i> ; Honegger, <i>Danse de la chèvre</i> ; Pisk, tres Lieder de <i>Buch der Sagen und Sänge von Stefan George</i> ; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Paz, <i>Sonatina</i> ; Prokof'ev, <i>Sonata</i> op. 28; Saminsky, <i>Dos cantos hebreos</i> .	Knoll, Liberman, Martucci, Paz, Ritter
4	Conciertos de la nueva música. Diversas tendencias del 900.	10.12.1937, 18.15 hs. Amigos del Arte.	Szymanowski, <i>Fuga</i> ; Stravinsky, <i>Tres piezas para clarinete</i> ; Papandopulo, <i>Igra (Scherzo fantástico)</i> ; Berg, cuatro Lieder de <i>Sieben frühe Lieder</i> ; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Paz, <i>Tres piezas de la Suite "Canciones y baladas"</i> ; Osterc, <i>Magnificat</i> .	Amicarelli, Knoll, Martorella, Paz, Wolfsbruck, coro mixto
5	Conciertos de la nueva música. Antología de las tendencias actuales.	11.07.1938, 18.00 hs. Amigos del Arte.	Tansman, <i>Sonatina</i> ; Negrete Woolcock, "Pórtico", de <i>Armonías campestres</i> ; Allende, <i>Estudio núm. 9</i> ; Leng, <i>Preludio núm. 6</i> ; Jarnach, <i>Sonate</i> op. 8; Paz, <i>Tres invenciones a dos voces</i> ; Schönberg, <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11; Wellesz, <i>Zwei Stücke</i> op. 34; Pisk, núm. 2, 5, 7 de <i>Buch der Sagen und Sänge von Stefan George</i> ; Bartók, <i>Dos danzas rumanas</i> ; Perceval, <i>Canciones religiosas</i> .	Knoll, Martorella, Martucci, Paz, Perceval, de Raco, Ritter, Sujovolsky

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
6	Conciertos de la nueva música. Antología de las tendencias actuales.	19.09.1938, 18.00 hs. Amigos del Arte.	Wiéner, <i>Sonatina sincopada</i> ; Perceval, <i>Sérénade en trio</i> ; Osterc, <i>Seis arabescas</i> ; Estrada, <i>Canciones de cuna</i> ; K. Hába, <i>Sonatina</i> op. 13; Reiner, <i>Devět veselých improvizací</i> ; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Zebre, <i>Trio</i> ; Villa-Lobos, <i>Tres canciones</i> ; Fernandez, <i>Canção sertaneja</i> ; Weill, <i>Alabama song</i> .	Amicarelli, De Martino, Knoll, Liberman, Lo Giudice, Martucci, Müller, Paz
7	Conciertos de la nueva música.	07.10.1938, 18.00 hs. Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.	Osterc, <i>Seis arabescas</i> ; Paz, <i>Tres movimientos de "jazz"</i> ; Jarnach, <i>Sonate</i> op. 8; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Prokof'ev, <i>Sonate</i> op. 28; Wiener, <i>Drei Stücke</i> op. 20; Berg, cinco <i>Lieder</i> de <i>Sieben frühe Lieder</i> .	Berardi, Gradassi, Knoll, Paz, Sammartino, Sujovolsky, Wolfsbruck
8	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	31.10.1938, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Wiéner, <i>Sonatina sincopada</i> ; Jarnach, <i>Sonate</i> op. 8; Paz, <i>Sonatina</i> op. 17; Saminsky, <i>Dos cantos hebreos</i> ; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Bartók, <i>Dos danzas rumanas</i> ; Zebre, <i>Trio</i> ; Perceval, <i>Canciones religiosas</i> .	Amicarelli, De Martino, Knoll, Liberman, Lo Giudice, Paz, Ritter, Sujovolsky, Vargas

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
9	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	21.11.1938, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Stravinsky, <i>Sonate</i> ; Papandopulo, "Recitativo, Aria y Final" de la <i>Suite</i> ; Osterc, <i>Sonate</i> ; Křenek, tres Lieder de <i>Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i> op. 62; Negrete Woolcock, "Pórtico" de <i>Armonías campestres</i> ; Allende, <i>Estudio</i> núm. 9; Leng, <i>Preludio</i> núm. 6; Prokof'ev, <i>Sonata</i> op. 28; Wiener, <i>Drei Stücke</i> op. 20; Hirschberg, <i>Consejos</i> op. 36 y <i>Drei Kinderlieder</i> .	Amicarelli, Berardi, Gradassi, Heinemann, Knoll, Liberman, Sanmartino, Paz, Spiller, Quinteto de vientos de La Plata
10	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	05.12.1938, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Papandopulo, <i>Partita</i> ; Debussy, <i>Petite pièce</i> ; Honegger, <i>Sonatine</i> ; Hindemith, <i>Sonate</i> op. 11, núm. 2; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Paz, <i>Sonata</i> núm. 3 en los 12 tonos; Berg, cuatro Lieder de <i>Sieben frühe Lieder</i> ; Perceval, <i>Sérénade en trio</i> .	De Martino, Knoll, La Vía, Liberman, Martorella, Sujovolsky, Umattino, Wolfsbruck
11	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	08.05.1939, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Reiner, <i>Sonate</i> op. 10 (1931); Paz, <i>Música para trío</i> ; De Raco, <i>Sonatina y Cinco coplas y una zamba</i> ; Křenek, <i>Zwei Suiten</i> op. 26, núm. 2; Hindemith, <i>Sonata</i> (1936)	Cetera, De Raco, Goldstein, Liberman, Martorella, Martucci, Paz

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
12	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	26.06.1939, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Milhaud, <i>Tres rag-caprices</i> ; K. Hába, <i>Sonatine</i> op. 13 (1928); Weill, dos Lieder de <i>Dreigroschenoper</i> ; A. Hába, <i>Toccata quasi una Fantasia</i> op. 38; Paz, <i>10 piezas sobre una serie en 12 tonos</i> ; Hindemith, <i>Sonate</i> op. 11, núm. 2.	Knoll, Martucci, Paz, Reger-Jacob, Sujovolsky
13	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	07.08.1939, 18.30 Teatro del Pueblo.	Wiener, <i>Sonate</i> op. 31; Schönberg, <i>Klavierstück</i> op. 33A; Ponc, <i>Cinco piezas breves</i> ; Hirschberg, <i>Sechs Lieder</i> ; Toch, <i>Sonate</i> op. 44; García Morillo, <i>Cortejo bárbaro</i> ; Suffern, <i>La nostalgia</i> ; Perceval, <i>Pieza sobre un ritmo popular argentino</i> ; Zebre, <i>Trío para instrumentos a viento</i> .	De Gregorio, De Martino, Heinemann, Knoll, Liberman, Lo Giudice, Paz, Sujovolsky
14	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	25.09.1939 Teatro del Pueblo.	A. Hába, <i>Toccata quasi una Fantasia</i> op. 38; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Křenek, cinco Lieder de <i>Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i> op. 62; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Toch, <i>Sonate</i> op. 44; Paz, <i>Sonatina</i> núm. 3; Osterc, <i>Magnificat</i> .	Graetzer, Knoll, Paz, Reger-Jacob, Sujovolsky, Wolfsbruck, coro mixto

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
15	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	30.10.1939, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Sas, <i>Aires y danzas del Perú</i> ; Schönberg, <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Pisk, <i>Cuando quedo triste</i> ; Hindemith, <i>Trompetas / Vals</i> ; Santa Cruz, <i>Canción de cuna</i> ; Slonimsky, <i>My little Pool</i> ; Polivka, <i>Preludio</i> ; Paz, <i>Composición en trío</i> op. 33: Allegro, moderato (coral); Andantino, animato, allegro (fuga); Hindemith, <i>Sonate</i> (1936).	Berardi, Cueto, Gradassi, Knoll, Lo Giudice, Martorella, Martucci, N. Saslavsky
16	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	04.12.1939, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Paz, <i>Sonatina</i> op. 17 (1930); Polivka, <i>Cuatro preludios</i> ; Stravinsky, <i>Duo concertant</i> ; Schönberg, siete Lieder de <i>Das Buch der hängenden Gärten von Stefan George</i> ; Villa-Lobos, <i>10 piezas breves</i> ; Busch, <i>Duo</i> op. 26, núm. 2.	Gendelman, Knoll, Liberman, Martorella, Moner, Paz, Rodríguez de Mendoza, Sujovolsky
17	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	10.06.1940 Teatro del Pueblo.	Reiner, <i>Sonate</i> op. 10 (1931); Jensen, tres Lieder de <i>Primavera japonesa</i> ; Pisk, dos Lieder de <i>Buch der Sagen und Sänge von Stefan George</i> ; Stravinsky, <i>Duo concertant</i> ; Tansman, <i>Sonatina</i> ; Chávez, <i>Seis piezas</i> ; Hindemith, <i>Marienenleben</i> .	Epstein, Knoll, Lancy, Martucci, Paz, Sujovolsky

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
18	Conciertos de la nueva música. Antología de las tendencias actuales. En homenaje al pintor Emilio Pettoruti.	21.06.1940, 18.30 hs. Amigos del arte.	Paz, <i>3ª Sonatina</i> op. 25 (1932); Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Pisk, dos Lieder de <i>Buch der Sagen und Sänge von Stefan George</i> ; Stravinsky, <i>Duo concertant</i> ; Tansman, <i>Sonatine</i> ; Ginastera, "Canto de Guirahú", del ballet <i>Panambí</i> ; Bartók, <i>Danzas populares rumanas</i> (Danza rumana op. 8, núm. 1); Hindemith, dos Lieder de <i>Marienleben</i> .	Epstein, Knoll, Lancy, Martucci, Paz, Sujovolsky
19	La nueva música. Antología de las tendencias actuales. Homenaje a Lazare Saminsky.	11.07.1940, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Paz, <i>3ª Sonatina</i> op. 25 (1932); Tansman, <i>Sonatine</i> ; Ginastera, "Canto de Guirahú", del ballet <i>Panambí</i> ; Saminsky, <i>Visión</i> . <i>Danse rituel du sabbath</i> ; Bartók, <i>Suite de danzas</i> . <i>Danza rumana</i> op. 8, núm. 1; Toch, <i>Sonate</i> op. 44; Falla, <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Castronuovo, Knoll, Martucci, Moner, Paz, Sujovolsky
20	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	22.08.1940, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Stravinsky, <i>Sonate</i> ; Chávez, <i>Seis piezas</i> ; Roussel, <i>Jouers de flûte</i> ; Kauder, <i>Suite breve</i> ; Ravel, <i>Sonata (a la memoria de Debussy)</i> .	Curti, Knoll, Lichtenstein, Mazziotti, Paz, Rossi

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
21	Conciertos de la nueva música. Antología de las Tendencias Actuales. Audición consagrada a compositores Chilenos contemporáneos.	17.09.1940, 18.30 hs. Casa del Teatro, Buenos Aires (auspicio del Instituto Argentino-Chileno de Cultura).	Carvajal, <i>Tres piezas para niños</i> ; Leng, <i>Preludio núm. 6</i> ; Allende, <i>Estudio 9</i> ; Letelier Llona, "Vals" de <i>Suite grotesca</i> ; Cotapos, <i>Preludio II</i> ; Bisquert, <i>Marcha / Arlequín</i> ; Negrete, <i>Pórtica</i> ; Santa Cruz, <i>Tres piezas</i> (Canción – Recitativo – Arabesco); Isamitt, <i>Quietud</i> ; Leng, <i>Cima</i> ; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i>	Knoll, N. Saslavsky, Sujovolsky
22	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	07.11.1940, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Tremblay, <i>Sonate</i> op. 8, núm. 1; Mac Kay, <i>2a Suite de danza</i> ; Strang, <i>11', 15'</i> ; Weber, <i>Cinco bagatelas</i> ; Zebre, <i>Tres poemas líricos</i> ; Milhaud, <i>Sonatine</i> ; Pisk, <i>Drei Konzertstücke</i> de: op. 7; Graetzer, <i>Dos toccatas</i> ; Hindemith, <i>Sonate</i> op. 11, núm. 4.	Heinitz, Knoll, Lichtenstein, Montés, Paz, Spiller
23	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	02.12.1940, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Polivitkin, <i>Humoresca filosófica</i> ; Tremblay, <i>Sonate</i> op. 8, núm. 1; Strang, <i>11', 15'</i> ; Zebre, <i>Tres poemas líricos</i> ; Paz, <i>Tres baladas</i> op. 10; Schönberg, <i>Zwei Lieder</i> op. 14; Berg, cinco Lieder de <i>Sieben frühe Lieder</i> ; Slonimsky, <i>Estudios en blanco y negro</i> ; Graetzer, <i>Dos toccatas</i> .	Knoll, Paz, Spiller, Wolfsbruck

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
24	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	29.05.1941, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Reiner, <i>Sonate</i> op. 10 (1931); Brand, <i>Peça</i> (1940); Migot, <i>Pastorale</i> ; Koellreutter, <i>Improvisación. Estudio</i> ; Paz, <i>10 piezas sobre una serie en 12 tonos</i> ; Harris, <i>Sonate</i> op. 1; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Creston, <i>Suite</i> .	Knoll, Liberman, Martucci, Paz
25	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	31.07.1941, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Chávez, <i>Sonata</i> ; Creston, <i>Suite</i> ; Křenek, cinco <i>Lieder de Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i> op. 62; Ponce, <i>Sonata en dúo</i> ; Paz, <i>Tres piezas de Canciones y baladas</i> ; Harris, <i>Sonate</i> op. 1.	Heinitz, Knoll, Liberman, Paz, Reger-Jacob, Sujovolsky
26	Conciertos de la nueva música. Antología de las tendencias actuales. F.U.B.A. Centro Estudiantes de Filosofía y Letras.	13.09.1941, 18.00 hs. Aula magna, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.	Paz, charla: Principales derroteros de la música de hoy"; Stravinsky, <i>Sonate</i> (1924); Hindemith, <i>Sonate</i> op. 11, núm. 2; Santa Cruz, <i>Cinco poemas trágicos</i> ; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Paz, <i>6 piezas en los 12 tonos</i> ; Berg, cuatro <i>Lieder de Sieben frühe Lieder</i> .	Knoll, Paz, Sujovolsky, Wolfsbruck

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
27	La nueva música. Antología de las tendencias actuales. Concierto-conferencia por Juan Carlos Paz. Principales derroteros de la música de hoy.	02.10.1941, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Stravinsky, <i>Sonate</i> ; Osterc, <i>Dos arabescas</i> ; Bartók, <i>Danza rumana</i> ; Hindemith, <i>Tanzstück</i> ; Paz, <i>Dos invenciones a dos voces</i> ; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Santa Cruz, <i>Tres poemas trágicos</i> ; Paz, 2° movimiento de la 3ª <i>sonata</i> ; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27, núm. 3; A. Hába, <i>Toccata quasi una Fantasia</i> op. 38.	Knoll, Paz
28	La nueva música. Antología de las tendencias actuales. Consagrada a la moderna música norteamericana y en honor de los maestros Aaron Copland y Nicolás Slonimsky.	21.10.[1941], 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Sessions, <i>Dos preludios corales</i> ; Harris, <i>Trio</i> ; Copland, <i>Sonata</i> (1941); Strang, 3 <i>piezas para flauta y piano</i> ; Cowell, <i>United quartet</i> .	Copland, Eitler, Knoll, Slonimsky, Sujovolsky, G. Weil, cuarteto AGMA (Sujovolsky, Heltay, Heinitz, G. Weil)
29	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	27.11.1941, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Křenek, <i>Twelve Short Piano Pieces Written in the Twelve-Tone Technique</i> op. 83 (1938); S.W. Müller, <i>Sonata para flauta sola</i> op. 9a; Ravel, <i>Chansons madécasses</i> ; Milhaud, <i>Le boeuf sur le toit</i> (ballet); Toch, <i>Sonate</i> op. 44.	Dutrie de Lobo, Eitler, Knoll, Paz, N. Saslavsky, Sujovolsky, G. Weil

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
30	La nueva música. Antología de las tendencias actuales	06.08.1942, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Sessions, 3 <i>preludios-corales</i> ; Křenek, <i>Zwölf Variationen in drei Sätzen</i> op. 79; Cowell, <i>Tres ostinati con corales</i> ; Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Prokof'ev, <i>Le vilain petit canard</i> ; Paz, <i>Sonatina</i> op. 17	De Gregorio, Knoll, Liberman, Paz, Reyles
31	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	14.09.1942, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Strizek, <i>Suite</i> ; Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Schönberg, <i>Fünf Lieder de Buch der hängenden Gärten von Stefan George</i> ; Graetzer, <i>La canción de Zaratustra de Nietzsche</i> ; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Piston, <i>Sonate</i> .	Castronuovo, Knoll, Moner, Paz, Sujovolsky
32	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	19.10.1942, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Harris, <i>Sonate</i> op. 1; Koellreutter, <i>Sonata 1939</i> ; Weber, <i>Suite</i> op. 8; Santoro, <i>Sonata</i> ; Graetzer, <i>Rapsodia</i> (versión para piano); Paz, <i>Tercera Sonata</i> op. 27; Milhaud, <i>Les soirées de Pétrougrade (La revolution)</i> .	Eitler, Knoll, Paz, N. Saslavsky, Spiller
33	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	23.11.1942, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Chávez, <i>Cinco preludios</i> ; Schönberg, <i>Klavierstück 33A</i> ; Beers, <i>Sonata</i> ; Pisk, <i>Five Sketches</i> ; Diamond, <i>Sonata</i> ; Paz, <i>Tres invenciones a dos voces</i> ; Piston, <i>Trio</i> .	Eitler, Knoll, Messing, Paz, Sorin, Sujovolsky

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
34	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	27.05.1943, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Paz, charla "Breve introducción a la música norteamericana"; Sessions, <i>Tres preludios corales</i> ; Harris, <i>Sonata</i> op. 1; Thompson, <i>Sonata</i> núm. 1; Riegger, Final de <i>New dance</i> ; Piston, <i>Sonata</i> .	Amicarelli, Eitler, Knoll, Paz, Sorin, Sujovolsky
35	La nueva música. Antología de las tendencias actuales.	23.07.1943, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Paz, <i>10 piezas en la técnica de los 12 tonos</i> ; Hába, <i>Sonatine</i> op. 13 (1928); Křenek, <i>Sonatina</i> op. 92, 2b; Eitler, <i>Sonatina 1943</i> ; Thompson, <i>Stabat Mater</i> ; Schuman, <i>Cuarteto II</i> .	Eitler, Nicastro, Paz, N. Saslavsky, Sorin, cuarteto Americano (Sujovolsky, Heltay, Heinitz, G. Weil)
36	Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	01.10.1943, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Chávez, <i>Preludios</i> (núm. 1, 3, 4, 7, 8); Paz, <i>Música para flauta, saxofón y piano</i> op. 43; Weiss, <i>Sonata</i> ; Satie, <i>Trois mélodies</i> ; Jacob, <i>Six Poèmes de Jean Cocteau</i> ; Stravinsky, "Arie" de <i>Pulcinella</i> ; Auric, <i>Alphabet</i> (F y H); Cowell, <i>Maestoso</i> ; K. Hába, <i>Sonatine</i> op. 13.	Devoto, Eitler, Heinitz, Liberman, Maillie, Paz, Sorin

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
37	Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	22.10.1943, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Castelnuovo-Tedesco, <i>Rapsodia vienesa 'Antigua Viena'</i> ; Stravinsky, <i>Concerto per due pianoforti soli</i> ; Tansman, <i>Sonatina Transatlántica</i> ; Milhaud, <i>Scaramouche</i> .	Tila y John Montés
[38A]	Concierto ⁴³ F.U.B.A. Centro Estudiantes de Filosofía y Letras.	25.10.[1943], 18.15 hs. Aula Magna Facultad de Filosofía y Letras, UBA.	Eitler, <i>Sonatina 1943</i> ; Perceval, <i>Six chansons de J. Delteil</i> ; Paz, <i>Música para flauta, saxofon y piano</i> op. 43; Devoto, <i>Cuatro Cantos sobre la sabiduría de los antiguos / Embelecós</i> ; Paz, <i>3ª Sonatina</i> ; Perceval, <i>Sérénade en trio</i> .	Berdichevsky, Cironi, Devoto, Eitler, Liberman, Martucci, Martorella, Paz, Sorin, Perceval
[38B]	Recital de "Nueva Música".	25.11.1943, 18.15 hs. Centro de Interés Musical de la Asociación Cristiana Femenina, Buenos Aires.	Milhaud, <i>Tres ragtime-caprices</i> ; Honegger, <i>Danse de la chèvre</i> ; Ibert, <i>Pièce</i> ; Sessions, <i>Tres preludios corales</i> ; Stravinsky, <i>Pastorale. Tilimbon</i> ; Milhaud, <i>Berceuse</i> , "La séparation" de <i>Chants populaires hébraïques</i> ; R. Halffter, <i>Soneto</i> (Sor Juana Inés de la Cruz); Jacob, <i>Six poèmes de Jean Cocteau</i> y <i>Cartas postales</i> ; Eitler, <i>Sonatina 1943</i> ; Piston, <i>Sonata</i> .	Devoto, Eitler, Maillie, Paz, Sorin

43 Aunque este concierto no lleva el título de "Nueva Música", tanto sus intérpretes como su repertorio corresponden al esquema habitual de la agrupación hacia 1943.

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
39	Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	26.11.1943, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Hindemith, <i>Kleine Klaviermusik</i> ; Paz, <i>Música para flauta, saxofón y piano</i> op. 43; Crawford, <i>Suite para flauta</i> ; Milhaud, tres Lieder de <i>Poèmes juifs</i> ; Perceval, <i>Les livres</i> (Mauriac) / <i>Poema de amor</i> (Daniel Devoto); Devoto, <i>Embelecós</i> (Oliverio Gironde) / <i>Solange</i> (Eduardo Keller); Fine, <i>Suite breve</i> ; Eitler, "Ansias", "Cariño" y "Angustia" de <i>Suite sentimental / Divertimento 1943</i> .	Berdichevsky, Bibbo, Devoto, Eitler, Liberman, Marcellino, Martínez, Paz, Sorin, Tavella
40	Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	17.12.1943, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Antheil, <i>Suite</i> ; Crawford, <i>Suite para flauta</i> ; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; B. Weber, <i>Piano piece</i> ; Křenek, <i>Fünf Klavierstücke</i> op. 39; Eitler, <i>Sonatina 1943</i> ; Paz, <i>Andante de Música para flauta, saxofón y piano</i> op. 43; Milhaud, <i>Tres Lieder</i> ; Perle, <i>Suite</i> op. 6; K. Hába, <i>Sonatine</i> op. 13; Auric, <i>Final de Les facheux</i> .	Berdichevsky, Devoto, Eitler, Paz, Sorin,

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
41	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	12.06.[1944], 18.15 hs. Librería Sagitario, Buenos Aires.	Eitler, <i>Variaciones para piano</i> (1944); Piston, <i>Tres piezas</i> ; Tansman, <i>Mazurka</i> ; Eitler, <i>Pieza en doce sonidos</i> (1943); Villa-Lobos, <i>Dos Preludios</i> ; Strang, <i>Sonatina para clarinete solo</i> ; Perle, <i>Trio</i> op. 11; Chávez, <i>Segador / Hoy no lució la estrella de tus ojos</i> ; Stravinsky, <i>Tres pequeñas canciones</i> .	Berdichevsky, De Luca, Devoto, Eitler, Marcellino, I. L. Paz, Sorin, Zlotnik
42	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	30.10.1944, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Perceval, <i>Sérénade en trío</i> (1934); Paz, <i>Sonatina</i> op. 32; Weiss, <i>Sonata para flauta y viola</i> ; Eitler, <i>Trio 1944</i> ; Křenek, <i>Sonatina</i> op. 92, 2b; Villa-Lobos, <i>Chôros núm. 2</i> (1924); Eitler, <i>Cuatro fábulas de Daniel Devoto</i> .	Berdichevsky, Colom, Eitler, Frogioni, Liberman, Mayer, I. L. Paz, Tavella, Uceli, Zlotnik
43	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales	27.11.1944, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Zebre, <i>Trio para instrumentos de viento</i> ; Riegger, <i>Duo</i> ; Villa-Lobos, "Cachorrinho de Borracha" de <i>Prole do Bebê núm. 2</i> ; Falla, <i>Homenaje pour "Le Tombeau de Claude Debussy"</i> ; Tansman, <i>Mazurka</i> ; Paz, <i>Tercera composición en trío</i> op. 38; Riegger, <i>Música para voz y flauta</i> ; Santoro, <i>Epigramas (I-II-IV)</i> ; Eitler, <i>Divertimiento 1944</i> .	Eitler, Frogioni, [Marta Maillie], Marcellino, Mariconda, Skoedzopole, Tavella, Uceli

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
44	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	07.05.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Ardévol, <i>Dos sonatas a tres</i> ; Riegger, <i>Duo núm. 3 / Canon al unísono</i> ; Paz, <i>3ª composición en trio</i> op. 38; Pahor, <i>Trio</i> ; Santoro, <i>Quatro epigramas</i> ; Schulhoff, <i>Concertino</i> (1925); Eitler, <i>Seis poemas galegos</i> .	Del Gaizo, Eitler, L. Feidman, Frogioni, Maillie, Marcellino, Martínez, Rulio, Tavella, Uceli, Zeoli, Zlotnik
45	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	11.06.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Josten, <i>Trio</i> ; Hindemith, <i>Sonatina Canónica</i> op. 32, núm. 3; Strang, <i>Sonatina</i> ; Riegger, <i>Tres cánones</i> ; Křenek, <i>The Holy Ghost's Ark</i> op. 91a; Guerra-Peixe, <i>Sonatina 1944</i> ; Paz, <i>1ª composición en trio (en 12 tonos)</i> ; Hindemith, <i>Des Todes Tod</i> ; Riegger, <i>Música para voz y flauta</i> ; Roussel, <i>Rossignol mon mignon</i> ; Eitler, <i>Cuarteto 1945</i> .	Berdichevsky, Del Gaizo, Eitler, Frogioni, Maillie, Mariconda, Martínez, Rulio, Storani, Tavella, Uceli, Zlotnik
[46]	Recital a cargo de la "Agrupación Nueva Música". Antología de las tendencias actuales.	04.06.1945 Mi Refugio.	Ardévol, <i>Dos sonatas a tres</i> ; Honegger, <i>Danse de la chèvre</i> ; Ibert, <i>Pieza</i> ; Chávez, <i>Preludios</i> ; Paz, <i>Andante de Música</i> op. 43; Eitler, <i>Variaciones sobre un tema de Claude Debussy</i> ; Falla, <i>Homenaje pour "Le tombeau de Claude Debussy"</i> ; Villa-Lobos, <i>Preludio núm. 3</i> ; Riegger, <i>Duo núm. 3</i> ; Zebre, <i>Trio para instrumentos de viento</i> .	Del Gaizo, Eitler, Frogioni, Marcellino, Martínez, Paz, Rulio, Storani, Uceli, Zlotnik

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
47	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	16.07.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Josten, <i>Trio</i> ; Copland, <i>As It Fell Upon a Day</i> ; Riegger, <i>Duo</i> ; Koellreutter, <i>Invenção</i> ; Eitler, <i>Cinco fugas (1945)</i> ; Garrido, <i>Apunte Afrocaribano</i> ; Ravel, <i>Ronsard à son âme</i> ; Piston, <i>Tres piezas</i> ; Paz, 3ª composición en <i>trío</i> ; Stravinsky, <i>Berceuses du chat (1916)</i> ; Schulhoff, <i>Concertino</i> .	De Luca, Eitler, Erhardt, Fabris, L. Feidman, Ferreyra, Levy, Maillie, Mariconda, Martínez, Moner, Morandi, I. L. Paz, Perona, Storani, Uceli, Zeoli, Zlotnik
48	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	30.07.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Berg, <i>Sonate op. 1</i> ; Eitler, <i>Sonatina 1944</i> ; Engelbrecht, <i>Tres poemas de Rainer Maria Rilke</i> ; Perceval, <i>Poema de amor</i> ; Perceval, <i>Les livres</i> ; Devoto, <i>Embelecós / Cuatro cantos sobre la sabiduría de los antiguos / Solange</i> ; Milhaud, <i>Sonatine</i> ; Paz, 3ª composición en los 12 tonos; Hindemith, <i>Des Todes Tod</i> ; Roussel, <i>Rossignol mon mignon</i> ; Kerr, <i>Trio</i> .	Berdichevsky, Eitler, Frogioni, Knoll, Maillie, Mariconda, Martucci, Morandi, I. L. Paz, Sorin, Zlotnik
49	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	13.08.[1945] Instituto Francés de Estudios Superiores.	Guerra-Peixe, <i>Sonatina 1944</i> ; Copland, <i>As It Fell Upon a Day</i> ; Paz, 3ª composición en <i>trío</i> ; Berg, <i>Sonate op. 1</i> ; Milhaud, <i>Saudades do Brazil</i> ; Jacob, <i>Cartes postales</i> ; Pierné, <i>Boutique japonaise</i> ; Ibert, <i>Quatre chants</i> ; Křenek, <i>The Holy Ghost's Ark op. 91a</i> ; Devoto, <i>Obertura (para la obra Los duentes deterministas)</i> ; Eitler, <i>Concierto 1944</i> .	Barletta, Berdichevsky, Del Gaizo, Eitler, Erhardt, Fasoli, L. Feidman, Ferreyra, Frogioni, Grapanzano, Knoll, Levinson, Maillie, Marcellino, Martínez, Morandi, Schalman, Sorin, Storani, Zlotnik

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
[50]	Agrupación Nueva Música. Ofrece una audición extraordinaria en homenaje a la Señorita Vanett Lawler, representante de la Music Division de la Pan American Union.	10.09.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Josten, <i>Trio</i> ; Riegger, <i>Duo núm. 3</i> ; Piston, <i>Tres piezas</i> ; Paz, <i>3ª composición en trio</i> ; Devoto, <i>Diferencias del primer tono</i> ; Eitler, <i>Trio 1945</i> ; Hindemith, <i>Des Todes Tod</i> ; Roussel, <i>Rossignol mon mignon</i> ; Zebre, <i>Trio para instrumentos de viento</i> .	Eitler, Erhardt, L. Feidman, Frogioni, Maillie, Martínez, I. L. Paz, Storani, Uceli, Zlotnik
51	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	24.09.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Riegger, <i>Duo núm. 2</i> ; Devoto, <i>Diferencias del primer tono</i> ; Copland, <i>As It Fell Upon a Day</i> ; Paz, <i>Tercera composición en trio</i> ; Arizaga, <i>Divertimento</i> ; Křenek, <i>Sonatina</i> op. 92, núm. 2a; Stravinsky, <i>Berceuses du chat</i> ; Eitler, <i>Divertimiento 1945</i> .	Bauer, Berdichevsky, Eitler, Erhardt, Fabris, L. Feidman, Flores, Frogioni, Martínez, Moner, Nicastro, Perona, Storani, Uceli, Zlotnik
52	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	22.10.1945, 21.45 hs. Teatro del Pueblo.	Garrido, <i>Apunte Afro cubano</i> ; Ravel, <i>Ronsard à son âme</i> ; Pahor, <i>Trio</i> ; Křenek, <i>Sonatina</i> op. 92, núm. 2a; Copland, <i>As It Fell Upon a Day</i> ; Wiener, <i>Drei Stücke</i> op. 20; Arizaga, <i>Divertimento</i> ; Paz, <i>Cuatro piezas</i> op. 29; Eitler, <i>Concierto 1945</i> .	Bauer, Berdichevsky, Chiambaretta, D'Angelo, Eitler, Erhardt, Fabris, Fidanzini, Flores, Frogioni, Koszler, Maillie, Martínez, Tavella, Zlotnik

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
53	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	10.12.1945, 21.30 hs. Rivero-Haedo, Buenos Aires.	Wiener, <i>Sonata</i> op. 31; Devoto, <i>Diferencias del primer tono</i> ; Paz, <i>Sonatina</i> (1930); Eitler, <i>Preludio y Capricho</i> (1945); Ives, <i>Canciones</i> ; Hindemith, "Praeludium et fuga", "Interludium et fuga" de <i>Ludus tonalis</i> ; K. Hába, <i>Sonatine</i> op. 13; Engelbrecht, <i>Tres poemas de R. M. Rilke</i> ; Janáček, <i>Dos canciones de Rikadla</i> .	Berdichevsky, Bogmar, Borton, Eitler, Erhardt, M. Fuchs, I. L. Paz, L. Saslavsky, Sorin
54	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	05.04.1946, 18.30 hs. Salón Peuser, Buenos Aires.	Wiener, <i>Sonate</i> op. 31; Ives, <i>The children's hour / Like a Sick Eagle / At Sea / Tolerance</i> ; Schönberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19; Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Ferroud, <i>La Moricaude / Le jardín / Sagesse</i> ; Devoto, <i>Solange</i> ; Perceval, <i>Le roi / Bar / Les livres</i> ; Eitler, <i>Dos preludios</i> (1945); Toch, <i>Drei Stücke</i> op. 32; Milhaud, <i>Rêves</i> .	Berdichevsky, Bogmar, Borton, Devoto, Erhardt, M. Fuchs, Gielen, Marcellino
55	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	03.08.1946, 18.15 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Toch, <i>Drei Stücke</i> op. 32; Copland, <i>Vitebsk. Estudio sobre un tema judío</i> ; Royer, <i>Trio</i> ; Eitler, <i>Variaciones 1945</i> ; Paz, <i>Música para flauta, saxofón y piano</i> op. 43; Harris, <i>Trio</i> .	Bogmar, Branda Cárcano, Curti, Eitler, Gielen, Koszler, Levinson, Liberman, Paz, Rossi

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
56	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales. Sonatas para Flauta y Piano.	06.08.1946, 18.45 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Tansman, <i>Sonatine</i> ; K. Hába, <i>Sonatine</i> op. 13; Milhaud, <i>Sonatine</i> (1922); Koellreutter, <i>Sonata 1939</i> ; Piston, <i>Sonata</i> .	Eitler, Sorin
57	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	[19.08.1946] Transradio Internacional.	Křenek, <i>Sonatina</i> op. 92, núm. 2a; Devoto, <i>Diferencias del primer tono</i> ; Eitler, <i>Duo 1945</i> ; Paz, <i>Cuatro piezas para clarinete</i> ; Engelbrecht, <i>Seis canciones sobre antiguos poemas japoneses</i> .	Eitler, Frogioni, Koszler, Nicol, Silberman, Zlotnik
58	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	27.08.1946, 18.30 hs. Teatro del Pueblo.	Wiener, <i>Sonate</i> op. 31; Hindemith, <i>Die junge Magd</i> , op. 23, núm. 2; Koellreutter, <i>Nocturnos 1945</i> ; Engelbrecht, <i>Seis canciones sobre antiguos poemas japoneses</i> ; Royer, <i>Dos canciones</i> (1946); Ravel, <i>Chansons madécasses</i> .	Eitler, Erhardt, M. Fuchs, Koszler, Nicol, Silberman, Sorin
59	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales. Sonatas para Flauta y Piano.	17.09.1946, 18.45 hs. Teatro del Pueblo.	Koechlin, <i>Sonate</i> op. 52; Hindemith, <i>Sonate</i> (1936); Eitler, <i>Sonata 1944</i> ; Jemnitz, <i>Sonate</i> op. 28; Schulhoff, <i>Sonata</i> .	Eitler, Sorin

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
60	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	02.10.1946, 18.30 hs. Sociedad Científica Argentina, Buenos Aires.	Roussel, <i>Hommage à Bach</i> ; Harris, <i>Pequeña Suite</i> ; Jemnitz, <i>Sonate</i> op. 28; Koellreutter, <i>Música 1941</i> ; Paz, <i>Sonatina</i> (1930); Eitler, <i>De las "Rimas" de Becquer</i> ; Hindemith, <i>Suite</i> op. 2; Jacob, <i>Promenades</i> ; Milhaud, <i>Chanson de Ronsard</i> .	Berdichevsky, Bordelois, Devoto, Eitler, Frogioni
61	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	12.11.1946, 21.30 hs. Teatro del Pueblo.	Holst, <i>Terzetto</i> ; Guerra-Peixe, <i>Sonatina 1944</i> ; Paz, <i>Música</i> op. 36; Rawsthorne, <i>Tema y variaciones</i> ; Santoro, <i>Sonatina a tres</i> (1942); Eitler, <i>Cuatro fábulas de Devoto</i> .	Bauer, Berdichevsky, Eitler, Erhardt, L. Feidman, Frogioni, Ingram, Koszler, Martínez Silberman, Tavella
62 [A]	Agrupación Nueva Música. Antología de las tendencias actuales.	02.09.1947, 21.45 hs. Bohemien Club, Galerías Pacífico.	Milhaud, <i>Chant d'amour / Gloire à Dieu</i> ; Roussel, <i>Rosignol mon mignon</i> ; Ravel, <i>Ronsard à son âme</i> ; Eitler, <i>Epígrafes I-X</i> ; Santoro, <i>A menina exausta</i> ; Koellreutter, <i>Poema</i> (1943); Devoto, <i>Canción</i> (1944); Schueler, <i>Poema de Gerard Marcus</i> (1947); Holzmann, <i>Fantasma</i> (1944); Riegger, <i>Música para voz y flauta</i> ; Eitler, <i>Tres cantigas praianas / Bahia 1947 / Recife 1947</i> .	Altino de Campos, Devoto, Eitler, Schueler

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
---	9 artes. 1º audición de música contem- poránea	21.11.1947, 18.30 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Satie, <i>Morceaux en forme de poire</i> ; Ferroud, <i>Sérénade</i> (1927); Hindemith, <i>Sonate</i> (1936); Paz, <i>Música para flauta y clarinete</i> (1932); Koellreutter, <i>Angustia</i> (1947); Santoro, núm. 4 de <i>Ala herida</i> ; Guerra-Peixe, <i>Provérbios</i> (1947); Eitler, <i>Trio</i> 1944.	Blank, Colom, Devoto, Eitler, Frogioni, Ibels, Kröpfl, Liberman
62 [B]	9 artes. Audición de la Agrupación Nueva Música	30.06.[1948], 18.30 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Chávez, <i>Sonatina</i> ; Schönberg, <i>Fünf Klavierstücke</i> op. 23; Bartók, <i>Contrastes</i> .	Frogioni, Gielen, N. Saslavsky, Spierer
[63]	Concierto de Música Contem- poránea.	25.08.1948, 18.00 hs. Amigos del Libro, Salón Kraft.	Paz, charla "Justificación de la Música Contemporánea"; Hindemith, <i>Ludus tonalis</i> ; Milhaud, <i>Le bœuf sur le toit</i> ; Schönberg, <i>Klavierstücke</i> op. 23; Bartók, <i>Contrastes</i> .	Devoto, Frogioni, Gielen, Ibels, Kröpfl, Spierer
64	9 artes. Audición de la Agrupación Nueva Música.	21.10.[1948], 18.30 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Hindemith, <i>Sonate</i> (1936); B. Weber, <i>Tres piezas</i> op. 23; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Schönberg, <i>Klavierstück</i> op. 33A; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Křenek, tres Lieder de <i>Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i> op. 62 (1929), ("Motiv", "Wetter", "Friedhof im Gebirgsdorf"); Milhaud, <i>Sonatine</i> .	Gielen, Guigui, Kröpfl, Liberman, Martucci, N. Saslavsky

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
65	Agrupación Nueva Música. Homenaje a Arnold Schönberg en su 75º aniversario.	26.09.1949, 18.00 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	Paz, comentario „La obra pianística de Schönberg”; Schönberg: <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11 / <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19 / <i>Fünf Klavierstücke</i> op. 23 / <i>Klavierstücke</i> op. 33 A/B / <i>Suite für Klavier</i> op. 25.	Gielen
66	Agrupación Nueva Música.	24.10.1949, 18.30 hs. Instituto Francés de Estudios Superiores.	B. Weber, <i>Fantasia – Variations</i> op. 25; Paz, <i>Música 1946</i> ; Bartók, <i>2ª sonata</i> .	Gielen, Spierer
67	Agrupación Nueva Música.	14.11.1949, 18.15 hs. Salon van Riel, Florida 659.	Paz, charla „Comentarios” ; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Paz, <i>Música 1946</i> ; Schönberg, <i>Suite</i> op. 25 / <i>Klavierstücke</i> op. 33A/B.	Gielen, Guigui
68	Agrupación Nueva Música.	07.08.1950, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Paz, comentario „Qué es Nueva Música”; Hindemith, <i>Sonate</i> (1939); Paz, <i>3ª Composición en los 12 tonos</i> ; Schönberg, <i>Zwei Lieder</i> op. 14; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Gielen, <i>Variaciones para cuarteto de cuerda</i> .	Blech, Gielen, Guigui, Kertesz, Naidich, Spiller, Vancoillie

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
69	Agrupación Nueva Música.	29.09.1950 Florida 659.	Pisk, <i>Clown</i> , "La reina de mayo y su amado", "Campesino rico, campesino pobre", "Sobre el caballo de madera" y "El clown del rey" de <i>Moreska Figuren</i> ; Weber, <i>Suite</i> op. 27 (1948); Koellreutter, <i>Variações 1947</i> ; A. Hába, <i>Toccata quasi una Fantasia</i> op. 38 (1931); Schönberg, <i>Lieder de Das Buch der hängenden Gärten</i> op. 15.	Gielen, Guigui, Horakowa, Kagel, Lysy
70	Agrupación Nueva Música. Audición consagrada a la música dodeca-fónica.	30.10.1950, 18.15 hs. Florida 659.	Paz, charla "Leves consideraciones sobre la evolución de la música dodecafónica"; Guerra-Peixe, <i>Música para piano</i> ; Santoro, <i>Seis piezas</i> ; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Gielen, <i>Variaciones para cuarteto de cuerdas</i> ; Paz: <i>3ª Composición en los 12 tonos</i> ; Schönberg, <i>Suite für Klavier</i> op. 25.	Blech, Gielen, Guigui, Kagel, Kertesz, Spiller, Vancoillié
71	agrupación nueva música.	11.10.1951, 18.15 hs. Teatro Ariel.	Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Riegger, <i>Duo para oboe y clarinete</i> ; Guerra-Peixe, <i>Suite para flauta y clarinete</i> ; Paz, <i>2ª composición dodecafónica</i> ; Hindemith, <i>Sonata</i> (piano); Eitler, <i>Trío 1945</i> .	Eitler, Frogioni, Grisetti, Kröpfl, Tavella

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
72	agrupación nueva música.	30.05.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Stravinsky, <i>Dúo concertante</i> ; Schönberg, <i>Suite</i> op. 25; Křenek, <i>12 piezas</i> op. 83; Paz, <i>Composición en trío</i> ; Hindemith, <i>Kammermusik</i> op. 24.	Castronuovo, Lysy, Rautenstrauch-Bracht, Conjunto de instrumentos de viento Buenos Aires (Levy, Perona, Guigui, Chiambaretta, Fabri)
73	agrupación nueva música.	27.06.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Hindemith, <i>Klaviermusik</i> op. 37; Wellesz, <i>Zwei Stücke</i> op. 34; Perle, <i>Sonata</i> ; Paz, <i>2º Cuarteto de cuerdas</i> ; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Riegger, <i>3 cánones</i> .	Chiambaretta, Grisetti, Guigui, Heinitz, Kagel, Levy, Perona, Spierer, Spiller, G. Weil
74	agrupación nueva música.	25.07.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Santoro, <i>Cuarteto de cuerdas</i> ; Hindemith, <i>Sonata</i> (fagot y piano); Perle, <i>Cuarteto núm. 3</i> ; Strang, <i>Divertimento para cuatro instrumentos</i> .	Blech, Lysy, Kagel, Kertesz, Sternic, Conjunto de instrumentos de viento Buenos Aires (Levy, Perona, Guigui, Chiambaretta)
75	agrupación nueva música.	03.10.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	B. Weber, <i>Suite</i> op. 8; Schönberg, <i>Klavierstücke</i> op. 33A/B; Schönberg, 5 Lieder de <i>Das Buch der hängenden Gärten</i> op. 15; Dallapiccola, <i>Rencesvals</i> .	Castronuovo, Guigui, Kagel, Levy, Mattauch
76	agrupación nueva música.	19.09.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Berg, <i>Sonate</i> op. 1; Wellesz, <i>Zwei Stücke</i> op. 34; Schönberg, <i>Suite</i> op. 25; Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Berg: <i>4 piezas</i> op. 5.	Castronuovo, Grisetti, Guigui

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
–	agrupación nueva música. Audición extraordinaria. Homenaje a Arnold Schoenberg.	13.10.1952, 21.30 hs. Teatro Odeón.	Paz, <i>Dédalus 1950</i> ; Schönberg, <i>Ode to Napoleon Buonaparte</i> op. 41 (ejecutada dos veces); Webern, <i>Konzert</i> op. 24.	Castronuovo, Cherry, Faure, Fugiurele, Guigui, Heinitz, Levy, Mazzitelli, Perona, Pinto, Spierer, Spiller, G. Weil, director: T. Fuchs
77	agrupación nueva música.	26.11.1952, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Wildberger, <i>Suite</i> ; Webern, <i>4 Stücke</i> op. 7 (2x); Ives, <i>3 canciones</i> ("Tolerance", "A farewell to land", "From Paracelsus"); Weber, <i>3 canciones</i> ("Pour me this libations", "From my sacred solitude", "Do you know"); Kagel, <i>Variaciones para cuarteto mixto</i> ; Bartók, <i>Sonata</i> núm. 2.	Grisetti, Guigui, Kagel, Kertesz, Levy, Mattauch, Rautenstrauch-Bracht, Spierer
78	agrupación nueva música.	08.05.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Perle, <i>IV String Quartet</i> ; Riegger, <i>Duos for Three Woodwinds</i> op. 35; Wellesz, <i>Sonata</i> op. 36; Paz, <i>Cuarteto</i> núm. 1.	Barrios, Blech, Kertesz, Levy, Perona, Spierer, Sternic
79	agrupación nueva música.	05.06.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	B. Weber, <i>Second string quartet</i> op. 35; Křenek, <i>3ª Sonata</i> op. 92, No. 4; Webern, <i>Quartet</i> op. 22; Franchisena: <i>Cuarteto de cuerdas</i> .	Fontana, Guigui, I. Rauch, Cuarteto contemporáneo (Spierer, Blech, Sternic, Kertesz)
80	agrupación nueva música.	03.07.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Webern, <i>3 Gesänge</i> op. 23; Dallapiccola, <i>Due liriche di Anacreonte</i> ; Kagel, <i>Variaciones para cuarteto</i> ; Wildberger, <i>Quartetto per Flauto, Clarinetto, Violino e Violoncello</i> (1952); Paz, <i>Cuarteto</i> núm. 1	Barrios, Blech, Guigui, Kagel, Kertesz, Levy, Mattauch, Spierer, Sternic

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
81	agrupación nueva música.	07.08.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Cebrón, <i>Trío de aire</i> ; Piston, <i>Three pieces for flute, clarinet and bassoon</i> ; Webern, <i>2 Lieder</i> de op. 12; Hindemith, <i>Lieder</i> op. 18 ("Die trunkene Tänzerin", "Traum", "Du machst mich traurig – hör"); Becher, <i>Extensión I-V</i> ; Schönberg, <i>Fantasie</i> op. 47.	Chiambaretta, Grisetti, Guigui, Kagel, Levy, Mattauch, Spierer
82	agrupación nueva música.	11.09.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Bartók, <i>Contrastes</i> ; Rausch, <i>Construcción I</i> ; Hindemith, <i>Sonate für zwei Klaviere</i> ; Weber, <i>Ninth Sonnet</i> ; Strang, <i>Three Whitman Excerpts</i> ; Osterc, <i>Magnificat</i> .	Grisetti, Guigui, Milchberg, C. Rausch, Rautenstrauch-Bracht, Spierer, Tila y John Montés, coro de la ANM, director: Kagel
83	agrupación nueva música.	16.10.1953, 18.15 hs. Instituto de Arte Moderno.	Stravinsky, <i>Sonata</i> ; Käfer, <i>2 piezas para clarinete y piano</i> ; Apostel, <i>Quartett</i> op. 14; Paz, <i>Concierto núm. 2</i> .	Castronuovo, Chiambaretta, Faure, Fontana, Furgiele, Guigui, Levy, Parrondo, Perona, director: Kagel
84	agrupación nueva música.	24.06.1954, 18.30 hs. Salón de los Independientes.	Křenek, <i>3ª Sonata</i> op. 92, núm. 4; Perle, <i>2 Sonatas</i> ; García Morillo, <i>Variaciones 1942</i> ; Weber, <i>Second string quartet</i> op. 35; Stravinsky, <i>Dúo Concertante</i> .	Fontana, Schächter, Cuarteto contemporáneo (Spieler, Blech, Sternic, Kertesz)
85	agrupación nueva música.	22.07.1954, 18.30 hs. Teatro de los Independientes.	Chávez, <i>Sonatina</i> ; Bartók, <i>Suite</i> op. 14; Hindemith, <i>Sonata</i> (oboe y piano); Paz, <i>4a Composición dodecafónica</i> ; Perle, <i>IV String Quartet</i> .	Mames, Schächter, Cuarteto contemporáneo (Spieler, Blech, Sternic, Kertesz)

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
86	agrupación nueva música. Arnold Schönberg: Obra completa para piano.	28.10.1954, 18.30 hs. Teatro de los Independientes.	Paz, introducción y comentarios; Schönberg, <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11 / <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19 / <i>Fünf Klavierstücke</i> op. 23 / <i>Suite für Klavier</i> op. 25 / <i>Klavierstücke</i> op. 33 A/B.	Castronuovo
87	agrupación nueva música. Audición de música dodeca-fónica.	05.05.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Paz, conferencia; Dallapiccola, <i>Quaderno musicale di Annalibera</i> ; Leibowitz, <i>5 pièces pour clarinette et piano</i> ; Zacher, <i>Transformationen</i> op. 3; Schönberg, <i>Fantasy</i> op. 47; Paz, <i>4ª Composición dodecafónica</i> ; Rausch, <i>Trio</i> op. 3.	G. Feidman, Grisetti, Guigui, C. Rausch, T. Rausch, Rulio, Spierer
88	agrupación nueva música. Obras de Anton Webern.	02.06.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27 / <i>4 Stücke</i> op. 7 / <i>3 kleine Stücke</i> op. 11 / <i>Quartett</i> op. 22 "Todas las composiciones se ejecutarán dos veces sucesivas."	Grisetti, Guigui, Kertesz, C. Rausch, T. Rausch, Spierer, Wilenski
89	agrupación nueva música. Obras de Igor Stravinsky.	07.07.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Stravinsky, <i>Trois poésies de la lyrique japonaise</i> / <i>Trois petites chansons (Souvenir de mon enfance)</i> / <i>Tres piezas para clarinete</i> / <i>Dúo concertante</i> / <i>Piano rag music</i> / <i>Trois pièces pour quatuor à cordes</i> .	Blech, Blum, Grisetti, Kertesz, Mattauch, Mizrahi, C. Rausch, Spierer, Wilenski
90	agrupación nueva música.	11.08.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Chávez, <i>Sonata</i> ; Reizenstein, <i>5 piezas</i> ; Messiaen, <i>4 études de rythme</i> ; Milhaud, <i>Sonata</i> ; Wellesz, <i>Zwei Stücke</i> op. 34.	Castronuovo, Fontana, Grisetti, Guigui, Mames, C. Rausch

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
91	agrupación nueva música. Arnold Schönberg: Obra completa para piano.	01.09.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Paz, introducción y comentarios; Schönberg, <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11 / <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19 / <i>Fünf Klavierstücke</i> op. 23 / <i>Suite für Klavier</i> op. 25 / <i>Klavierstücke</i> op. 33 A/B.	Castronuovo
92	agrupación nueva música.	20.10.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Chávez, <i>5 preludios</i> ; Pisk, <i>Suite</i> ; Messiaen: <i>4 études de rythme</i> ; Berg, <i>Vier Stücke</i> op. 5; Moretto, <i>Hipocicloide I</i> .	Castronuovo, G. Feidman, Grisetti, Guigui, Kertesz, Mames, Ochner, C. Rausch, Weinhaus
93	agrupación nueva música.	10.11.1955, 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Franchisena, <i>3 piezas para piano</i> ; Paz, <i>1ª composición en trío</i> ; Rausch, <i>Construcción I</i> ; Wilenski, <i>Quinteto para instrumentos de viento</i> .	C. Rausch, conjunto de instrumentos de viento Buenos Aires (Levy, Perona, Chiambaretta, Faure)
94	agrupación nueva música.	01.12.1955 [?], 18.30 hs. Instituto de Arte Moderno.	Cowell, <i>3 ostinati con corales</i> ; Piston, <i>Three pieces</i> ; Wellesz, <i>Sonata</i> op. 39; Schönberg, <i>2 Lieder</i> op. 14; Riegger, <i>Four canons</i> ; Perle, <i>Sonata</i> op. 27.	[?]
95	agrupación nueva música.	03.09.1956 [?], 18.30 hs. Auditorio Birabén.	Schulhoff, <i>Diversissement</i> ; Zacher, <i>Transformationen</i> op. 3; Kröpfl, <i>Música para clarinete (1956)</i> ; Leibowitz, <i>5 piezas para clarinete y piano</i> ; Křenek, <i>Sonatina para flauta y viola</i> ; Rausch, <i>Construcción I</i> ; Milhaud, <i>Suite d'après Corrette</i> op. 161b.	[?]

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
96	agrupación nueva música.	01.10.1956, 18.30 hs. Auditorio Birabén.	Webern, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27; Wilenski, [?]; Moretto, <i>Composición para 3 instrumentos</i> ; Cantón, <i>Trío ecúrdico</i> ; Stravinsky, <i>3 Songs from William Shakespeare</i> ; Honneger, <i>3 Contrapuntos</i> .	Burzstein, González, Grinzburg, Kneler, Mames, Mizrahi, Piluso, Rizzo, Ruiz, N. Weil, Wetzman, Zollhofer ⁴⁴
97	agrupación nueva música.	05.11.1956 [?], 18.30 hs. Auditorio Birabén.	Wilenski, <i>Cuarteto</i> ; Paz: <i>1ª composición en trío</i> ; Cantón, <i>Cuarteto</i> ; Moretto, <i>Composición para 2 pianos</i> ; Kröpfl, <i>Cuarteto 1953</i> ; Rausch, <i>Trío</i> op. 3; Franchisena, <i>Treno</i> .	[?]
98	agrupación nueva música.	10.06.1957, 18.15 hs. Auditorio Birabén.	Moretto, <i>Música para oboe, violín y violoncello</i> ; Paz, <i>Música para oboe y fagot</i> (1933); Messiaen, <i>4 études de rythme</i> ; Dallapiccola, <i>Ciaccona, intermedio y adagio para violoncello solo</i> .	Blech, Castronuovo, Kertesz, Mereson, Perona, G. Weil
99	agrupación nueva música. Audición de música norteamericana.	26.08.1957, 18.30 hs. Auditorio Birabén.	Sessions, <i>2ª Sonata</i> ; Strang, <i>3 piezas para flauta y piano</i> ; Perle, <i>6 piezas</i> op. 20 / <i>Suite</i> op. 6; Crawford, <i>Suite para flauta sola</i> .	Bassenheim, Kertesz, Lanza, Piluso, Sensabastiano, Tauriello

44 La reseña de *La Nación*, 03.10.1956, p. 10, nombra a los intérpretes y compositores. La obra de Wilenski no estaba anunciada en el programa preliminar, por eso falta el título.

Núm.	Título	Fecha / lugar	Repertorio	Intérpretes
100	agrupación nueva música. Audición extraordinaria.	22.07.1957, 22.00 hs. Teatro Smart.	Baron Supervielle, <i>Composición 1957</i> ; Varèse, <i>Octandre</i> ; Webern, <i>Konzert op. 24</i> ; Stravinsky, <i>Septeto</i> .	Carfi, Gaivronsky, Giarrusso, Goldenstein, Golyňsky, S. Feidman, Francesconi, Frogioni, Jacobo, Merenzo, Perona, Rizzo, Vaincoillie, G. Weil, Wilenski, Zulio, director: T. Fuchs
101	agrupación nueva música.	14.10.1957, 19.00 hs. Auditorio Birabén.	Blacher, <i>Suite</i> para piano; Schönberg, <i>Klavierstück</i> op. 33A; Cantón, <i>Valongas</i> (cuarteto de cuerdas); Webern, <i>3 kleine Stücke</i> op. 11, <i>Variationen für Klavier</i> op. 27.	Baraviera, Iurlina, Kertesz, C. Rausch, Sensabastiano, Wilenski
102	agrupación nueva música.	18.11.1957, 19.00 hs. Auditorio Birabén.	Moretto, <i>Dúo para clarinete y trompeta</i> ; Kröpfel, <i>4 canciones de Aldo Maranca</i> ; Paz, <i>3ª Composición dodecafónica</i> ; Rausch, <i>Cuarteto de cuerdas</i> .	Frogioni, Kröpfel, Lanza, Luzzi, Maranca, Ockner, Rival, Sensabastiano, G. Weil

Apéndice núm. 2: Lugares de realización de los conciertos (por orden cronológico)

Amigos del Arte, Florida 659, Buenos Aires.

Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

Casa del Teatro, Santa Fe 1243, Buenos Aires.

Teatro del Pueblo: Avenida Corrientes 1530 (hasta 1943), Diagonal Norte 943 (desde 1944), Buenos Aires.

Aula magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Centro de Interés Musical de la Asociación Cristiana Femenina, Tucumán 844, Buenos Aires.

Librería Sagitario, Corrientes 465, Buenos Aires.

Mi Refugio.

Instituto Francés de Estudios Superiores, Florida 659, Buenos Aires.

Rivero-Haedo, Tucumán 1699, Buenos Aires.

Salón Peuser, Florida 750, Buenos Aires.

Transradio Internacional, San Martín 379, Buenos Aires.

Bohemien Club, Galerías Pacífico, Viamonte 547, Buenos Aires.

Sociedad Científica Argentina, Santa Fe 1145, Buenos Aires.

Amigos del Libro, Salón Kraft, Florida 681, Buenos Aires.

Salon van Riel, Florida 659, Buenos Aires.

Instituto de Arte Moderno, Florida 659, Buenos Aires.

Teatro Ariel, Montevideo 361, Buenos Aires.

Salón/Teatro de los Independientes, San Martín 766, Buenos Aires.

Teatro Smart, Corrientes 1283, Buenos Aires.

Auditorio Birabén, Avda. Roque Sáenz Peña 740, Buenos Aires.

Apéndice núm. 3: Intérpretes

(por orden de frecuencia y años de participación)

Nombre	Instrumentos	Núm. de conciertos	Años
Eitler, Esteban	Flauta / piano (núm. [46], 58)	45	1941–1947, 1951
Paz, Juan Carlos	Piano	38	1937–1946
Knoll, Sofía	Piano	35	1937–1943, 1945
Guigui, Efraim	Clarinete	22	1948–1950, 1952/53, 1955
Frogioni, Mariano	Clarinete	20	1944–1948, 1951, 1957
Liberman, Sam	Clarinete / saxofón	19	1937–1948
Sujovolsky, Anita	Violín	18	1938–1943
Sorin, Darío	Piano	16	1942–1946
Spierer, Leon	Violín	16	1948/49, 1952–1955
Kertesz, Tiberio	Cello	15	1950, 1952–1957
Martucci, Ángel	Flauta	14	1937–1941, 1943, 1945, 1948
Berdichevsky, Dora	Canto	14	1943–1946
Castronuovo, Orestes	Piano	12	1940, 1942, 1952– 1955, 1957
Zlotnik, Simon	Viola	12	1944–1946
Levy, Gerardo	Flauta	12	1945, 1952/53, 1955
Devoto, Daniel	Piano	11	1943/44, 1946–1948
Perona, Alfredo	Oboe	11	1945, 1952/53, 1955, 1957
Gielen, Michael	Piano	11	1946, 1948–1950
Grisetti, Jorge	Piano	11	1951–1955
Martínez, Rodrigo	Clarinete / saxofón	10	1943, 1945/46
Maille, Marta	Canto	10	1943–1945
Blech, Simon	Violín	10	1950, 1952–1955, 1957
Kagel, Mauricio	Piano / dirección	10	1950–1953
Erhardt, German	Oboe	9	1945/46
Martorella, Filottete	Clarinete	8	1937–1939, 1943

Spiller, Ljerko	Violín	8	1938, 1940, 1942, 1950, 1952
Weil, German	Chelo	8	1941, 1943, 1952, 1957
Tavella, Eteberto	Oboe	8	1943–1946, 1951
Uceli, Félix	Fagot	8	1944/45
Rausch, Carlos	Piano	8	1953, 1955–1957
Wolfsbruck, Freya	Canto / dirección coral	7	1937–1941
Heinitz, Hilde	Viola	7	1940/41, 1943, 1952
Chiambaretta, Pedro	Fagot	7	1945, 1952/53, 1955
Saslavsky de Gramajo, Noemi	Canto / piano	6	1939–1943, 1948
Marcellino, Augusto	Guitarra	6	1943–1946
Paz, Ismael Luis de	Clarinete	6	1944/45
Storani, Rodrigo	Oboe	6	1945
Feidman, Leo	Clarinete	6	1945/46
Sternic, Lázaro	Viola	6	1952–1954
Moner, Gabriela	Canto	5	1939/40, 1942, 1945
Koszler, Erna	Chelo	5	1945/46
Kröpfl, Francisco	Piano	5	1947/48, 1951, 1957
Amicarelli, Francisco	Piano	4	1937/38
Ritter, Lucy	Canto	4	1937/38
Giudice, José Lo	Fagot	4	1938/39
Martino, Ángel de	Flauta	4	1938/39
Gaizo, Ángel del	Chelo	4	1945
Rulio, Domingo	Flauta / clarinete bajo	4	1945, 1955
Mattauch, Hilde	Canto	4	1952/53, 1955
Fontana, Adriana	Piano	4	1953–1955
Mames, León	Oboe	4	1954–1956
Wilenski, Osías	Piano	4	1955, 1957
Berardi, Paulino	Flauta	3	1938/39
Gradassi, Alberico	Clarinete	3	1938/39
Reger-Jacob, Liselott	Canto	3	1939, 1941

Montés, John	Piano	3	1940, 1943, 1953
Fabris, Juan	Piano	3	1945
Morandi, Enrique	Chelo	3	1945
Bauer, Esteban	Trompeta	3	1945/46
Bogmar, Werner	Piano	3	1945/46
Fuchs, Martin	Piano	3	1945/46
Silbermann, Enrique	Violín / viola	3	1946
Lysy, Alberto	Violín	3	1950, 1952
Vancoillie, André [Andrés Vaincoillie]	Viola	3	1950, 1957
Rautenstrauch- Bracht, Linda G. de	Piano	3	1952/53
Faure, Enrique	Corno	3	1952/53, 1955
Sensabastiano, Julio	Violín	3	1957
Umattino, Ángel	Fagot	2	1937/38
Sammartino [Sanmartino], Juan	Corno inglés	2	1938
Perceval, Julio	Piano	2	1938, 1943
Heinemann, Lili	Canto	2	1938/39
Raco, Antonio de	Piano	2	1938/39
Gregorio, Pedro De	Oboe	2	1939, 1942
Goldstein [Goldenshtein], José	Trompeta	2	1939, 1957
Epstein, Ernesto	Piano	2	1940
Lancy, Helga	Canto	2	1940
Lichtenstein, Alfredo	Flauta	2	1940
Curti, Emma	Chelo	2	1940, 1946
Rossi, Haydée	Violín	2	1940, 1946
Heltay, Francisco	Violín	2	1941, 1943
Nicastro, Juan	Clarinete	2	1943, 1945

Montés, Tila	Piano	2	1943, 1953
Colom, José	Contrabajo	2	1944, 1947
Luca, Emilio De	Fagot	2	1944/45
Mariconda, Alfredo	Trompeta	2	1944/45
Ferreya, Susana	Canto	2	1945
Flores, Gisleno	Saxo	2	1945
Mariconda, Miguel Ángel	Clarinete	2	1945
Zeoli, Osvaldo	Contrabajo	2	1945
Borton, Samuel	Canto	2	1945/46
Leivinson, Juan Carlos	Violín	2	1945/46
Nicol, Magdalena	Canto	2	1946
Ibels, Jacqueline	Piano	2	1947/48
Fuchs, Teodoro	Dirección	2	1952, 1957
Fugierele [Furgiele], Osvaldo	Trompeta	2	1952/53
Barrios, Osvaldo	Clarinete	2	1953
Schächter, Alicia	Piano	2	1954
Feidman, Gerardo	Clarinete bajo	2	1955
Rausch, Tito	Clarinete / saxofón tenor	2	1955
Ockner [Ocner], Nathán	Violín	2	1955, 1957
Mizrahi, Alberto	Clarinete	2	1955/56
Piluso, Oscar	Flauta	2	1956/57
Rizzo, Julio	Requinto	2	1956/57
Lanza, Alcides	Piano	2	1957
Merenzo [Mereson], Alberto	Fagot	2	1957
Napolitano, Pedro	Violín	1	1937
Pessina, Carlos	Violín	1	1937
Müller, Nilda	Canto	1	1938
Vargas, Lucio	Piano	1	1938
Vía, Luis La	Piano	1	1938
Cetera, Amanda	Canto	1	1939

Enriqueta Cueto	Piano	1	1939
Gendelman, Adolfo	Violín	1	1939
Graetzer, Guillermo	Piano	1	1939
Rodríguez de Mendoza, Alfredo	Piano	1	1939
Mazziotti, Héctor	Piano	1	1940
Copland, Aaron	Piano	1	1941
Dutrie de Lobo, Luisa	Piano	1	1941
Slonimsky, Nicolas	Piano	1	1941
Messing, Max	Chelo	1	1942
Reyles, Alma	Canto	1	1942
Amicarelli, Dante	Piano	1	1943
Bibbo, Gastón	Clarinete	1	1943
Cironi, Walter	Fagot	1	1943
Mayer, Juan	Fagot	1	1944
Skoezdopole, Juan	Clarinete	1	1944
Barletta, Alejandro	Bandoneón	1	1945
D'Angelo, José	Trombón	1	1945
Fasoli, Obdulio	Saxofón	1	1945
Fidanzini, Vieri	Violín	1	1945
Grapanzano, Pedro	Corno	1	1945
Saslavsky, Lily	Piano	1	1945
Bordelois, Lucía	Canto	1	1946
Branda, María Teresa	Piano	1	1946
Ingram, Kenneth	Violín	1	1946
Altino de Campos, Edinar	Canto	1	1947
Blank, Guisela	Canto	1	1947
Horakowa, Ruzena	Canto	1	1950
Naidich, María Susana	Canto	1	1950
Cherry, Mary	Recitante	1	1952
Fabri, Enrique	Corno	1	1952
Mazzitelli, José	Trombón	1	1952
Pinto, Hernán	Piano	1	1952
Milchberg, Jorge	Piano	1	1953

Parrondo, Roberto	Corno	1	1953
Rauch, Isaac	Saxofón tenor	1	1953
Blum, Ernesto	Viola	1	1955
Weinhaus, Rafael	Violín	1	1955
Burzstein, Leonardo	?	1	1956
González, Rubén	?	1	1956
Grinzburg, Carlos	?	1	1956
Kneler, Celia	Canto	1	1956
Ruiz, Roberto	?	1	1956
Weil, Nina	?	1	1956
Wetzman, Simon	?	1	1956
Zollhofer, Edgardo	?	1	1956
Baraviera, Romeo	Violín	1	1957
Bassenheim, Isabel	Piano	1	1957
Carfi, Amílcar	Violín	1	1957
Feidman, Sergio	Flauta	1	1957
Francesconi, Aladino	Contrabajo	1	1957
Gaivironsky, Carlos	Violín	1	1957
Giarrusso, Mateo	Percusión	1	1957
Golyński, Gregorio	Trombón	1	1957
Iurlina, Higinio	Viola	1	1957
Jacobo, Orlán	Vibráfono	1	1957
Luzzi, B.	Viola	1	1957
Maranca, Lucía	Canto	1	1957
Rival, Roberto	Trompeta	1	1957
Tauriello, Antonio	Piano	1	1957
Zulio, Domingo	Corno	1	1957

6

La revista musical *Polifonía* y sus “Distinciones Anuales”

Un intento de *equilibrio* entre tradición y modernidad a mediados del siglo XX

Guillermo Dellmans

La Revista¹

Polifonía fue una revista musical dedicada a la llamada música *culta*, que circuló en Buenos Aires entre 1944 y 1982. Fue fundada por Jorge Oscar Pickenhayn y dirigida, a partir de 1950, por Alberto Emilio Giménez (Arizaga, 1971; Donozo, 2009; Valenti Ferro, 1992). Si bien las “Distinciones Anuales” aparecieron entre 1951 y 1963, el período de análisis seleccionado para el presente artículo es el que comienza en 1951 y concluye en 1957. El interés y la elección de estos años no son arbitrarios ni caprichosos sino que obedecen a una serie de factores. En primer lugar, los números que componen el corpus —que abarca un poco más de la mitad de los años 50— corresponden a

1 Este artículo es producto del proyecto de investigación realizado para una adscripción 2012-2014 en la cátedra Música Latinoamericana y Argentina de la carrera de Artes (orientación Música) de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires- UBA). La adscripción se desarrolló bajo la tutela de la Dra. Silvína Luz Mansilla. Una versión abreviada fue presentada como ponencia y publicada como “La multiplicidad estética del grupo de obras premiadas por la revista musical *Polifonía* entre 1951 y 1963” (Dellmans, 2013).

su etapa de mayor intensidad, cuya aparición promediaba entre mensual y bimestral. Esta regularidad dotó de homogeneidad al proyecto que se transparentó inmediatamente en el contenido y se sostuvo a partir de la impronta del nuevo director. En segundo lugar, hacia fines de los años 50 se advierten cambios cuantitativos y cualitativos. A partir de la segunda mitad de la década, la revista comenzó a publicarse trimestralmente y luego semestralmente hasta su clausura definitiva.² Junto a la paulatina pérdida de regularidad devino la desarticulación de aspectos que habían estructurado a la revista con anterioridad. Entre otros, por ejemplo, se produjo la desaparición progresiva de notas de *acaloradas* opiniones y juicios valorativos de los firmantes. En esta etapa —a la que podría denominarse de *despersonalización*— se tendió más bien a privilegiar, por un lado, las *agendas* que aportaban datos correspondientes a conciertos (como lugar, fecha, intérpretes), y por otro, la publicación de notas, en general biográficas, del tipo “vida y obra”.

Este capítulo se propone destacar el testimonio que constituyó *Polifonía* como manifestación de una conciencia de posguerra en el campo musical argentino y como espacio discursivo donde se detecta una tendencia hacia un proceso de conciliación entre tradiciones anteriormente contrapuestas. Por dicho motivo, la revista —como toda publicación periódica— se presenta por un lado, como “fuente histórica significativa” de información, puesto que es capaz de arrojar luz sobre particularidades del proyecto intelectual del cual formó parte y por otro lado, como un “laboratorio de ideas” o “banco de prueba” de principios estéticos e ideológicos que buscaron ser asentados en el campo (Sarlo, 1992). Asimismo, este *texto colectivo* está conformado por

2 Para detalles de personas implicadas, fechas, periodicidad, ver Donozo (2009: 134).

textos individuales que contienen los principales conflictos que guiaron el proceso de renovación de la publicación y —por supuesto— todo aquello referido al desarrollo de la actividad de la música, principalmente en Buenos Aires (Beigel, 2003).

Para diferenciarse de sus primeros años (1944-1948), el sucesor de Pickenhayn —Alberto E. Giménez— tomó una serie de medidas con respecto a la revista que la catapultaron y aferraron como una de las publicaciones de mayor relevancia del momento. Cuestiones tales como la estrategia discursiva, la diagramación de la publicación, el ingreso de nuevos firmantes, la elaboración de números especiales, las series de entrevistas, entre otras, fueron estrategias editoriales claves que hoy permiten advertir los intereses que rigieron en la revista.

Por aquellos años, *Polifonía* salía a la calle con un programa de acción concreto. Primero, expuso su ideario estético y su visión acerca del rol y de la praxis de la crítica musical “esperando a que se imponga definitivamente en Buenos Aires”.³ Segundo, enfatizó su intención de ser un órgano de información de la actualidad musical pero también —y fundamentalmente— un medio que reflejase las opiniones personales de sus firmantes. Tercero, por medio de la sección “En torno a la música actual y sus problemas”, entre 1951 y 1954, impulsó el ejercicio de la reflexión a través de una serie de entrevistas a destacadas figuras de la escena local e internacional (Dellmans, 2015). Con el “objetivo de que sus opiniones contribuyan a dilucidar los múltiples problemas de la actualidad musical”, compositores, directores y críticos planteaban soluciones y perspectivas a distintas cuestiones. Cuarto, buscó intervenir en el campo musical por medio de las “Distinciones Anuales” para “destacar lo

3 Vera Villalobos, “Críticos y críticos”, (núm. 55, 1951: 2)

más saliente de la vida musical” y así “provocar mayor estímulo a la labor creadora e interpretativa de las inquietudes renovadoras”.⁴

En cuanto a las características generales, la organización interna de la revista estuvo regida por la diagramación clásica de la información de las publicaciones del momento: secciones dedicadas a crónicas de conciertos, crítica bibliográfica y fonográfica, ensayos, entrevistas y un amplio noticiosario que cubría las novedades de los principales centros musicales. El cuerpo estable de redactores de la revista se conformó por Alberto E. Giménez —que además de la dirección se encargó de la sección de los conciertos sinfónicos—, Félix Carlos Cappelletti —musicógrafo especialista en danza, que cubría la temporada de ballet—, Juan Andrés Sala —quien describía las novedades fonográficas y reseñaba la temporada operística—, Fernando Vidal Buzzi —a cargo de críticas bibliográficas— y Enrique Vera Villalobos, que aportaba crónicas de conciertos de música de cámara.

La selección y clasificación de las notas y artículos estuvieron fuertemente ligadas a la praxis del grupo que editó la revista. Por ello, no será lo mismo un artículo de un colaborador ocasional, expresión del espíritu amplio de la revista, que una editorial de presentación, un artículo firmado por el director o un nombre del grupo estable. En busca de lograr entidad e importancia dentro del circuito editorial y al mismo tiempo interpelar a nuevos lectores, la revista implementó la estrategia de convocar nuevos colaboradores. Así, pronto se sumaron otros especialistas locales y extranjeros, algunos de manera frecuente y otros, eventual.⁵ Cada uno operó legitimando simultáneamente a

4 Giménez, (núm. 65-66, 1952: 6).

5 Entre los colaboradores que habitualmente participaron se puede mencionar, entre los locales,

la publicación —por el simple hecho de elegir escribir en ella— y a su propio proyecto intelectual.

Polifonía durante el peronismo

El período que comprende este estudio atraviesa dos importantes momentos de la situación política de la Argentina. Entre 1951 y 1955, cuando se desarrolló el segundo mandato del Presidente Juan D. Perón y, luego de su derrocamiento, entre 1955 y 1957, los primeros dos años de la llamada Revolución Libertadora. Consciente del impacto social que tenía como medio de comunicación en el ámbito musical, la revista no vaciló en formular vigorosamente sus puntos de vista ante todo tipo de cuestiones vinculadas a la actividad musical, cualidad que no aplicó, sin embargo, con cuestiones del orden de lo extra musical. Mientras que, obras, interpretaciones y programas de conciertos fueron sentenciadas positiva o negativamente sin estupor, resulta difícil hallar comentarios acerca de la realidad política de la primera mitad de la década del 50.

Como en la mayoría de los emprendimientos periodísticos especializados de la época (*Buenos Aires Musical*, *Lyra*, *Ricordiana*, etcétera), en *Polifonía* escaseó, entre sus líneas, la interrelación música y política. Esta actitud, posiblemente

a Jorge Fontenla, Adalberto Tortorella, Roberto Caamaño, Emilio Stevanovich, Guillermo García de Vinuesa, Jorge O. Manassero, Víctor Amícola, Norberto Califano, Ricardo Turró, Enrique Larroque, Mario Oppici, Néstor Touzet, Omar Cerruti y Gustavo Ferrari Panario. Entre los extranjeros a Otto Mayer-Serra (México), Paulo Cerquera (Brasil), Roberto Lagarmilla (Uruguay), Stefano Ajani (Italia), Carlos José Costas y Antonio Iglesias (España), René Klopfenstein (Suiza, París, Salzburgo, Alemania). Entre los colaboradores que circunstancialmente participaron se puede mencionar a entre los locales a Alberto Ginastera, Roberto García Morillo, Leopoldo Hurtado, Jorge D'Urbano, Rodolfo Arizaga, Carlos Suffern, Mario García Acevedo y entre los extranjeros a Paul Hindemith, Luigi Dallapiccola, Karl Böhm, Gilbert Chase, Adolfo Salazar, Carlos Chávez, Igor Markevich y Francisco Curt Lange.

se haya debido al control sistemático que se llevó adelante desde el Estado, por aquellos años, sobre el contenido de las publicaciones. Un caso emblemático fue la expropiación, en 1951, del diario *La Prensa* que, como expone Tulio Halperín Donghi “significó una advertencia precisa a los sobrevivientes” (2000: 65). A principios de ese año, el diario ingresó en un conflicto con el Sindicato de Vendedores de Diarios, el cual terminó por desembocar en la expropiación. Por decreto de la Cámara de Diputados y con el aval del Gobierno Nacional, el diario *La Prensa* fue cedido a la Confederación General de Trabajo (CGT).

Polifonía no expuso su orientación ideológica de manera explícita en sus páginas. Pero si se analizan detalladamente notas, reseñas y artículos —especialmente los de Alberto Giménez— es posible advertir cómo, solapadamente, se ejerció una fuerte crítica hacia la política cultural del peronismo. Refiriéndose a la falta de salas de concierto, se exclamó que la música debió “resignarse a una penosa situación de inferioridad buscando refugio en salas teatrales y cinematográficas” frente a otras manifestaciones “deportivos-comerciales” más “afortunadas” como el “ciclismo, el fútbol o el automovilismo”.⁶ En ocasiones, se consideró al Teatro Colón como “muy venido a menos artísticamente”;⁷ en otras, se reclamó “mayor espíritu selectivo en programaciones futuras”.⁸ Asimismo, se objetó —en cuanto a las óperas nacionales estrenadas en el Colón por aquellos años—, el “proteccionismo extramusical” que “desde hace años viene conduciendo al montaje difícil y costoso, de realización cuya valía raramente lograría justificar, desde un punto de vista estrictamente artístico, el esfuerzo que se les

6 Giménez, núm. 56, 1952: 14-15.

7 *Polifonía* núm. 54, 1951: 15.

8 *Polifonía* núm. 63-64, 1952: 12.

dedica”.⁹ Otro ejemplo de objeción del “proteccionismo” fue el Decreto N° 13.921/52 dictaminado por el gobierno, que establecía la obligatoriedad de la inclusión de música argentina en los conciertos. En la revista se solían poner en duda los “fines constructivos” de la resolución puesto que estaba siendo “tomada como pretexto para beneficio de mediocres e incompetentes”.¹⁰

Tendremos que esperar a los números publicados luego del golpe de estado impulsado por la llamada Revolución Libertadora, para corroborar la hipótesis antes expuesta. En los volúmenes aparecidos en 1956, la tendencia a ocultar opiniones del orden de lo ideológico había quedado en el pasado. Así, por ejemplo, al informar la reincorporación de Héctor Basaldúa como director de escenografía del Teatro Colón¹¹ y de Juan José Castro como director de la Orquesta Sinfónica Nacional,¹² Alberto Giménez, denominó a los años peronistas como “década dictatorial” y, especialmente, al período 1951-1955, como “segunda tiranía”.¹³ También afirmó que, en aquella época, la actividad cultural estuvo signada por una “perdurabilidad de la violencia” y cómo artistas y músicos, más allá de Basaldúa y Castro, se vieron afectados por las “tropolías perpetradas por la dictadura”.¹⁴

9 Giménez, núm. 86-87, 1954: 20.

10 *Polifonía* núm. 65-66, 1953: 12-28.

11 Basaldúa en 1950 fue desvinculado de su puesto en el Teatro Colón por “razones políticas”; a partir de 1956, volvió a hacerse cargo de la Dirección de Escenografía de dicho teatro (Zayas de Lima, 1990: 41-42).

12 *Polifonía* núm. 99-100, 1956: 5.

13 Giménez, núm. 86-87, 1954: 25.

14 *Polifonía* núm. 99-100, 1956: 8.

Renovación y “nueva” crítica musical

Hacia mediados del siglo xx, una apreciación positiva de la vida musical porteña puede inferirse a partir de las páginas de *Polifonía*. Por aquel momento habían surgido las principales orquestas sinfónicas estatales: la Orquesta Sinfónica Municipal (1946), la Orquesta Sinfónica del Estado (1948) y la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional (1950).¹⁵ También se crearon sociedades privadas. Se sumaban al circuito de música de conciertos (Dillon, 2007) liderado por la Asociación Wagneriana (1912), la Asociación Amigos de la Música (1946), el Mozarteum Argentino (1951) y la Sociedad de Conciertos de Cámara (1952).¹⁶ Estas instituciones, además de constituir sus propias orquestas, realizaron una serie de encargos, coordinaron programas con numerosos estrenos e impulsaron la llegada de músicos del extranjero. El acercamiento del público a la música más moderna denota el importante desarrollo de su difusión por medio de la aparición del disco y la circulación de publicaciones especializadas.

Para Giménez, en los primeros años de la década de 1950, los programas de conciertos habían progresado cuantitativa y cualitativamente. Si esto fue así, si por aquellos años se había puesto en evidencia la “favorable evolución” de la música de concierto, se debía —según él— a un conjunto de acciones que se “combinaron para estimularla” y en la que se destacó el rol del crítico musical. Por ello, y siguiendo la reflexión de Giménez, junto a la “actitud de algunos intérpretes, organizadores y entidades y —*¿por qué no decirlo?*— *la prédica perseverante llevada a cabo desde el periodismo*

15 La primera es la denominada actualmente Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. La del Estado pasará, a partir de 1955, a denominarse Orquesta Sinfónica Nacional (Bardin/Gutiérrez / Palacio, 1999; Valenti Ferro, 1992).

16 Pasará a denominarse Asociación de Conciertos de Cámara a partir de 1955 (Dillon, 2006).

especializado”, se logró como resultado una acción “eminente-mente constructiva”.¹⁷ Desde la típica redacción de crónicas de conciertos hasta acciones clave como, por ejemplo, la demanda directa por determinadas obras (por caso, *La Danse des Morts*)¹⁸ o compositores (Arthur Honegger, por ejemplo),¹⁹ habían contribuido al florecimiento cultural en la ciudad. En síntesis, y de acuerdo con Giménez, el desarrollo de la actividad musical estuvo, en buena medida, arbitrado por la *pluma* de la crítica especializada.²⁰

Reflexionar sobre el rol de la crítica musical fue un hecho sintomático por esos años. En ese contexto, de los acontecimientos mencionados más arriba, *Polifonía* publicó una editorial donde reafirma su labor periodística rigurosa y su ubicación dentro del campo de la musicografía porteña:

Buenos Aires ya no es una aldea; ya no hay lugar en ella para las críticas de circunstancia; [o las que] se creen en la obligación de maltratar sin piedad; [...] pero por fortuna [...] se va afirmando un movimiento renovador, centrado generalmente en las publicaciones especializadas, que trata de transformar la críti-

17 El énfasis es mío (núm. 69, 1953: 3).

18 El pedido formulado en julio de 1951 (núm. 51: 19) se concretó al poco tiempo, en 1952, cuando el oratorio *La Danse des Morts* se estrenó en el Teatro Colón (núm. 59-60, 1952: 21-22).

19 Polifonía núm. 59-60, 1952: 5. Honegger había visitado Buenos Aires en 1947 para dirigir el estreno de *Jeanne d'Arc au Bûcher* en el Teatro Colón (Valenti Ferro, 1992: 207).

20 Se debe tener en cuenta que los críticos irradiaron sus ideas desde otros frentes. Por ejemplo, materializaron sus criterios estéticos por medio de la programación de conciertos como los casos de Juan Andrés Sala en el Club Oriental (núm. 48, 1951: 16) y Rodolfo Arizaga y Adalberto Tortorella en la Asociación de Conciertos de Cámara (Dillon, 2006), desde sus cargos de directores artísticos. También, Alberto Giménez fue, paralelamente a *Polifonía*, crítico desde 1952, de la revista *Criterio* y, desde 1957, del diario *La Nación* (García Muñoz, 2001: 619). Vidal Buzzi, ejerció además de la crítica musical, el rol de editor en *Sudamericana* a mediados de los años 50. Junto a Francisco Porrúa y López Llové, fueron quienes impulsaron la primera edición de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez (Maglione).

ca musical en una disciplina responsable [...], porque se pone en manos de personas de sólida preparación musical [...], porque tiende a perfeccionar al público y a guiar a los músicos en su difícil misión [...], es de esperar que esta tercera escuela se imponga definitivamente en Buenos Aires.²¹

El “movimiento renovador” al que hace referencia se constituía de toda una generación de críticos que sobrepasaba los límites de la revista. No obstante, dentro de ella, *Polifonía* ocupó un lugar destacado al realizar acciones como la recién expuesta. El debate en torno a la conceptualización de la labor de la prensa especializada no fue algo fortuito. Por aquellos años se había llevado a cabo un proceso de profesionalización de la crítica musical. De hecho, en 1950 se creó el Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, entidad cuyo objetivo era organizar el ejercicio de la profesión ante la amplia oferta cultural en torno a la música de conciertos, especialmente de música moderna.

La constante presentación de novedades musicales impactó en el campo de la musicografía local y determinó la directriz de los debates. Por dicho motivo, *Polifonía* se presentó como un espacio de reflexión sobre este temario y convocó a diferentes especialistas a exponer sus opiniones. En síntesis, se podría decir que, generalmente todos coincidieron en el importante rol y posición del crítico dentro del campo musical. La postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético de su labor como críticos, fueron cuestiones determinantes que planteó la revista, especialmente a partir de la recepción de obras canónicas de la modernidad musical.

21 Vera Villalobos, núm. 55, 1951: 2.

Un claro ejemplo de la incidencia de la labor musicográfica porteña a mediados del siglo xx, es el acontecimiento que significó el estreno de *Wozzeck* de Alban Berg en el Teatro Colón (1952).²² El interés y el aprecio del gran público por esta ópera quizás quedaron representados en la permanencia que tuvo por varias temporadas. Este hecho singular no debe ser considerado (únicamente) como una repentina decisión de los oyentes acostumbrados al repertorio operístico decimonónico, por vivenciar una experiencia expresionista. Más bien, podría entenderse su repercusión como una intervención de los críticos para lograr el encuentro entre dos polos, hasta ese momento, opuestos. Los artículos que aparecieron en *Polifonía* de manera progresiva antes y después de su estreno, explicaron desde aspectos técnicos hasta el contenido dramático, y también, ofrecieron datos biográficos y estéticos de su autor. Todo ello demuestra cómo se fue, desde la prensa, despertando el interés del oyente para luego *orientarlo* hacia una música poco conocida hasta ese momento. Ejemplo de ello son las conclusiones de Jorge D'Urbano: “mi consejo es: vaya al Colón a ver *Wozzeck*. Verá una gran versión de una obra maestra” (D'Urbano, 1966: 145-146). De esta manera se aprecia el trabajo educativo con que operó la crítica para estimular el interés por un compositor, una obra y una tendencia, y ayudar así eficazmente a imponerla y hacerla respetar.

“Distinciones Anuales” de *Polifonía*

En búsqueda de imponer en forma *definitiva* en Buenos Aires el llamado “movimiento renovador”, la revista intentó

22 Algunos fragmentos de *Wozzeck* se habían interpretados ya en el Colón en octubre de 1932 y repetido en 1940. (Corrado, 2010: 256).

repercutir en los lineamientos estéticos que regían la escena musical del momento. Así, surgió la “Distinción Anual”, una serie de menciones, otorgadas entre 1951 y 1963, mediante votación de su cuerpo de redactores. Junto a la serie de entrevistas e invitaciones a colaboradores influyentes de la vida musical, la distinciones nacieron como una necesidad de pronunciarse ante las disyuntivas de la realidad social y cultural, para defender el sector que se buscaba interpelar y representar.

El principal propósito fue dual, puesto que tendría efectos recíprocos. Se intentó constituir un criterio estético común para los músicos, el público y la prensa especializada, al mismo tiempo que posicionarse de manera privilegiada como legisladores del movimiento musical (Bauman, 1997). En la presentación de los propósitos que suscitaron la creación de las distinciones se puede notar su interés por intervenir en el campo musical y así orientar el cauce de las producciones futuras. La revista planteó destacar —lo que ella creía fueron— los “aspectos más salientes de cada temporada musical [...] *propendiendo a la vez aun mayor estímulo de la labor creadora e interpretativa de las inquietudes renovadoras*”.²³

La serie de “Distinciones Anuales” iba dirigida a:²⁴

- I- La obra de compositor argentino (sin distinción de género) más importante estrenada en Buenos Aires en el transcurso del año [Anexo I].

- II- La obra de compositor americano —no argentino— (sin distinción de género) más importante estrenada en el mismo lugar y período.²⁵

23 La cursiva es mía. Giménez (núm. 65-66, 1952: 6).

24 Las “Distinciones Anuales” se anunciaron por primera vez en el núm. 56 de 1952.

25 Ver anexo núm. II

- III- La obra de autor viviente —no americano— (sin distinción de género) más importante estrenada en el mismo lugar y período.²⁶
- IV- El intérprete o entidad argentina que haya evidenciado mayores inquietudes de renovación y eclecticismo durante la temporada bonaerense.²⁷
- V- El intérprete americano —no argentino— que más se haya destacado en la misma temporada.²⁸
- VI- La más importante publicación sobre música de autor argentino o residente en el país, editada en la Argentina durante el año.²⁹

A diferencia de otras menciones que se otorgaron durante los años 50, como las del *Círculo de Críticos de Buenos Aires*, las cuales estuvieron discriminadas por género (mejor obra sinfónica, de cámara e instrumental), las “Distinciones Anuales” de *Polifonía* reconocían los estrenos más importantes de la temporada “sin distinción de género”. Pero más allá de esta indicación, se aprecia, desde una primera lectura, una marcada inclinación por determinadas formas musicales, tendencias estéticas y compositores (Véase Anexo núm. I).

26 *Ibidem.*

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem.*

29 *Ibidem.*



Imagen 1: Tapa de *Polifonia*. Karl Böhm (núm. 63-64, 1952) y anuncio de las "Distinciones Anuales" (núm. 79-81, 1954: 2)

En el corpus constituido por las obras distinguidas se denota rápidamente una predilección por los géneros sinfónico y sinfónico-coral. Esta valoración fue acorde con los lineamientos que estructuraron la revista. En ella, como en toda publicación periódica, la diagramación es una fuente de información clave para entender prioridades e intereses. En *Polifonia*, toda información relacionada a la música orquestal estuvo, usualmente, alojada en las principales secciones y escrita por importantes figuras. La reseña de la actividad desarrollada por las orquestas sinfónicas en Buenos Aires se ubicó en la parte central de la revista, con un tipo de tipografía particular e ilustraciones con imágenes. También, se hallan las noticias y comentarios sinfónicos en la editorial al comienzo. En ambas partes, es recurrente la firma de Alberto E. Giménez, principal figura y director de *Polifonia*. La predilección por este género incluía la valoración de la figura del director de orquesta. Las crónicas se titulaban por lo general anteponiendo el director al organismo a cargo y también, reconociéndolo como autoridad máxima en el contexto

orquestal.³⁰ Asimismo, evidencian esta predilección, por un lado, las numerosas tapas de *Polifonía* con retratos de directores y elección para ser entrevistados.

Entre los estrenos premiados se hallan varias composiciones de autores argentinos en las que interviene la voz, ya sea de manera solista y/o conjunto, pero no escenificada. La inclinación por la forma cantata en detrimento de la ópera fue un síntoma generalizado. Más allá de la periodicidad con la que se seguían estrenando óperas de autores argentinos, la forma cantata resultó ser un medio más óptimo, aparentemente, para el compositor argentino. Por un lado, es cierto que este género resulta más viable en cuanto a su realización (dado que no conlleva una representación escénica), por lo cual podría comprenderse la repercusión en los compositores; pero por otro lado, no debe desestimarse asimismo, la promoción que recibe este género desde la prensa especializada.

Para *Polifonía* el problema de la escasa producción operística de “valores reales” era una cuestión de lenguaje y no de género. Para entender el descrédito por la ópera nacional, se deben tener en cuenta dos factores de relevancia por esos años. Por un lado, que una de las principales problemáticas que rigió en el campo musical fue la (permanente) disputa nacionalismo / universalismo. De acuerdo a Giménez, si se pusieron en duda los valores de las obras del repertorio “nacionalista” fue por su “pobreza de inventiva y de realización”.³¹ Las óperas, especialmente, fueron cuestionadas porque sus resultados eran del orden de lo “simpático”, “bienintencionado”, pero “muy difícilmente podrían encontrarse valores que justifiquen su elección para figurar

30 Por ejemplo, se dice: “Bruno Bandini hizo escuchar una obra de Chausson” (núm. 52, 1951: 2), o bien: “Obras clásicas y contemporáneas *dio a conocer* Desiré Defauw” (núm. 54, 1951: 1).

31 *Polifonía* núm. 57-58, 1952: 14.

en el repertorio del Teatro Colón”.³² La seguidilla de óperas estrenadas durante los primeros años de la década del 50 permite constatar lo expuesto. *La cuarterona* (1951) de Juan García Estrada se calificó en *Polifonía* como “trabajo modesto”,³³ *El oro del Inca* (1953) de Héctor Iglesias Villoud como “discretamente lograda”,³⁴ *Zincalí* (1954) de Felipe Boero “extremadamente económica en cuanto a valores y logros reales”,³⁵ y *El Junco* (1955) de Floro Ugarte, “una obra que huele a compromiso y que no llega a interesar”.³⁶

Por otro lado, mientras las óperas estrenadas en el Teatro Colón eran más bien tradicionalistas, las cantatas dadas a conocer presentaron signos de renovación. De la misma manera, así como la generación *senior* prefirió la ópera concebida bajo las premisas del *nacionalismo*, algunos jóvenes músicos se inclinaron por la forma cantata, de lenguaje moderno. A diferencia del uso que se hizo en la primera mitad del siglo relegado al ámbito de la canción de cámara, el recurso vocal fue explotado con notoriedad a partir de los años 40 y 50. Primero, dentro de orgánicos amplios: páginas sinfónicas y camarísticas (voz y conjunto de instrumentos). Segundo, en la exploración de la estructura formal: “monodrama” (*La otra voz*, José María Castro), y “cantata coreográfica” (*Moriana*, Roberto García Morillo). Tercero, en cuanto a la técnica empleada: voces sin texto que solo vocalizan, como en *Epitafio en ritmos y sonidos*, de Juan José Castro.

El desinterés por la ópera *nacionalista* fue compartido por todas aquellas obras que, de acuerdo a los críticos, giraron alrededor de esa órbita estética. Este hecho se manifestó de

32 R. (núm. 54, 1951: 15).

33 *Ibidem*.

34 Cappelletti “El oro del Inca” (núm. 75-76, 1953: 14).

35 Giménez (núm. 86-87, 1954: 20).

36 Cappelletti (núm. 97-98, 1955: 9).

diversas maneras, siendo la más evidente, la ausencia casi total en la revista de información relativa a compositores *nacionalistas* y a uno de los géneros más representativos de esa tradición. Cuando la hubo, se la solía relegar a espacios periféricos de la diagramación y a breves y escuetas líneas. Por dicho motivo, es comprensible que, en ninguna oportunidad se reconoció, por medio de las “Distinciones Anuales”, una canción de cámara. La consideración que tuvieron acerca de ese repertorio fue, habitualmente, poco favorable. Por ejemplo, la música de Carlos Guastavino era “poco interesante y monótona”³⁷ y su “lenguaje no acusaba evolución”.³⁸

De manera análoga, tampoco se tuvo en cuenta para sus menciones, el abordaje de la vanguardia local encabezada por Juan Carlos Paz. Si bien este movimiento no se ubicó en los contornos de la publicación como el *nacionalismo*, tampoco representó para *Polifonía* una solución para la “crisis de la música actual”³⁹ de aquellos años. La atención que la revista no prestó a la música nueva de Paz, la dedicó, en cambio, a su producción historiográfica. Las obras suyas estrenadas —como *Dédalus* en 1952, *Rítmica ostinata*, en 1954 y *Transformaciones canónicas*, en 1956—, no despertaron interés como sí lo hicieron sus libros *La música en Estados Unidos* (1952),⁴⁰ *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955)⁴¹ y, especialmente, *Arnold Schoenberg, o el fin de la era tonal* (1958),⁴² que fue reconocido por la “Distinción” como la “mejor publicación del año”. “Podremos disentir —escribe Fernando Vidal Buzzi— con uno, algunos o todos los puntos de vista

37 *Polifonía* núm. 59-60, 1952: 24.

38 Rodolfo Caracciolo (núm. 79-81, 1954: 68).

39 *Polifonía* núm. 52, 1951: 16.

40 Vidal Buzzi (núm. 69, 1953: 23).

41 *Polifonía* núm. 95-96, 1955: 21.

42 *Polifonía* núm. 110-112, 1958.

con que Paz enfoca los distintos problemas que encara, pero en ningún momento podremos negar su honestidad intelectual, su aguda visión, su sólido conocimiento”.⁴³ Esta consideración en torno a las búsquedas del fundador de la Agrupación Nueva Música es transferible a muchas de las expresiones de vanguardia musical de principios y mediados del siglo xx. Arnold Schoenberg recibió el mismo trato que Paz. Para Enrique Vera Villalobos “técnicamente es un músico prodigioso” pero sus “resultados sonoros son positivamente a-musicales”. Ante el estreno en 1953 de *Pierrot Lunaire* en Buenos Aires, el crítico apunta que, si bien se trata de una obra de “riqueza asombrosa”, al mismo tiempo no dejan de ser “resultados meramente experimentales” y que implican un “nuevo concepto de música”.⁴⁴

¿A qué nuevo concepto se refería el crítico? Para descifrar esta inquietud es importante tratar de determinar, primero, qué entendían los críticos por música moderna. Dentro de la revista, particularmente, se trataba de una categoría móvil, que se fue cargando de significados según el momento y la interpretación. Si bien no había una definición sistemática y concreta, más bien definía esa noción de lo que no debía ser. La idealización que habían hecho de la música argentina consistía en mantenerse distante tanto de los avances más radicales como así también del *desactualizado nacionalismo* musical. Aquí, las distinciones son una fuente clave para alcanzar una respuesta posible. A partir de ellas se puede delimitar prioridades y omisiones que regularon la revista. Si bien mantuvo una posición crítica en cuanto a las experiencias rupturistas de la vanguardia, entendió al menos que, a diferencia del *nacionalismo*, “valía la pena” debatir y reflexionar sobre ella: “música de crisis” o “reflejo

43 *Polifonía* núm. 95-96, 1955: 21.

44 Enrique Vera Villalobos “Audiciones de cámara e instrumentistas” (núm. 69, 1953: 7-8).

angustioso del drama espiritual de nuestro tiempo. Se podrá opinar lo que se quiera sobre esta música, pero tenemos que conocerla”.⁴⁵ Por ello, junto con el debate del nacionalismo / universalismo, la novedad musical fue el otro principal eje de reflexión en *Polifonía*.

La revista publicó extensos artículos específicamente sobre esta problemática. Cada uno de ellos, sintetizó a grandes rasgos que ninguna fórmula garantizaba la estabilidad dentro del cambiante contexto estético. A principios de los años 50, la “música perdió personalidad”, las nuevas obras ya no “poseen un signo característico” sino que más bien se “hallan atacadas de un germen de vaguedad”; la “vaguedad” —concluía Vidal Buzzi— es la “manifiesta expresión de la crisis que estamos atravesando”.⁴⁶ Ante esta situación, para Alberto Ginastera se “hacía difícil poseer una clara personalidad” por aquellos años. Así, dentro de este marco de desequilibrio, los compositores referentes de la primera mitad del siglo xx comienzan a ser cuestionados al tiempo que otros empiezan a ser valorados. Ejemplo de ello fue Igor Stravinsky. Ampliamente valorado desde los años 20 (Corrado, 2010), el compositor ruso que gozaba de reconocimiento en la escena local todavía, empieza a ser cuestionado, o más bien “olvidado”, por el “menosprecio en que se las tiene sumidas” a las obras del período neoclásico.⁴⁷ Hubo posturas parciales como la de Ginastera, que prefirió no tomar partido a favor o en contra de las críticas;⁴⁸ pero existieron otras, como las del director Igor Markevich, que defendieron el neoclasicismo stravinskiano como una respuesta ante el desorden estético de la música occidental hacia mediados del siglo xx. También, se encontraron

45 *Polifonía* núm. 55, 1951: 25.

46 *Ibidem*.

47 Giménez (núm. 113-116, 1960: 22).

48 “Stravinsky, el constructor” (núm. 79-81, 1954: 12-14).

posturas como la del crítico Leopoldo Hurtado, que lo creía “agotado” y a cambio solicitó atención a “nuevos” compositores como Frank Martin, pedido que se concretará pues en dos oportunidades le otorgarán menciones. De la misma manera, Mayer-Serra postuló que mientras “asistimos a la decadencia de Stravinsky, seguimos ignorando la grandeza de Bartók”.⁴⁹

En el ámbito local, el neoclasicismo, en su expresión más estricta, también fue desdeñado. Las obras, por ejemplo, de José María Castro —uno de sus principales representantes de esta tendencia— fueron en reiteradas ocasiones cuestionadas por el riguroso “estilo neoclásico habitual en el compositor”. El *Concierto para violín y orquesta* (1954) resultó “poco atrayente”, el *Tema con variaciones* (1955) “pulcramente escrito pero sumamente tedioso”, *La otra voz* (1954) “obra de significación muy reducida, tanto en su texto como su música”, y el *Concierto para orquesta* (1953) con un “resultado [que] no ha sido satisfactorio” por el “notorio desequilibrio” entre el “contenido más bien exiguo” y las “dilatadas proporciones en que se ve diluido”.⁵⁰

La modernidad musical conocida en el país desde las primeras décadas del siglo xx comenzó a extenderse a mediados del siglo (Corrado, 2010). Junto a Falla, Honegger, Stravinsky, Hindemith, Poulenc, Malipiero y otros, se suman al repertorio nuevos nombres que empiezan a incidir de manera más dinámica en el corpus de referencia estética como Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Frank Martin y Goffredo Petrassi. En algunos casos, además, se incrementó el conocimiento de la producción de compositores ya conocidos como Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Alban Berg,

49 *Polifonía* núm. 55, 1951: 6-7.

50 Véase Giménez, núm. 71, 1953: 7, núm. 84-85, 1954: 17; núm. 86-87, 1954: 20, núm. 91-92, 1955: 32.

entre otros. Las tempranas muertes de Berg en 1935 y de Bartók en 1945 impidieron que sus obras estrenadas en los años 50 pudieran ser consideradas por la crítica para las “Distinciones Anuales”. Si ello hubiese sido posible, a juzgar por las virtudes que se les reconoció, seguramente habrían obtenido menciones. Ambos constituyeron, dentro de un grupo de compositores, ejemplos paradigmáticos para la revista, que rescató el equilibrado empleo de los aspectos que entran en juego en la obra.

Si la “música que Alban Berg ha escrito representa una de las realizaciones más acabadamente intelectuales” es por su “marcada personalidad” frente al dodecafonomismo. Por ello, “no puede haber duda de que más allá de gustos o puntos de vista personales, *Wozzeck* representa uno de los aportes más importantes recibidos”, escribía Alberto Giménez.⁵¹ Esta apreciación se reitera en diferentes ocasiones. Luego de la presentación de su *Sonata para piano* y de la *Suite Lírica*, concluye que estas son “obras maestras” porque su autor era el “más dotado de comunicabilidad y emoción humana dentro del grupo fuertemente intelectualizado de los epígonos de Schoenberg”.⁵² También, el estreno de su *Concierto para violín y orquesta* “es como otras de sus obras, el producto de la sensibilidad extremadamente afinada que ha sabido hallar, [quien] es ante todo un músico y no un mero especulador de problemas sonoros”.⁵³ El otro compositor paradigmático, e incluso aun mayor que Berg, fue Béla Bartók. Los estrenos de sus obras fueron de suma relevancia para la revista: “carácter de acontecimiento asignamos a la esperada primera audición del *Concierto para violín y orquesta*”.⁵⁴ A mediados

51 *Polifonía* núm. 63-64, 1952: 1-2.

52 *Polifonía* núm. 73-74, 1953: 31.

53 Se estrenó en la Asociación Amigos de la Música con la orquesta de dicha institución y Ljerko Spiller como solista (núm. 73-74, 1953: 13).

54 *Polifonía* núm. 73-74, 1953: 10.

del siglo xx y dado el progresivo conocimiento de su producción, el compositor húngaro se convirtió en una de las principales figuras modélicas para los críticos de *Polifonía*. Entendieron que Bartók era un “músico de excepción” con un puesto destacado en la “vanguardia del arte musical contemporáneo”, por sus cualidades de “originalidad”, “madurez” y “personalidad”, con las que lograba un “inalterable equilibrio” o una “combinación armoniosa” entre “auténtica esencia étnica” y “universalidad”.⁵⁵

Desde el colectivo nucleado en la revista estaban convencidos de que el empleo de los sistemas musicales de vanguardia no constituía un impedimento para que el carácter identitario se manifieste en la obra. Por lo general, bajo este ideal, solían argumentar los juicios que esgrimían y, posiblemente, también haya sido la premisa estética de mayor presencia a la hora de la valoración de los estrenos para las “Distinciones Anuales”. Por ello, entre los compositores, cuyas obras fueron reconocidas, es posible notar una clara inclinación por determinados nombres que, de acuerdo a su visión, representaban este ideal. En la categoría de autores “no americanos” se destacó, principalmente, Luigi Dallapiccola; entre los “americanos no argentinos”, Carlos Chavéz y, finalmente, entre los “argentinos”, fueron Roberto García Morillo y Alberto Ginastera.

Dallapiccola fue dentro de su categoría el que más se adjudicó “Distinciones”. Como era habitual en la revista, se solían organizar y publicar artículos relacionados con los estrenos que consideraban de relevancia en la escena local. Así fue que se convocó a Ginastera para que escribiera una nota sobre el autor de *Il prigioniero*. Entre otras cosas, destacó que su “éxito” se debía en gran parte a la “organización

55 *Polifonía* núm. núm. 52, 1951: 17, 73-74, 1953: 10.

armoniosa” entre texto (que reflejaba el “angustioso estado de ánimo de la época”) y música (el “empleo de una manera bastante libre del método dodecafónico”) y que dicho resultado se debía a su valoración de la expresión identitaria por sobre las innovaciones técnicas. Dallapiccola, era ante todo, un “producto italiano”.⁵⁶ En consonancia con esta apreciación y luego del estreno, Giménez aseguró que Dallapiccola no era la “impersonal adhesión de un satélite más de la Escuela de Viena” sino que se trata de una “adopción sincera y conscientemente determinada, de un músico esencialmente italiano que se ha mantenido, naturalmente, dentro de su raza y de una tradición.”⁵⁷

Los demás músicos “no americanos” cuyas obras alcanzan la “Distinción” como Arthur Honegger, Vladimir Vogel, Frank Martin, Bohuslav Martinu, Ildebrando Pizzetti y Francis Poulenc, fueron justificados bajo la misma perspectiva. De esta manera, si Honegger fue un “músico eminente” era porque su oratorio, *La Danse des Morts* (1952), “reconfortó y estimuló al espíritu hastiado por la mediocridad y las estériles tentativas en que se debaten la indignancia creadora, la ausencia de espiritualidad y el snobismo ingenuo”.⁵⁸ Incluso, Vladimir Vogel, un músico desconocido en Buenos Aires,⁵⁹ fue apreciado precisamente por ser un “compositor que no consigue la originalidad a ultranza”, que “desdena el efectismo intrascendente” y para el cual los “sistemas no por ser, bajo ningún aspecto, rígidas fronteras, obstaculizan o constriñen la fluencia del pensamiento”. Si los “estupendos seis fragmentos” del oratorio *Thyl Claes* llegaron a ser “hondamente conmovedores” fue porque se trató de un “mensaje auténtico” basado en un “poco usual sentido del

56 *Polifonía* núm. 84-85, 1954: 6-8.

57 *Polifonía* núm. 86-87, 1954: 13-14.

58 *Polifonía* núm. 59-60, 1952: 21-22.

59 *Thyl Claes* fue la primera obra estrenada de Vogel en Buenos Aires.

equilibrio” entre “procedimientos de ciencia sólida”, “imaginación fecunda” y “personalidad”.⁶⁰

Luego de estas apreciaciones no debe sorprender el grupo que integraron la categoría de músicos americanos “no argentinos”. Junto a las “Distinciones”, en tres oportunidades, a las obras del mexicano Carlos Chávez —*Sinfonía núm. 3* (1956),⁶¹ *Sinfonía núm. 4 (Romántica)* (1957),⁶² *Toccata para instrumentos de percusión* (1960),⁶³— se suman Heitor Villa Lobos, en cuya obra “lo genial y lo trivial suelen codearse sin perjuicio de la originalidad, el carácter y la personal destreza”,⁶⁴ el “agradable y bien escrito” *Concierto para piano y orquesta* de Juan Orrego Salas,⁶⁵ la *Toccata para piano*, del cubano Julián Orbón⁶⁶ y la “incomparable” —por múltiple y efectiva— *Sinfonía para orquesta de cuerdas* op. 25 de Domingo Santa Cruz.⁶⁷ Gran parte de las “características personales” en cuanto al “manejo de los elementos sonoros” de estos compositores, reflejaron un estilo que tenía “puntos de contacto con Paul Hindemith”. El paralelismo entre el “estilo” de los primeros y el del compositor alemán se fundamentó en el hecho de que, para la concepción de los críticos, en “Hindemith se producía una unión (casi diríamos una fusión) de los que podríamos llamar espíritu conservador y espíritu revolucionario”.⁶⁸

60 Giménez. (núm. 59-60, 1952: 21-22).

61 Ejecutada por la Orquesta Nacional bajo la dirección del compositor el 27 de agosto.

62 Interpretada por la Orquesta Sinfónica Municipal, bajo la dirección del compositor el 12 de octubre.

63 Ejecutada por el conjunto *Ritmus*, dirigido por Antonio Yepes, en el ciclo de la Asociación de Conciertos de Cámara.

64 Giménez (núm. 73-74, 1953: 7).

65 *Polifonía* núm. 87-88, 1954: 23. Por la Orquesta Sinfónica Municipal dirigida por Roberto Kinsky y con Antonio Tauriello como solista, el 19 de septiembre.

66 Ejecutada por Antonio Tauriello en la Asociación de Conciertos de Cámara el 14 de julio.

67 *Polifonía* núm. 54, 1951:1.

68 F.V.B. “Sociedad de conciertos de Cámara: El Lodus Tonalis” (núm. 71, 1953: 27).

Bajo esta misma perspectiva de enjuiciamiento se colocó entre las influencias de García Morillo al “Falla de *El Retablo*, Honegger e Hindemith”⁶⁹ y de Juan José Castro y Roberto Caamaño a Bela Bartók.⁷⁰ Al igual que el conjunto de obras de autores “no americanos” y “no argentinos”, el constituido a partir de autores nacionales también guardó una coherencia interna. Entre los integrantes se hallaron compositores que, independientemente de aspectos puntuales de su producción, estuvieron mediados por el influjo estético basado en la asimilación de procedimientos de la modernidad. Dos de ellos, Castro y Gianneo, pertenecieron al Grupo Renovación, que había existido entre 1929 y 1944 (Scarabino, 2000). También, otros dos, García Morillo y Ginastera, fueron parte del grupo que posteriormente continuó, a partir de 1947, con propósitos del mencionado colectivo, en la denominada Liga de Compositores de la Argentina (Valenti Ferro, 1992; Arizaga, 1971). Por último, si bien Caamaño no perteneció a ninguna de las agrupaciones antes mencionadas, formó parte de los compositores noveles que se nutrieron del camino desarrollado por estas manifestaciones.

Por otro lado, cuando se referían a las obras elegidas de estos compositores es posible advertir que se estimó el equilibrio logrado entre la búsqueda de aspectos identitarios y el manejo *personal* de las nuevas premisas de la música de avanzada. Entre sus páginas, la revista, promulgó un discurso que reconocía todas aquellas partituras que representen una articulación entre tradición y novedad. Por ello, la serie de tres cantatas de García Morillo —que constituyen el denominado “tríptico hispánico”— fueron destacadas, luego de sus estrenos correspondientes. Así, la

69 A.E.G. (núm. 57-58, 1952: 14).

70 Néstor Califano (núm. 97-98, 1955: 23)

primera cantata *Marín* op. 18, por ejemplo, se destacó por la “equilibrada madurez” de la escritura orquestal y vocal en donde los “derechos de la técnica no excluyen los de la emoción, sin la cual cuesta concebir la creación artística”.⁷¹ También, *El Tamarit* op. 20, la cantata siguiente, resultó ser una “obra perfectamente equilibrada de alto vuelo lírico, de diáfana inspiración, elaborada con maestría, y de un clima constantemente renovado dentro de un marco de evocadora atmósfera arcaizante”.⁷² Asimismo, la música de Roberto Caamaño, en general, era “esencialmente universal” por haber renunciado al “pintoresquismo ya bastante desacreditado y delegado a sub-producto para la exportación”.⁷³ En particular, el estreno de las *Cinco piezas breves* op. 21, “impresionó muy favorablemente por la calidad de su realización y la originalidad de su concepción basada en una ‘hermética unidad’” entre “perfección en la composición”, “tratamiento instrumental” y “mensaje artístico”.⁷⁴

Si luego del estreno de *Marín* en 1952, García Morillo había sido reconocido “unánimemente como una auténtica revelación en el terreno de la música argentina”,⁷⁵ con las *Variaciones Olímpicas* op. 24, de 1958, la “música americana tiene uno de sus exponentes más auténticamente significativos”.

Una obra como todas las de García Morillo une la consistencia del contenido con una enjundia intelectual que asegura contornos estéticos superiores; una obra de sentido propio, personal y madura; ajena por igual a la receta estereotipada, al éxito fácil y a la especu-

71 Giménez (núm. 57-58, 1952: 14).

72 Giménez (núm. 86-87, 1954: 28-29).

73 *Polifonía* (núm. 79-80, 1954: 21-22).

74 *Polifonía* (núm. 91-92, 1955: 38).

75 Giménez (núm. 86-87, 1954: 28-29).

lación rebuscada con que tantas veces se pretende, y siempre en vano, suplir la falta de un auténtico mensaje. Las *Variaciones Olímpicas* lo tienen y está, además, magníficamente expresado. De ahí que su incorporación a los repertorios sinfónicos locales y su probable salida más allá de los límites nacionales, constituyen hechos perfectamente fundamentados.⁷⁶

Las *Variaciones Olímpicas* op. 24 fue la primera obra de una serie de encargos que realizó desde 1958 la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Para esos años, García Morillo era un compositor muy apoyado por la revista y posiblemente, la opinión de los críticos sumada a las menciones que le habían entregado pudo haber incidido en la valoración de este músico como con los otros mencionados. ¿Había logrado *Polifonía* imponer su impronta? Por lo pronto, se puede postular que estos compositores como sus obras terminaron siendo ampliamente reconocidas por los integrantes del campo musical argentino y de estimable circulación.⁷⁷ Primero, además de las menciones de *Polifonía*, las obras también alcanzaron otras distinciones como las del Círculo de Críticos de Buenos Aires. Segundo, la gran mayoría de las obras surgieron por encargos de entidades privadas y públicas. Tercero, todas fueron dadas a conocer por orquestas, intérpretes y directores de gran relevancia en la esfera musical. En el caso específico de García Morillo es evidente lo expuesto. Luego de su estreno nacional y de ser reconocida por *Polifonía*, la cantata *Marín* se estrenó en París el 30 de julio de 1953 con la Orquesta Nacional bajo la dirección de Manuel Rosenthal, fue transmitido por la

76 *Polifonía* núm. 113-116, 1960.

77 Véase Anexo núm. I.

Radiodifusión Francesa.⁷⁸ De manera similar, después de haber sido encargada por la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, las *Variaciones Olímpicas* se grabaron en un disco de larga duración por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección Víctor Tevah, otra de las figuras más reconocidas por la revista.⁷⁹

Equilibrio entre tradición y modernidad

El posicionamiento de *Polifonía* dentro del campo musical no configuró una postura “rupturista” y tampoco tradicionalista. Se trató más bien de una publicación que se destacó por presentarse como un frente crítico ante aquellas tendencias que, como el “nacionalismo” y la vanguardia, imposibilitaron el desarrollo de la verdadera música argentina. De orientación más bien conservadora que confrontativa en sus inicios (1944-1948), se irá alterando de manera progresiva durante la primera mitad de los años 50, momento en que se tornó cercana a las tendencias actuales.

La crisis por la que atravesó la música contemporánea occidental a partir de los años posteriores a 1945, hizo necesaria, desde la perspectiva de la revista, una revisión de las bases estéticas que regían el movimiento musical de la época. Entre las exploraciones teóricas de aquellos años, se destacó la recepción del ideario de Adolfo Salazar en Buenos Aires. Su concepción de abordar el nacionalismo desde una perspectiva esencialista en oposición a una aparential fue la que, principalmente, se interpretó e implementó para la formulación de juicios (Dellmans, 2015). Por ello, si bien la revista se mantuvo distante de las posturas más radicales

78 *Polifonía* núm. 71, 1953: 29.

79 Víctor Tevah obtuvo la “Distinción” a “mejor intérprete” de las temporadas 1953, 1955 y 1960.

de la neo-vanguardia de posguerra, mayor fue la distancia que tomó respecto del *nacionalismo* musical decimonónico. Los críticos nucleados en *Polifonía* compartieron, en cierta manera, un enfoque estético común. Ellos se posicionaron como promotores de una corriente basada en la incorporación crítica de aspectos de las diversas tradiciones que estuvieron en oposición en el ámbito musical durante la primera mitad del siglo xx. Entonces, el resultado sonoro que idealizaron no fue la estilización de la música local por medio de un lenguaje romántico o impresionista, sino más bien, la combinación de ciertos aspectos identitarios con las propuestas técnicas de las vanguardias europeas de principio del siglo xx. Dicha combinación no suponía ni una ruptura con los modelos existentes ni tampoco una imitación de los mismos. Se trataba más bien, de un discurso basado en la asimilación de todas las propuestas estéticas de aquellos años.

El corpus —generado a partir de las obras elegidas por *Polifonía*— resume, de manera general, la expresión de una época determinada de la música *culta* argentina a mediados del siglo xx. Pero también, y de manera específica, una síntesis de lo que la crítica creyó *correcto* en materia de creación musical. El principal objetivo de las discusiones, reflexiones y acciones llevadas a cabo por la revista fue la idealización sobre cómo debería *sonar* la música, en general, y la argentina, en especial. El equilibrio entre lo particular y lo universal, lograr estabilidad en la compleja relación entre expresión (identitaria) y creación (artística) fue, sin lugar a dudas, el principal desafío que presentó *Polifonía*. Es posible postular que, durante el período estudiado, la obra representativamente argentina, fue aquella cuyo resultado devino de un equilibrio entre el dominio de las grandes estructuras sonoras y la originalidad de la invención musical, basada en un lenguaje moderadamente moderno.

La tendencia neoclacisista siguió siendo la más influyente. Estuvo presente en los compositores argentinos y su aplicación fue diferente en cada caso, alcanzado así, resultados particulares. En determinados casos, es posible hallar sesgos de *nacionalismo* y técnicas universalistas conjugados en una misma obra.

Por último, es importante destacar que en el reconocimiento no solo se benefició a la obra y su autor, sino que también y de manera recíproca, al crítico musical. La figura de *especializado* que se hallaba en vías de consolidación a mediados del siglo xx en Buenos Aires, encontró un impulso adicional por medio de las “Distinciones Anuales”. En su calidad de *legisladores* del espacio sociocultural, los críticos utilizaron su capital cultural para organizar y desarrollar, a partir de principios, el campo musical y al mismo tiempo, legitimarse como tales dentro de él. El reconocimiento social como *especialistas* se define tanto cómo y desde lo que hacen. Por ello, junto a su afán por *orientar* y consolidar un lineamiento estético que regulara las premisas de la producción musical local estuvo, asimismo, su intención de posicionarse de manera privilegiada en el campo musical.

Anexo núm. I

Fecha	Compositor	Obra	Forma	Menciones	Encargo	Interpretación
1951	L. Gianneo	<i>Transfiguración</i>	Poema sinfónico para coro y orquesta	Premio Municipal de Buenos Aires, <i>Pollifonia</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires.		Orquesta Sinfónica Nacional, dir: Carlos Cillario, solista: Ángel Mattiello.
1952	R. García Morillo	<i>Marín</i>	Cantata para tenor, coro y orquesta.	<i>Pollifonia</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires.		Orquesta Sinfónica Municipal, dir: Carlos Cillario. Solista: Virgilio Tavini.
1953	A. Ginastera	<i>Variaciones concertantes</i>	Variaciones para orquesta de cuerdas	<i>Pollifonia</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires. Premio <i>Cinzano Bicentenario</i> .	Asociación de Conciertos de Cámara.	Orquesta de Asociación de Conciertos de Cámara, director: Igor Markevich.
1954	R. García Morillo	<i>El Tamarit</i>	Cantata para soprano, barítono y orquesta.	<i>Pollifonia</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires.	Asociación de Conciertos de Cámara.	Orquesta de la Asociación de Conciertos de Cámara, dir: Teodoro Fuchs, solistas: Marisa Landi y Ángel Mattiello.
1955	R. Caamaño	<i>Cinco piezas breves</i>	Cuarteto de cuerdas	<i>Pollifonia</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, Premio F.N.A	Asociación Amigos de la Música.	Cuarteto de Cuerdas de la A. Wagneriana

1956	desierto								
1957	R. Caamaño	<i>Música para cuerdas</i>	Música orquestal	<i>Pollfoniá</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires.	Asociación Amigos de la Música.	Orquesta de la A. Amigos de la Música, dir.: Jean Martinon.			
1958	R. García Morillo	<i>Moriana</i>	Cantata coreográfica, para solista, coro y orquesta.	<i>Pollfoniá</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires; Asociación de Críticos Musicales de la Argentina.	Asociación Amigos de la Música.	Orquesta de la A. A. de la Música, dir.: Hermann Scherchen, solistas: Marta Benegas, Virgilio Tavini (ten.), Víctor de Narké (bajo), Coro "Sursum Corda".			
1959	R. García Morillo	<i>Variaciones olímpicas</i>	Música para orquesta	<i>Pollfoniá</i> ; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires; Asociación de Críticos Musicales de la Argentina; Premio F.N.A.	LRA Radio Nacional del Estado.	Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dir.: Stanisław Skrowaczewski.			
1960	R. García Morillo	<i>Sinfonía N° 2</i>	Música para orquesta	<i>Pollfoniá</i> .		Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional, director: Peter Maag.			
1961	A. Ginastera	<i>Cantata para América Mágica</i>	Cantata para soprano, orquesta de percusión y dos pianos	<i>Pollfoniá</i> ; Asociación de Críticos Musicales de la Argentina.	From Music Foundation.	Orquesta de la Asociación de Conciertos de Cámara, director: Antonio Tauriello, solista: Raquel Adonaylo, y el Conjunto Ritmus.			

1962	J. J. Castro	<i>Epitafio en ritmos y sonidos</i>	Música para orquesta, solista y coro (vocalizado)	Premio <i>Polifonía</i> , Premio Alfredo Hirsch.	Asociación Amigos de la Música.	Orquesta y coro de la Asociación Amigos de la Música, dir.: Juan José Castro.
1963	A. Ginastera	Quinteto para piano y cuerdas	Quinteto para piano y cuerdas	<i>Polifonía</i> , Asociación de Críticos Musicales de la Argentina.	Asociación de Conciertos de Cámara.	Quintetto Chigiano.

Anexo núm. II

II- La obra de compositor americano —no argentino— (sin distinción de género) más importante estrenada en el mismo lugar y período:

1951: *Sinfonía para orquesta de cuerdas op. 25*, de Domingo Santa Cruz.

1954: *Concierto para piano y orquesta*, de Juan Orrego Salas.

1955: *Toccata para piano*, de Julián Orbón.

1956: *Sinfonía N° 3*, de Carlos Chávez.

1957: *Sinfonía N° 4 (Romántica)*, de Carlos Chávez.

1958: *Noneto*, de Héctor Villa-Lobos.

1960: *Toccata para instrumentos de percusión*, de Carlos Chávez.

1961: *Concierto grosso*, de Juan Orrego Salas.

1952, 1953, 1959, 1962 y 1963: desierto.

III- La obra de autor viviente —no americano— (sin distinción de género) más importante estrenada en el mismo lugar y período:

1952: *La danza de los muertos* [sic], de Arthur Honegger.

1953: *Canti di Prigionia*, Luigi Dallapiccola.

1954: *Il Prigioniero*, de Dallapiccola.

1955: *Thyl Claes* (Seis fragmentos), de Vladimir Vogel.

1956: *El Canto de amor y muerte de la carneta Cristóbal Rilke* [sic], de Frank Martin.

1957: *Cuatro coros de Michelangelo Buonarrotti* [sic], de Dallapiccola.

1958: *Segunda Sinfonía* [sic], de Bohuslav Martinu.

1960: *La voix humaine*, de Francis Poulenc.

1962: *El Misterio de la Natividad* [sic], de Martín.

1962: *La Sacra Rappresentazione di Abramo e d'Isaac*, de Ildebrando Pizzetti.

1951, 1959 y 1963: desierto.

IV- El intérprete o entidad argentina que haya evidenciado mayores inquietudes de renovación y eclecticismo durante la temporada bonaerense:

1951: Bruno Bandini y a la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación.

1952: Asociación Amigos de la Música.

1953: Dirección General de Cultura de Ministerio de Educación de la Nación.

1954: Asociación Amigos de la Música.

1955: Asociación Amigos de la Música y "Distinción especial" a la Asociación Coral Polifónica de Resistencia (Chaco).

1956: Asociación de Conciertos de Cámara.

1957: Asociación Amigos de la Música.

1958: Asociación de Conciertos de Cámara.

1960: Asociación Amigos de la Música.

1961: Asociación Amigos de la Música.

1962: Mozarteum Argentino.

1959 y 1963: desierto.

V- El intérprete americano —no argentino— que más se haya destacado en la misma temporada:

1951: Ruggiero Ricci.

1952: Coro Polifónico de Concepción (Chile).

1953: Víctor Tevah.

1954: Claudio Arrau.

1955: Víctor Tevah.

1956: Ballet Nacional de Chile.

1958: Orquesta Filarmónica de Nueva York.

1960: Ballet Nacional de Chile.

1961: Víctor Tevah.

1962: Guillermo Espinosa.

1957, 1959 y 1963: desierto.

VI- La más importante publicación sobre música de autor argentino o residente en el país, editada en la Argentina durante el año:

1951: *Introducción a la Estética de la Música* (Ricordi), de Leopoldo Hurtado.

1952: *El folklore musical argentino* (Ricordi) de Isabel Aretz.

1954: *Pequeño Tratado sobre Canto Gregoriano* (Psallite) de Enrique Lombardi;

1956: *Mozart* (Ricordi), de Ernesto de la Guardia.

1958: *Arnold Schoenberg, o el fin de la era tonal* (Nueva Visión), de Juan Carlos Paz.

1953, 1955, 1957, y de 1959 a 1963: desierto.

Hemerografía-Fuente

Revista Musical *Polifonía*:1951 a 1963.

Bibliografía

Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Bardin, P., Gutiérrez, M., Palacio, J. (1999). *Orquesta Sinfónica Nacional*. Buenos Aires, Manrique Zego.

Beigel, F. (2003). "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social, núm. 20, Venezuela, Universidad de Zulia.

Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Dellmans, G. (2013). "La multiplicidad estética del grupo de obras premiadas por la revista musical Polifonía entre 1951 y 1963", en *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*. 5 al 10 de agosto, pp. 366-375. Buenos Aires, Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).

———. (2015). "Nacionalismo(s): Estrategia(s) y estética(s) y política(s) de una música 'nacional no nacionalista'". En *Música e Investigación*, núm. 23, pp. 107-140. Buenos Aires, Instituto Nacional del Musicología "Carlos Vega".

Dillon, C. (2006). *Nuestras instituciones musicales I. Asociación de Conciertos de Cámara*. Buenos Aires, Dunken.

———. (2007) *Nuestras instituciones musicales II. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: 1912-2002: historia y cronología*. Buenos Aires, Dunken.

Donozo, L. (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

D'Urbano, J. (1966). "Obra maestra". En *Música en Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana.

- García Muñoz, Carmen. (2001). "Giménez Alberto, Emilio". En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V, p. 619. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Halperin Donghi, T. (2000). "La argentina peronista". En *La democracia de masas*. Buenos Aires, Paidós.
- Maglione, A. "Fernando Vidal Buzzi: sus caras menos conocidas. Un emotivo recuerdo del periodista recientemente fallecido". En *Brando*. En línea <http://www.conexionbrando.com/1629930-fernando-vidal-buzzi-sus-caras-menos-conocidas> (Consulta: 24-09-2016) .
- Sarlo, B. (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". En *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 9-16. Université de la Sorbonne Nouvelle – París III.
- Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Valenti Ferro, E. (1992). *100 años de Música en Buenos Aires*. Buenos Aires, Gaglianone.
- Zayas de Lima, P. (1990). "Basaldúa, Héctor". En *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna.

7

“Todos unidos triunfaremos...”

La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo

Sebastián Hildbrand

En mayo de 2014 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires realizó una función especial en el Teatro Colón en homenaje a los trabajadores por el Día del Trabajo. Según informa la página oficial de la ciudad:

... el Jefe de Gabinete, Horacio Rodríguez Larreta, y el Subsecretario de Trabajo, Industria y Comercio, Ezequiel Sabor, fueron los anfitriones que dieron la bienvenida a cada uno de los trabajadores, que asistieron con sus familias, y a los numerosos representantes de los diferentes gremios y sindicatos.¹

El programa musical a cargo de la Camerata Bariloche incluyó, entre otros, obras de Vivaldi, Tchaikovsky, Mozart y Piazzolla.

En 2016, también en mayo y en conmemoración del Día del Trabajador, el sindicato de la construcción (UOCRA)

¹ “Homenaje a los trabajadores en el Colón”. En línea: <<http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/homenaje-los-trabajadores-en-el-colon>>. (Consulta: 6/2/2016)

inauguró en el Teatro Colón el Tercer Festival Internacional de Cine sobre el Trabajo. La ceremonia finalizó con un espectáculo de la Camerata Bariloche acompañada por el tenor Iván Gancedo, quien interpretó las arias *Nessum dorma* (Puccini), *O sole mio* (Mazzucchi), y *Alta en el cielo* (Panizza). El vínculo musical entre los gremios y el Colón, lejos de constituir una novedad para la historia del teatro, encuentra sus primeros antecedentes hace setenta años.

En el año 1946 el Coronel Juan Domingo Perón llega legítimamente al poder de la mano de varios sectores de la sociedad que impulsaron su candidatura presidencial; entre ellos el apoyo fundamental de un movimiento obrero disperso e inorgánico que aún se debatía por la autonomía con el poder político del Estado. Como señala la historiadora Louise Doyon, con la movilización del 17 de octubre de 1945 “dio comienzo un nuevo ciclo en las relaciones entre el Estado y el movimiento obrero” (2006: 172). A partir de entonces y hasta la caída de Perón en 1955, los reclamos sindicales en materia de derechos laborales encontrarán en su figura un eficiente canalizador. No obstante, las relaciones entre el Estado y el movimiento obrero trascendieron lo estrictamente laboral y, como intentaremos dar cuenta en este trabajo, llegaron también a lo musical. Este vínculo mediado por la música, en los casos que presentamos, tendrán cita en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires y, entendemos, constituye un capítulo significativo en la reconstrucción no solo de la historia del teatro, sino de la vida musical durante el primer peronismo.

El interés por la actividad cultural de los gremios a lo largo de la historia argentina no ocupa un lugar de notoriedad en los estudios culturales. Entre los pocos encontrados podemos señalar el trabajo de Yanina Leonardi (2012), que continuando los aportes anteriores de Zayas de Lima (2001: 237-246), analiza la constitución del Teatro Obrero como

herramienta de adoctrinamiento y formación de la clase obrera. Otro aporte relevante de la misma autora (Leonardi, 2008), profundiza en los imaginarios que subyacen de las producciones teatrales durante el primer gobierno peronista. Leonardi encuentra en el concepto de “tradición selectiva”, de Raymond Williams, una útil herramienta para describir la toma simbólica de instituciones —entre ellas, el Teatro Colón—, constituidas como entes difusores del imaginario político peronista.

En las artes visuales, existe una mirada sobre la producción y circulación de las imágenes e iconografía de la figura del trabajador, en la cual Marcela Gené, establece las vinculaciones entre el aparato propagandístico y su vinculación a partir de 1950 con la consolidación del conglomerado cinematográfico peronista (Gené, 2005).

En referencia directa al Teatro Colón durante este período se conocen dos antecedentes. El primero es un minucioso opúsculo elaborado por Pola Suárez Urtubey (1969) en el cual se identifican las autoridades políticas del teatro, incluyendo el período en cuestión año por año, desde sus orígenes hasta tiempo antes de su publicación en los conocidos volúmenes editados por Roberto Caamaño. Por otro lado Graciela Albino (2008), a partir del relevamiento de un grupo de obras presentadas en el Teatro Colón durante la primera presidencia peronista, alude a una nueva configuración del campo artístico a través de las condiciones de producción y circulación de obras de un grupo de compositores argentinos. Específicamente sobre las actividades de los gremios en el Teatro Colón tenemos noticias de un informe (Albino, 2009) en el cual se presenta una función de ópera dedicada a los gremios, de forma extraordinaria, auspiciada por el gobierno meses después de asumir el poder. Si bien el trabajo de Albino refiere a las funciones sindicales, solo se limita a las dos primeras en el primer año de

gobierno y no analiza la evolución de las mismas a partir de 1949.

Finalmente, en referencia a las temáticas abordadas en este trabajo, resulta ineludible tener en cuenta el aporte de Omar Corrado (2016: 9-61) sobre las manifestaciones musicales en la vida política de Buenos Aires en el lapso comprendido entre el fin de la Segunda Guerra y los umbrales del primer peronismo.

El desarrollo del presente trabajo se articula en tres secciones. En primer lugar presentaremos la coyuntura política y su papel en la aparición de las galas musicales dedicadas a los gremios. A partir de la reconstrucción del programa musical de dichas funciones analizaremos además las alternativas de los repertorios programados. En segundo lugar, tomando en cuenta algunos casos particulares de reuniones políticas de los gremios en el Colón, indagaremos sobre el papel de la música en dichos actos. Finalmente, por medio de corpus de publicaciones referentes a la historia del teatro, revisaremos brevemente cómo se vieron reflejadas dichas actividades a lo largo del tiempo.

La injerencia de los gremios dentro de las políticas culturales del Estado

Para tomar dimensión del fenómeno socio-político que significó la consolidación del movimiento obrero en la Confederación General del Trabajo hacia 1950 basta con algunos datos ejemplificadores: 2.500.000 afiliados (Doyon, 2006: 247), representación a través de filiales y escuelas de formación sindical en todo el país, y presencia obrera en las representaciones diplomática y consulares argentinas en el mundo. Según señala Louise Doyon, la reforma de los estatutos de la C.G.T. en 1950 “se puede tomar como

un símbolo de la transformación del movimiento obrero en el movimiento sindical peronista” (2006: 314). Más allá de las alternativas políticas que presentó la historia propia de la C.G.T. durante el primer decenio peronista y que se encuentran minuciosamente registradas en el mencionado trabajo, la consolidación de una central obrera unificada y la expansión de las estructuras burocráticas de los sindicatos, convirtieron a esas organizaciones en agencias multifuncionales que ya no solo tenían a su cargo las negociaciones colectivas, sino que se habían alcanzado ámbitos tales como la educación y el esparcimiento.

En materia de formación educativa, además de las cientos de escuelas de formación sindical con las que contaba en todo el territorio nacional, en noviembre de 1949 la C. G. T. inaugura en la ciudad de Buenos Aires una “Escuela de Preparación Cultural para Trabajadores” con el propósito que se “facilite a los trabajadores el cultivo de la inteligencia, y los dote mejor para el acceso posterior a fuentes superiores de cultura” (*Democracia*, 1-11-1949: 7). El primer ciclo anual de formación comprendía: “Introducción a la cultura”, “Literatura”, “Introducción a la filosofía”, “Economía Social”, y “Cultura artística”. En el segundo ciclo anual se encontraban las cátedras de: “Organización política argentina”, “Economía social”, “Filosofía elemental”, y “Cultura artística”. Hasta el momento no hemos encontrado archivos institucionales que den cuenta de los materiales y lineamientos de dichas cátedras.

Uno de los hechos institucionales fundantes en materia de gestión de políticas culturales en la relación establecida entre el gobierno peronista y los gremios agrupados en la C.G.T. se produce en septiembre de 1949. El intendente de la Municipalidad de Buenos Aires decreta la representación oficial de los sindicatos de la Capital ante la Secretaría de Cultura y Policía Municipal. Esta representación solo será

válida para todos los sindicatos que posean personería gremial otorgada por el Ministerio de Trabajo y Previsión de la Nación, y deberán poseer como único requisito “la autorización expresa de la comisión directiva del gremio a que pertenezca y de la C.G.T.”.²

Dentro de las funciones de los agregados gremiales de cultura:

... estarán todas aquellas que se relacionen con el plan de difusión cultural que en los sindicatos y locales de trabajo realizará la Secretaría y Policía Municipal: creación de bibliotecas gremiales, conciertos, conferencias, teatro, cine, exposiciones, actos gremiales en organismos oficiales....³

En ese mismo número del *Boletín Municipal* donde se designa a este cuerpo de delegados, con otro decreto se dispone la realización de funciones de carácter popular y gremial dentro del Teatro Colón, y en su Art. 5° se indica que dichas funciones “serán organizadas con la participación de los sindicatos que posean ‘agregado gremial de cultura’ destacado ante la Secretaría de Cultura y Policía Municipal”.⁴ En razón de este caso, además de la legitimación por parte la Municipalidad de las actividades culturales organizadas por los gremios, podemos observar también la acción directa de estos agregados dentro de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad. Semanas más tarde de la anterior norma se produce la primera reunión general de agregados gremiales (*C.G.T.*, 4-11-1949: 5), en la cual participarán además el Secretario General de la C.G.T. José Espejo y el

2 Art. 2°, Decreto N° 11.077, *Boletín Municipal* núm. 8677, (23/9/1949), p. 6462 (en adelante *BM*).

3 Art. 3°, *idem*.

4 Decreto N° 11.076, *BM* núm. 8677, (23/9/1949), p. 6463.

Director de Cultura Social, Luis Cárcano. En dicha reunión se trazó un plan de acción dividiendo a los agregados gremiales en diversas sub-comisiones, cada una de las cuales debería atender todo cuanto se refiera a la cultura (música, teatro, cine, conferencias y bibliotecas, entre otros) (*C.G.T.*, 25-11-1949: 5).

En ese punto, la creación y acción de los agregados gremiales en cultura, instaurados por decreto el mismo día de la aparición formal de las funciones populares y gremiales, no parece una coincidencia, menos aún si consideramos la posterior designación del Director de la Escuela Sindical de la C.G.T., Juan Lyon,⁵ como Administrador del Teatro Colón de julio de 1950 a finales de 1952, según puede observarse en los programas de concierto encontrados y constatado en los volúmenes editados por Caamaño (1969: 88). Según el decreto que en 1947 modifica la normativa de organización y funcionamiento del teatro,⁶ en su carácter de administrador, Juan Lyon estará facultado para ejecutar las órdenes del Director General, siendo además el encargado de ejercer la superintendencia directa sobre todo el personal del teatro.

Esta serie de designaciones de dirigentes gremiales en puestos de gestión dentro de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, como posteriormente con el caso de Lyon dentro del Teatro Colón, tal vez puedan dar explicación a los motivos reales de la renuncia en 1949 del

5 Identificado como segundo Director de Escuela Sindical de la C.G.T., predecesor del Prof. José Liberal, sin fechas de permanencia en ese cargo, pero bajo el secretariado general de José Espejo en: "Breve historia de la Educación Sindical en Argentina", en *Educación Sindical*, Instituto de Capacitación Sindical, Sindicato de Luz y Fuerza Capital Federal, 1974; y firmante de una comisión pro-homenaje a José Espejo, en su carácter de Director de la Escuela, en "Circular S/N" (25/01/1949), Circulares 1948-1952, Archivo reservado de la Biblioteca de la Confederación General de los Trabajadores.

6 Decreto N° 3581, *BM* núm. 8008, (29/5/1947), p. 1159.

primer Director General del teatro durante el período peronista, Cirilo Diaz Grassi:

Además de las razones expuestas, asumo esta actitud con el propósito de ofrecer al señor Secretario de Cultura y Policía Municipal, que recientemente se ha hecho cargo de esa Secretaría, la oportunidad de elegir libremente a sus colaboradores para las tareas directivas de los organismos puestos bajo su alta Jefatura.⁷

Las funciones dedicadas a los gremios

El primer antecedente de actividad musical de los gremios dentro del Teatro Colón del que tenemos noticia es el que tuvo lugar el sábado 3 de agosto de 1946 (Albino, 2009). Eva Perón auspicia la entrega de entradas a los gremios para la ópera *Mignon* (Thomas). Según resalta la prensa estas funciones “se irán repitiendo en el transcurso de la temporada con el propósito de hacer que nuestro primer coliseo ajuste así su funcionamiento a la naturaleza específica para la cual ha sido creado: difundir entre el pueblo el teatro clásico y lírico en todas sus manifestaciones” (*El Líder*, 03-08-1946: 8).

Las incursiones de estos nuevos públicos se formalizarán en septiembre de 1949. El intendente de la ciudad de Buenos Aires, entendiendo que “es necesario abrir las fuentes de la cultura a la inquietud espiritual del pueblo y que ello es el primer propósito del movimiento peronista”,⁸ dispone con carácter permanente, la realización de una función

7 “Renuncia del Director General del Teatro Colón”, en *BM* núm. 8633, (29/7/1949), p. 6580. El nuevo Secretario al que hace referencia es Raúl A. Mende.

8 Decreto N° 11.076, en *BM* núm. 8677, (23/9/1949), p. 6462.

semanal de carácter popular durante toda la temporada, y la realización de dos funciones mensuales dedicadas a los gremios obreros. Se establece también que el precio máximo de las entradas para funciones populares será de \$5, y gremiales \$3.⁹ Dichas presentaciones tenían como exigencia contar con:

... la misma jerarquía artística que las habituales funciones, (...) realizarse en días y horas adecuados que hagan posible la asistencia de la gente de trabajo (...) y [en referencia a las funciones sindicales] contemplar la idiosincrasia de cada uno de los sectores de obreros y empleados para cuyo fin conviene dar intervención a los organismos gremiales correspondientes.¹⁰

La entrega de entradas para dichas funciones ya no estará mediada por Eva Perón, y se realizará en la antigua sede de la C.G.T. sobre calle Moreno 2033. El único requisito para adquirirlas será acreditar su condición de afiliado a alguno de los gremios adheridos a la Central Obrera (ver Imagen núm. 1 del Anexo online). La primera función dedicada a los gremios se realiza el 15 de octubre de 1949 y el programa musical elegido fue la ópera *La bohème* de Giacomo Puccini.

Una de las primeras modificaciones al decreto de creación de dichas funciones incorpora a las que tengan lugar al aire libre durante la temporada de verano, estableciéndose un 50% de descuento para los gremios obreros.¹¹ Efectivamente

9 Las entradas sobrantes de las funciones dedicadas a los gremios eran puestas a la venta y el precio de referencia en platea era de \$5.50. Para un mayor entendimiento de estos valores, pensemos que el sueldo básico mensual neto de un profesor de violín en la última fila de la Orquesta Estable, según el Régimen de escalafón de 1950, es de \$1050.

10 Decreto N° 11076, en *BM* núm. 8677, (23/9/1949), p. 6462.

11 Decreto N° 173, en *BM* núm. 8765, (11/1/1950), p. 98.

este descuento entrará en vigencia en enero de 1951 donde se establecen los precios para la temporada al aire libre. En dicha normativa se dispone que para las funciones de carácter gremial, a realizarse los días sábados, regirán las siguientes tarifas: \$2 la platea del 1er sector; \$1,50 la platea del 2° sector, y \$1 la entrada general (gradas),¹² a diferencia de las tarifas normales establecidas en \$4, \$3, y \$1,50, respectivamente. Meses más tarde, otra modificación establece los domingos por la tarde para las funciones populares, y los primeros y terceros sábados de cada mes para las funciones gremiales durante toda la temporada.¹³ Finalmente, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires decreta a partir de junio de 1951 la realización de funciones gremiales todos los sábados por la noche durante la temporada oficial,¹⁴ reservando todos los domingos por la tarde para las funciones de carácter popular.

Durante el período que va de finales de 1949 a mediados de 1951, no solo se institucionalizan esas funciones que habían comenzados de manera ciertamente informal a mediados de 1946 bajo el auspicio de Eva Perón, sino que llegan a ocupar los horarios y días centrales de la actividad del teatro. Cabe destacar además que las numerosas actividades de los gremios no significaron el desplazamiento total de los públicos tradicionales. A fines de 1949, con la aparición formal de las funciones gremiales, se establece el reordenamiento de los tipos de abono. En 1950, éstos se dividirán en tres tipos: abonos a estrenos (suprimiendo la obligación de

12 Decreto N° 367, en *BM* núm. 9043, (8/10/1951), p. 148.

13 Decreto N° 8820, en *BM* núm. 8845, (24/4/1950), p. 978. Ver Imagen núm. 2 del Anexo online https://www.academia.edu/39633958/Anexo_Online_2019_

14 Decreto N° 9732, en *BM* núm. 9136, (30/5/1951), p. 1334. Entendemos que esta disposición formaliza un hecho instalado en la práctica; en el transcurso de la temporada de 1950, como puede apreciarse en el Anexo, en algunos meses (marzo, julio y agosto, por ejemplo) todo los sábados por las noches tuvieron funciones dedicadas a los gremios.

concurrir con etiqueta), abonos a funciones vespertinas (un día por semana) y abono a conciertos.¹⁵

El repertorio de las funciones dedicadas a los gremios¹⁶

La gran mayoría (aproximadamente un 95%) de las funciones dedicadas a los gremios dentro de la temporada oficial, fueron espectáculos de ópera y ballet. Del porcentaje antes mencionado, más de la mitad pertenece a funciones líricas. Podemos observar que alrededor de dos tercios corresponde a óperas cantadas en italiano,¹⁷ siendo las obras más representadas *El trovador* de Verdi (once veces), *La bohème* de Puccini (nueve veces), *La traviata* de Verdi (ocho veces), *Orfeo y Eurídice* de Gluck (siete veces), y *Caballerosidad rústica* de Mascagni (cuatro veces). Distante en porcentajes, siguen las presentaciones en español (aproximadamente un 17%), en francés (aproximadamente un 8%) y alemán (aproximadamente 6%). Además fueron presentadas una sola ópera cantada en ruso (*El gallo de oro* de Rimsky-Korsakov, en 1950), una en checo (*Jenufa* de Janáček, en 1951), una en inglés (*El cónsul* de Menotti, en 1953 y 1954) y la versión de concierto en latín y alemán del oratorio *Carmina Burana* de Orff, en 1950.

15 Decreto N° 7439, en *BM* núm. 8834. (5/4/1950), p. 852.

16 Para conocer la programación musical de las funciones dedicadas a los gremios, véase Cuadro núm. 1 del mencionado Anexo online. Actualmente el Teatro Colón se encuentra en proceso de digitalización de su archivo de programas de mano y el acceso al público de los mismos es parcial. El proceso de compilación de dicho anexo fue realizado también con la consulta de las siguientes publicaciones periódicas: *El Líder*, *La Época*, *Democracia*, *La Nación*, *Clarín* y *Noticias Gráficas*.

17 Dentro de éstas incluimos también versiones presentadas en italiano de óperas en otro idioma. Recordemos que la inclusión de subtítulos simultáneos en el Teatro Colón recién será implementada en la década del ochenta; tal vez la abrumadora mayoría de óperas cantadas en italiano y español (aproximadamente 82 por ciento) responda a la familiaridad de los nuevos públicos con estos idiomas.

Con respecto a los estrenos de ópera programados para las temporadas oficiales, los gremios pudieron asistir a las siguientes presentaciones: *La cuarterona* de García Estrada (1951), *El Cónsul* de Menotti (1953), *Las mujeres curiosas* de Wolf Ferrari (1953), *Cristóbal Colón* de Milhaud (1953), *El Oro del Inca* de Iglesias Villoud (1953), *El prisionero* de Dallapiccola (1954), *Amelia va al baile* de Menotti (1954), *Zincalí* de Boero (1954), *La otra voz* de José María Castro (1954), *La comedia sobre el puente* de Martinu (1955), y *La hija de Jorio* de Pizzetti (1955). La ausencia más significativa a este respecto sea tal vez la resonante presentación del *Wozzeck* de Alban Berg; tanto su estreno en 1952 como su reposición en 1953 no fue programada para los gremios.

En lo referente al repertorio nacional, pese a las políticas de difusión masiva de “música nacional” que dispuso el Estado (Hildbrand, 2016), el porcentaje de repertorio nativo dentro de las temporadas no se incrementó durante este período (AA.VV., 2008: 32-33). Las óperas de compositores argentinos presentadas a los gremios a lo largo de los cinco años fueron siete: *Aurora* (Panizza) en 1953 y 1955; *La sangre de las guitarras* (Gaito) en 1953 y 1954; *Zincalí* (Boero) en 1954 y 1955; *La Cuarterona* (García Estrada) en 1951; *La otra voz* (José María Castro) en 1954; *El oro del Inca* (Iglesias Villoud) en 1953 (dos veces) y 1954; y *Lin Calel* (D’Espósito) en 1950 y 1954. Con respecto a los ballets nacionales, se presentan en la misma proporción: *Estancia* (Ginastera) representado en 1952 (dos veces), y 1953 (dos veces); *La flor del Irupé* (Gaito) en 1950, 1951, 1953, 1954 y 1955; *Ajedrez* (D’Espósito) en 1954 y 1955 (dos veces); *Danza de Huemac* (de Rogatis) en 1952 y 1953 (dos veces); y *Supay* (Eisenstein) en 1953.

Por otro lado, el repertorio nacional no tendrá un lugar destacado en funciones coincidentes con las conmemoraciones patrias. Un caso particular lo constituye la única

función gremial realizada fuera de su día habitual. El martes 24 de mayo de 1955 en adhesión a los festejos por los 145 años de la Revolución de Mayo, los gremios asistieron al Colón a la presentación de los ballets *Silfides* (Chopin), *Ajedrez* (D'Espósito) y *Alegría Parisina* (Offenbach).

Más allá de la ópera y el ballet, podemos observar un mínimo porcentaje de espectáculos sinfónicos y de zarzuela. Entre los primeros se destacan la presentación de dos renombrados músicos de la escena internacional. En primer lugar las del director Karl Böhm¹⁸ del 27 de octubre y 3 de noviembre de 1951, en las cuales se escucharon *Cuatro últimas canciones* (Richard Strauss) y *La canción de la tierra* (Mahler). En segundo lugar, el sábado 4 de septiembre de 1954, Paul Hindemith presentó a los gremios sus obras *Metamorfosis sinfónica sobre temas de Weber*, cuatro canciones del ciclo *La vida de María* Op. 26, aria de la ópera *Cardillac* Op. 39 (con la participación de la soprano Consuelo Rubio), y la sinfonía *La armonía del mundo*.

En igual proporción a los espectáculos sinfónicos, podemos observar la presentación de 3 zarzuelas que finalizan la temporada de verano de 1954 en el anfiteatro "Eva Perón". Fueron dedicadas a los gremios las siguientes obras: *Luisa Fernanda* (Moreno Torroba), *La revoltosa* (Chapí), y *La verbena de la paloma* (Bretón). Estas zarzuelas no serán las únicas excepciones a la tradicional música académica dentro de la temporada al aire libre. El 15 de enero de 1955 se presenta en el Anfiteatro Eva Perón la obra *Buenos Aires Canta*¹⁹ dirigido por Mariano Mores. En lo que la prensa

18 Cabe destacar que el director estará a cargo también de la dirección musical de las óperas *El rapto en el serrallo* (Mozart) y *Elektra* (Strauss) que fueron dedicadas a los obreros el 29 de septiembre y 13 de octubre de 1951, respectivamente.

19 Nombre seguramente inspirado en la película musical homónima de 1947 dirigida por Antonio Solano, en la que actúan figuras como Hugo del Carril, Azucena Maizani, Homero Cárpena, Oscar Alemán, y Oscar Alonso.

de aquellos días denominó un “espectáculo de poco frecuentes características y eminente corte popular” (*El Líder*, 7-1-1955: 4), se presentaron una veintena de “estampas argentinas” que involucraron 300 artistas en escena²⁰. Dichos cuadros, con música de la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, y representados por el Sudamérica Ballet, fueron teatralizaciones de las siguientes piezas: *El apache argentino* (Aróztegui), *El choclo* (Villoldo), *El patio de la morocha* (Mores), *Muchachita porteña* (Mores), *Taquito militar* (Mores), *Navidad negra* (Barros), *El día que me quieras* (Gardel), *Evocación* (Gardel), *Cafetín de Buenos Aires* (Mores), *Quejas de bandoneón* (Filiberto), *Lejana tierra mía* (Gardel), *La tablada* (Canaro), *Uno* (Mores), *La cumparsita* (Matos Rodríguez), *Adiós* (Mores), además de candombes y carnavales.²¹ Las interpretaciones vocales, según informa la prensa, estuvieron a cargo de Carmen Idal, Horacio Deval, Jorge Sobral, Elena Soto, Roberto Mazza, y “gran masa coral”. Para el cierre del espectáculo, se presentó la fantasía sinfónico-coral *La voz de mi ciudad* de Mores.

Como podemos observar, la inclusión de repertorios no tradicionales parecería ser una sola característica de las temporadas al aire libre en el anfiteatro “Eva Perón”. Sin embargo, el 29 de mayo de 1954 dentro del teatro se ofreció a los gremios una de las presentaciones de Joaquín Pérez Fernández y su conjunto de bailes, acompañado por el ballet y la orquesta estable del Colón. El programa presentado incluyó los siguientes cuadros: *Indios en la feria del sábado* (Ayarza de Morales/ Knoll/ Pérez Fernández), *Bolero clásico* (Albéniz), *Muerte de Platero* (Benedito), *Puerto de Tabasco* (Mars/ Gutierrez/ Blandin/ Delias/ Pérez Fernández),

20 El espectáculo se encuentra registrado como “estampas musicales”, bajo la autoría de Mariano Mores y Cátulo Castillo en el Registro de la Propiedad Intelectual el 8 de enero de 1955, bajo el núm. 492.999.

21 No se presenta mayor información sobre estos géneros en las publicaciones consultadas.

Allá lejos y hace tiempo (Hermanos Ábalos/ Anónimo), “Dos Danzas de *El amor brujo*” (Falla), *Embrujo panameño* (Brenes/ Knoll/ Pérez Fernández), *En la enramada* (Kloss/ Balmaceda/ Ara/ Garrido/ Letelier/ Anónimo), *Bailecitos de la tierra* (Acosta Villafañe/ Ruiz/ Rossi/ Zaldivar/ Anónimo), *En lo de Hansen* (Saborido/ Villoldo), ...y *el novio era de Ansō* (Martins de Souza), y *Candombe de San Baltazar* (Martins de Souza/ Esnaola). En referencia a este espectáculo, Roberto Caamaño expresó: “La compañía de danzas y bailes regionales latinoamericanos de Joaquín Pérez Fernández ocupó el Teatro durante 10 días ofreciendo espectáculos inadecuados para el Colón y que hubieran lucido en marco más modesto” (1969: 494).

Una primera aproximación a la distinción de los capitales culturales en la sociedad porteña y bonaerense hasta la llegada del peronismo al poder, podría presuponer la existencia de un pequeño grupo social que ostentaba ciertos valores de “alta cultura” institucionalizados, por ejemplo en este caso en las actividades del Teatro Colón, contrapuesto a una “baja cultura”. Si bien sería poco viable generalizar un diagnóstico valorativo en términos dicotómicos, en razón de la complejidad que supone el análisis del campo cultural de un tiempo y lugar determinado, en reiteradas ocasiones fue el propio Estado quién alimentó estas premisas en su plan de gobierno.

En este sentido, la retórica más significativa tal vez se presente en los planes de cultura:

El P.E. se propone elevar en todo momento el nivel cultural del pueblo argentino, basándolo en las formas fundamentales mediante las cuales un país le acumula y perfecciona: la cultura adquirida por la tradición cuyos principios se remontan a los orígenes

más nobles de la cultura europea, transmitidas por los conquistadores e influida por elementos autóctonos.²²

Estas últimas líneas bien podrían resumir los presupuestos estéticos generales de algunos de los denominados nacionalismos musicales académicos que no tuvieron, como hemos observado, un peso significativo en la composición de las temporadas oficiales del teatro. Las funciones dedicadas a los gremios representaron en parte para el propio gobierno no solo la “conquista” del teatro por parte del “pueblo trabajador”, sino también una herramienta de educación y formación cultural.

No hemos encontrado en el desarrollo de dichas funciones ninguna referencia a cantos partidarios, ni siquiera en los pocos espectáculos en los que Juan y Eva Perón acompañaron a los gremios.²³ Sin embargo, las referencias partidarias en estas funciones se pueden observar en los programas de mano. A partir de 1953, estos programas dedicarán algunas páginas, entre otras publicidades comerciales, a reproducir fragmentos del denominado “Segundo Plan Quinquenal”, como así también la promoción de las políticas públicas de las distintas reparticiones del gobierno nacional. Tiempo después, como podemos observar en la siguiente imagen, los programas de mano anexarán al tradicional escudo de la Ciudad de Buenos Aires, el de la República Argentina y el del Partido Justicialista.

22 “Cultura”, en *Primer Plan Quinquenal*, p. 28.

23 Nos referimos concretamente a dos de ellos: el 16 de septiembre de 1950 con motivo de la presentación del Ballet de la Ópera de París a la cual asistió el matrimonio presidencial, y el 30 de abril de 1955, una función que la C.G.T dedicó al Presidente de la Nación por los festejos en vísperas del Día del Trabajo.



Presidente de la Nación
GENERAL JUAN PERÓN

Ministro de Interior y Justicia
ANGEL G. BORLENGHI

Intendente Municipal
BERNARDO GAGO

Secretario de Cultura
AGUSTIN E. OBREGON

Director General del Teatro Colón
EDUARDO CASTILLO

Director Artístico
JUAN EMILIO MARTINI

Director Administrativo
RICARDO MARIN

"La formación espiritual ha de lograrse llevando la cultura al ambiente de los trabajadores, y llevándola en forma tal que influya en el doble aspecto de conformar su espíritu y de elevar sus valores morales..."

PERÓN

Teatro Colón. Programa de mano (14/05/1955), p. 1. (Función dedicada a los gremios).

Podría decirse que dichas funciones, salvo las excepciones comentadas, se mantuvieron dentro de la “normalidad” y no parecieron representar una “intrusión”, como sí lo parecen constituir las “otras músicas” que estuvieron presentes en el Colón.

Las otras músicas para los gremios en el Teatro Colón

Más allá de las actividades estrictamente musicales, como las funciones antes tratadas, durante este período el Colón se convirtió en un verdadero púlpito de doctrina peronista. Por nombrar un caso temprano el 24 de febrero de 1947, ante una multitud de trabajadores y dirigentes gremiales que colmaba la sala principal del Teatro y que aún no entonaba la famosa marcha, Perón anunciaba la “Declaración de los Derechos del Trabajador”.

Este tipo de actividades en diferentes días y horarios, preferentemente por la tarde durante los días de la semana, en lo sucesivo se convertirá en un verdadero clásico de la liturgia del primer decenio peronista. La omnipresencia del matrimonio Perón en este período también alcanzará la sala principal del teatro. Como podemos observar en muchas de las fotos de las crónicas periodísticas ya a fines de 1949, y coincidiendo con el inicio del denominado proceso de “cristalización de los rituales políticos peronistas” (Plotkin, 2013: 109-143), cada velada estará acompañada por las fotos de Perón y Eva vistiendo los balcones de palcos a tertulia.



Sala principal del Teatro Colón en ocasión de acto partidario (C.G.T., 16-12-1949: 7)

Los mitines políticos dentro del Teatro, por lo que podemos observar en las crónicas de la época y algunos programas de mano, cuentan con un ceremonial estandarizado. En primer lugar se cantaba el Himno Nacional, la marcha *Los muchachos peronistas* (a partir de 1950), la marcha *Evita Capitana* (de 1950 a 1952), y finalmente tomaban papel los oradores. En la mayoría de los actos político sindicales, la instancia musical se encontraba asociada solo al canto de las canciones partidarias. Sin embargo, como veremos a continuación, solo un reducido número de estos encuentros contaban además con un espectáculo musical autónomo. En los casos que presentamos veremos cómo dichos espectáculos musicales se configuraron simbólicamente como formas de privilegio, ofrenda y celebración.

Música como forma de privilegio: el caso de los Empleados de Comercio

El primer caso lo constituye la Confederación de Empleados de Comercios quien, al menos durante cuatro años, desde 1948 según nos consta, realizó allí el cierre de sus Congresos Confederales Nacionales. Dichos eventos constituyen un caso significativo no solo por su regularidad, sino por tratarse de reuniones políticas que además de contar con la presencia del Presidente de la Nación, finalizaban con un espectáculo artístico exclusivo para los presentes. En este caso entendemos que la explicación para tal privilegio no debe buscarse en el accionar de la C.G.T. misma, sino en la influencia del Ministro del Interior de la Nación Angel G. Borlenghi histórico dirigente gremial de los empleados mercantiles quién, a su vez, ocupará el secretariado general de dicha confederación.

En referencia a la programación musical de dichos mítines se presentan algunas particularidades. El programa artístico de la sesión inaugural del congreso nacional de la Confederación Nacional de Empleados de Comercio de 1948 contó con una ópera y un ballet. La larga jornada de aquel martes 25 de octubre inició con el Himno Nacional y, luego de las palabras de Perón y Borlenghi, se puso en escena en primer lugar la ópera *La traviata* (Verdi), y luego el ballet *Capricho español* (Rimsky-Korsakov).²⁴ En 1949, con motivo de la clausura del Congreso Confederal Nacional, el programa artístico se acorta presentándose sólo *La traviata*²⁵ (ver Imagen núm. 3 del Anexo online).

Tenemos noticias de un nuevo acto político de los mercantiles por medio de la disposición municipal que cede

24 Programa de mano. (25/10/1948). Teatro Colón.

25 Programa de mano. (02/08/1949). Teatro Colón.

la sala principal del Teatro el día 24 de marzo de 1952 al que asistirá el Presidente de la Nación, motivo por el cual “la Dirección del mencionado coliseo ofrecerá en dicha oportunidad un espectáculo de ballet”.²⁶ Este nuevo acto que se realiza en conmemoración del XX aniversario de la creación del gremio contará con una amplia cobertura por parte de la prensa. Por medio de ésta tenemos noticias del programa artístico: Himno Nacional, *Los muchachos peronistas*, *Evita Capitana* (música a cargo de la Banda Sinfónica de la Policía Federal); *Danzas Polovtsianas* (Borodin), *Rapsodia Húngara* (Liszt) (interpretados por el Cuerpo de Baile y la Orquesta del Teatro Colón); y cierre del acto con la actuación de las orquestas de Feliciano Brunelli y Juan D’Arienzo, y la participación de Edmundo Rivero (*El Líder*, 23-3-1950: 1)²⁷.

El 30 de noviembre de 1953 en un nuevo acto de clausura del Congreso Ordinario Confederal los dirigentes y empleados de comercio presenciarán de forma exclusiva y por última vez, según nos consta, un espectáculo artístico en el Teatro Colón. En esta oportunidad, si bien el programa de mano no detalla las obras interpretadas, la novedad la presenta los nombres de los artistas. Acompañados por algunas de las figuras del cine y la revista de aquel tiempo, se presentaron los Hermanos Abalos, Francisco Canaro, Hurtado Córdoba y su ballet, Juan D’Arienzo, Horacio Deval, Carmen Duval, Perla Mux, Miguel de Molina, Joaquín Pérez Fernández y su ballet, Ariel Ramírez, Edmundo Rivero y Mercedes Simone.²⁸

26 Decreto núm. 824, en *BM núm.* 9332, (24/3/1952), p. 554, art. 2º.

27 Recordemos que la presentación de figuras y repertorios no tradicionales dentro del teatro no será un uso exclusivo de las actividades vinculadas a los gremios. Por nombrar un caso resonante, el 21 de diciembre de 1953 la Unidad Básica Cultural “Eva Perón” organizó la presentación del sainete “*El conventillo de la paloma*”, de Alberto Vacarezza, bajo la dirección musical de Anibal Troilo.

28 Programa de mano. (24/3/1952). Teatro Colón.

La exclusividad y la frecuencia con la que se desarrollaron estas actividades resultan un caso particular. Dentro de las actividades partidarias de los gremios en el Colón la instancia musical, en este caso, fue una prerrogativa con la que contaba el gremio de empleados de comercio.

Música como forma de ofrenda: el caso de los empleados telefónicos

El líder histórico de los empleados telefónicos, Luis Gay presidente del Partido Laborista y actor fundamental en los acontecimientos históricos de octubre de 1945, asume el Secretariado General de la C.G.T. en noviembre de 1946. Tras su desplazamiento a fines de enero de 1947, el sindicato de los empleados telefónicos es intervenido por la C.G.T. hasta principios de 1950. Según Louise Doyon, la mayoría de las intervenciones por parte de la C.G.T. fueron resultado de la existencia de disputas internas en las organizaciones, principalmente la resistencia de una camada de dirigentes sindicales históricos, entre ellos Gay, opuestos a la disolución del Partido Laborista y la pretensión de autonomía sindical. Meses después del levantamiento de la intervención de la C.G.T. al sindicato de los empleados telefónicos, el 20 de abril de 1950, se crea la Federación de Obreros y Empleados Telefónicos de la República Argentina (FOETRA). El 16 de junio la Presidencia de la Nación le otorgará personería jurídica, y a través de esta, será reconocida en la Confederación General de los Trabajadores.

El 26 de junio de ese mismo año, diez días después de obtener la personería jurídica, la flamante FOETRA organiza un festival musical en el Teatro Colón para reunir fondos en beneficio de la Fundación de Ayuda Social “Eva Perón”. Según cuentan las crónicas el programa desarrollado

estuvo animado por conocidas figuras del teatro y la radiofonía. Luego del Himno Nacional, la Marcha Peronista y el discurso del Secretario General de la Federación, el espectáculo estuvo a cargo de las orquestas de Alfredo de Angelis, Julio de Caro, Juan D'Arienzo, y Aníbal Troilo, Raúl Fortunato y los Hawaian Serenaders, Los Bambucos, y los cantantes Alberto Marino, Héctor Varela, Walter Denis, Osvaldo Novarro, Jimmy Logan, Oscar Alemán, Argentino Valle, Blanquita Amaro, y Nelly Omar (*El Líder*, 27-6-1950: 8). Tal como advierten los periódicos estas figuras conocidas del tango y la música popular se constituyen como uno de los primeros eventos musicales no tradicionales dentro del Colón durante este período. Lejos de presentarse como un hecho consagratorio, tal como hasta nuestros días se considera la presentación de artistas populares en el escenario del primer coliseo nacional, este hecho inédito no tendrá mayor resonancia en la prensa; son solo los medios oficialistas quienes toman conocimiento de esto, haciendo hincapié en el hecho político y omitiendo mayores referencias a lo específicamente artístico.

El caso del gremio de los empleados telefónicos, en el cual lo musical se articula como ofrenda hacia la figura de Eva Perón, no resulta un caso aislado. Fuera del ámbito del Teatro Colón tenemos constancia de, por lo menos, dos ejemplos más. El 22 de septiembre de 1949 el Sindicato Argentino de Músicos organiza una “velada danzante” a total beneficio de la Fundación Eva Perón. Según informa el órgano de la Confederación General del Trabajo:

... participarán en la fiesta, que promete alcanzar destacadas proyecciones, las orquestas típicas de Aníbal Troilo, Miguel Caló, Juan D'Arienzo, Alfredo De Ángelis, Alberto Castillo, Francini Pontier, el conjunto folklórico de Pérez Cardozo, y las jazz de Barry Mo-

ral, Héctor, Santa Anita, Hawaiians Serenaders y Los Ángeles (C.G.T., 9-9-1949: 16).

Esta actividad a beneficio de la Fundación se enmarca dentro de la una dinámica política establecida entre los gremios y la figura de Eva Perón. Como muchos autores sostienen, Eva desempeñó un papel fundamental en la mediación entre Perón y los sindicatos. A tal punto tenemos constancia de ello, que en los propios acuerdos colectivos de sindicatos en los que Eva Perón jugaba algún rol en la negociación, destinaban un porcentaje del acuerdo de aumento salarial u otra contraprestación en favor de la Fundación.

En este sentido, dentro de estos acuerdos, y en el marco de la Convención Colectiva de Trabajo núm. 15 establecida entre la Asociación del Profesorado Orquestal y la Asociación de Radiodifusoras Argentinas, se dispone que:

... la A.P.O. se compromete a realizar cada 60 días (durante un año, período de vigencia del convenio) con la colaboración de la A.D.R.A. un concierto sinfónico a beneficio de la Fundación María Eva Duarte de Perón. [...] A.P.O. facilitará, asimismo, gratuitamente, atriles y material del archivo musical de su propiedad, y A.D.R.A. se hará cargo del pago de los profesores.²⁹

Según Néstor Ferioli “del total de donaciones en efectivo o en objetos recibidas por Evita en la Secretaría, un sesenta y cuatro por ciento provienen de sindicatos o asociaciones gremiales” (1990: 42).

29 Art. 4, en *Convenio Colectivo de Trabajo núm. 15*. Ministerio de Trabajo y Previsión. Dirección General de Asuntos Gremiales. Circular de la Repartición (14/3/1950).

La música como forma de celebración: el caso del Coro Obrero de la C.G.T.

La historia de las agrupaciones vocales formadas e identificadas con los grupos trabajadores cuenta con una historia que aún no ha sido suficientemente documentada. Desde la *Lyre des travailleurs*, coro de la sección de Lille del Partido de los Trabajadores Franceses en 1888 (Lambert, 2013; Ugarte, 2002), pasando por la *Deutsche Arbeiter-Sängerbund* (Liga de los Trabajadores Cantores Alemanes) de 1908 (Janik, 2005: 7), la actividad coral vocacional identificada políticamente a la clase obrera, ha desempeñado un papel fundamental en la conformación de símbolos de la lucha de clases, como así también la gestión de los Estados para la educación de las masas.

En referencia a esta última, en Argentina, la formación de masas corales de trabajadores encuentra su primer antecedente conocido en el trabajo que realizó el compositor Felipe Boero junto al Consejo Nacional de Educación a mediados de la década del treinta con los coros de las escuelas de adultos. Por ese entonces el objetivo era crear:

... una masa coral con el propósito de difundir en el pueblo la afición y la costumbre del canto que tenga por tema asuntos de historia patria, costumbre argentinas o creaciones superiores de la lírica universal, que por su sencillez o belleza sean un motivo de educación (Murray, 2010: 78).

Tal como señala Verónica Murray, “las agrupaciones se hallaban integradas por hombres y mujeres argentinos e inmigrantes, en su mayoría obreros, estudiantes de las escuelas de adultos” (2010: 78).

El 28 de abril de 1950, la Confederación General del Trabajo anunció la “creación de una gran masa coral de trabajadores compuesta por tres mil voces el que será dirigido y organizado por el Maestro Felipe Boero” (*C.G.T.*, 28-04-1950: 12). La aparición de esta nueva dependencia interna se produce en medio de una serie de reestructuraciones dentro de la Comisión de Cultura de la C.G.T., que promediando agosto del mismo año, cobrará rango de subsecretaría de Cultura dependiente del Secretariado Confederal. Dentro de esta subsecretaría se establece la creación, entre otras, de las comisiones de Artes Plásticas, y Teatro Obrero (*C.G.T.*, 11-08-1950: 19). Esta jerarquización en subsecretaría del antiguo Departamento de Cultura se ideó con el propósito manifiesto de “hacer que la educación intelectual y estética se encuentre al alcance de todas las gentes de labor, sea cual fuere su edad y sus ocupaciones” (*C.G.T.*, 14-04-1950: 3).

El antecedente más conocido de esta reestructuración, y que mantendrá una activa continuidad a lo largo de todo este período, es el Teatro Obrero. Creado en 1948, y dirigido entre otros por José María Fernández Unsáin y César Jaimes, estrenará sus obras en el Teatro Nacional Cervantes y realizará giras a lo largo de todo el territorio nacional (Zayas Lima, 2001; Leonardi, 2012).

Días después del anuncio de la creación del Coro Obrero de la C.G.T. comienzan las convocatorias para su conformación. Lejos de los augurios de crear el “coro más grande del mundo”, y pese las escasas restricciones expresadas para su ingreso³⁰, nunca se llegará a establecer una masa coral de las proporciones pretendidas. Hacia mayo de ese año solo contará con 200 personas inscriptas (*C.G.T.*, 02-06-1950: 8).

30 Como puede observarse en la mayoría de las convocatorias aparecidas, “no es necesario poseer ningún conocimiento de música o canto para optar a la inscripción”. (“Inscripción para el coro vocal de la C.G.T.”, en *C.G.T.* núm. 704, 4/05/1950, p. 2.).

Durante su primer ensayo, el 9 de julio de 1950, el mismo órgano reconocerá que “si bien el número de voces no alcanzó la cantidad prevista, los componentes del mismo merecieron los mayores elogios” (C.G.T., 28-04-1950: 12), señalando que dicho ensayo contó con varios cientos de obreros.

Tiempo después, en la reunión del Consejo Directivo Confederal de la C.G.T. del 13 de septiembre, toma la palabra Armando Cabo; señala que el Coro Obrero cuenta en ese momento con 400 voces e invita a los miembros del Consejo Directivo a acercarse a los ensayos que se llevan a cabo los días miércoles y sábado:

... donde podrán observar el gran esfuerzo que realiza la Subsecretaría de Cultura en ese sentido, como así también por intermedio del Co. Valerga [Subsecretario de Cultura y miembro del Consejo Directivo] [se recomienda] se haga llegar a los integrantes del Coro la voz de aliento del Consejo Directivo.³¹

Por su parte el Secretario General, José Espejo, al tomar conocimiento de dicha situación entiende que “es necesario que este cuerpo representante de organizaciones haga una campaña dentro de las mismas, a fin de que sus afiliados se inscriban, única manera de poder llegar a las 3000 voces”.³²

El sábado 14 de octubre, pero esta vez en el marco del “Primer Festival 17 de octubre”, finalmente hace su debut el Coro Obrero Mixto de la Confederación General del Trabajo en la sala principal del Teatro Colón. Según

31 Acta del Consejo Directivo de la Confederación General del Trabajo, 1950, Reunión del 13 de septiembre, p. 250.

32 *Idem.*

informan los medios entre los presentes se encontraban, además del Secretario General de la C.G.T., José G. Espejo, el Ministro de Trabajo y Previsión de la Nación, José María Freire, el Director General de Cultura del Ministerio de Trabajo, José María Castiñeira de Dios, y el Sub-Secretario de Cultura de la C.G.T., Antonio Valerga.

El programa musical se inicia con la interpretación de *Los muchachos peronistas*, *Evita capitana* y la *Marcha de la C.G.T.*, bajo la dirección de Roberto Marín. Dentro de la segunda parte del programa encontramos *Alborada*, *La Criolla* y la *Media Caña*, dirigidas por su autor, Felipe Boero. La función concluye con la interpretación de canciones criollas³³ a cargo de Nena Juárez, Sangiorgio, Palos y Daserri, secundados por cantantes del coro y acompañados por el conjunto de guitarras de Daniel Galán.

En su discurso, el Secretario General, expresa que la presentación del Coro en el Colón, “hoy también casa del trabajador argentino reivindicado por Perón” (*C.G.T.*, 27-10-1950: 26), tendrá un significado especial porque “lo va a hacer festejando una de las fechas más queridas del pueblo peronista: el 17 de octubre, el Día de la Lealtad” (*C.G.T.*, 27-10-1950: 27). Esta articulación de símbolos (el Teatro Colón y el Día de la Lealtad), mediado por la producción musical de los obreros, marcará tal vez el punto más álgido (y el único en todo el decenio) en la idea de un Teatro Colón como “casa de los trabajadores” (ver imagen núm. 4 del Anexo online). Meses después de la celebrada presentación en el Teatro Colón se realiza una nueva convocatoria para conformar un segundo grupo coral con el objetivo de llegar a las 3000 voces, prometiendo

33 No hemos encontrado en las publicaciones periódicas mayores referencias a dichas obras, y desconocemos la existencia del programa de mano en los archivos del Teatro Colón, ya que aún parte de dichos documentos no se encuentran disponibles a la consulta.

ser, aún, el coro más grande del mundo (*Democracia*, 7-12-1950: 8).

La siguiente representación de la que se tiene noticia del Coro de la C.G.T. es un concierto el 13 de enero de 1951 en la Penitenciaría Nacional de la Capital Federal (*Democracia*, 29-12-1950: 6). De dicho concierto, las publicaciones consultadas no dan cuenta del repertorio interpretado. Finalmente, la tercera y última presentación conocida de la agrupación coral obrera tendrá cita en las festividades del 1° de mayo de 1951. El inicio de la celebración oficial estará a cargo del coro y su repertorio estará conformado solo por obras partidarias: *Los muchachos peronistas*, *Evita capitana*, y la *Marcha de la C.G.T.* (*Democracia*, 2-5-1950: 3). Esa misma noche por disposición de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia, en conmemoración de dicha celebración y a través de Radio del Estado y la Red Argentina de Emisoras, se irradió un programa artístico entre los que participó el coro.

Libertadora y después

El 16 de septiembre de 1955 se inicia una sublevación militar en la provincia de Córdoba que se extenderá por una semana. El 23 de septiembre el General golpista Eduardo Lonardi se hace cargo de la suma del poder público asumiendo la Presidencia Provisional de la Nación.

El intendente interventor de la Ciudad de Buenos Aires, Eduardo Madero, considerando que “el Teatro Colón ha sido utilizado durante los últimos tiempos para la realización de actos políticos gremiales y de todo orden”, decreta la prohibición de utilizar dicho teatro “para la realización de toda actividad que constituye su fin específico (...) organizadas o patrocinadas por personas o instituciones ajenas a las

autoridades Municipales que lo rigen”.³⁴ Días más tarde, el 19 de octubre de 1955, a través del decreto N° 240 publicado en el BM núm. 10215 se ordena su inmediata intervención, asumiendo la dirección Cirilo Diaz Grassi.

Bajo el lema “ni vencedores, ni vencidos”, Lonardi toma el mando del Estado representando a los sectores de las armas que abogaban por una actitud conciliadora con la C.G.T. y superadora de la “tiranía derrocada”. Pese a las disposiciones municipales antes mencionadas, el lema “ni vencedores, ni vencidos” tuvo su correlato dentro del Teatro Colón. Bajo el gobierno de la Revolución Libertadora se realizaron dos funciones más dedicadas a los gremios. La primera tuvo lugar el 29 de octubre y la segunda el 12 de noviembre.

El domingo 13 de noviembre de 1955, un día después de la que fue la última función dedicada a los gremios, asume el poder por medio de un golpe palaciego el General Pedro Eugenio Aramburu.

La posición política del nuevo mando militar, lejos de la actitud conciliadora de Lonardi, profundizó las posiciones contra el peronismo y sus símbolos disolviendo el Partido Peronista, interviniendo los sindicatos y encarcelando a dirigentes gremiales. Meses más tarde, el 9 de marzo de 1956 se publica en el *Boletín Oficial* el Decreto Ley N° 4161 en el cual se prohíben expresamente la utilización de imágenes, símbolos y expresiones que sean representativas del peronismo. En la contratapa del volumen que compila los programas de mano de las funciones de Julio y Agosto de 1950, pertenecientes al archivo del Teatro Colón, podemos observar, llamativamente, los alcances retroactivos de este decreto (ver Imagen núm. 5 del Anexo online).

34 Decreto N° 55 *BM* núm. 10210, (11/10/1955), p. 1606. Art. 1°. Años después, el decreto N° 22594/67, dictado por el Intendente de la Revolución Argentina expresará textualmente los mismos motivos para intervenir el Teatro Colón. Cf. Buch, E. (2003). *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*, p. 94.

Las actividades partidarias o asociadas a lo partidario fueron en su mayoría omitidas, en otros casos incluidas parcialmente, o simplemente menospreciadas por parte de las obras de divulgación referidas a la historia del teatro. Lejos de compilar una historiografía de dichas obras, presentamos algunos casos significativos de mención.

Un primer grupo de publicaciones referidas al teatro y su historia pertenecen a los años de sus bodas de oro. Una de las constantes que encontramos en estas, tal vez a causa de las proscripciones aún vigentes o por el lugar que ocupaban en el campo cultural, es la omisión de cualquier actividad que no se halle enmarcada en la “normal actividad del teatro”. En particular hacemos referencia a dos ediciones que repasan los cincuenta años de actividad del teatro. En la primera publicación (AA.VV., 1958) se realiza una significativa exclusión de referencias no solo de las “actividades prohibidas” sino también de los espectáculos presentados en las temporadas al aire libre de 1953 a 1955, realizados en el Anfiteatro “Eva Perón” y, como hemos visto, en su mayoría de corte claramente popular. La segunda publicación es un ejemplar de la revista *Lyra*³⁵ de 1958 dedicada al cincuentenario del teatro. En este caso, si bien aboga por una política administrativa de apertura del teatro a toda la sociedad, omite cualquier mención a las gestiones implementadas durante la administración peronista, como así también a las reuniones políticas allí realizadas por casi diez años. No obstante, realiza una dura crítica sobre los acontecimientos que desencadenaron la suspensión de la temporada 1957: “una política artística y administrativa errada ha venido

35 Por lo que hemos podido apreciar en el escrutinio de algunas de sus publicaciones durante el período peronista y en especial en los años donde José María Castiñeira de Dios ocupó la dirección artística y literaria de la revista, se presenta con beneplácito ciertas actividades del peronismo dentro del Teatro Colón. Por caso, en sus números 128-130 califica de “memorable” el acto realizado por la Unión de Estudiantes Secundarios (U.E.S.) dentro del teatro.

acumulando desaciertos y poniendo ese capital [el prestigio del teatro] en un plano de bancarrota inexplicable.”³⁶

Casi una década después de estas publicaciones, que conmemoraron las bodas de oro del teatro, aparecen las primeras referencias de algunas de las actividades tratadas en este trabajo. Horacio Sanguinetti refiriéndose a las políticas culturales del peronismo en su *Breve historia política del Teatro Colón*, considera que “la ‘apertura’ superficial del teatro distó mucho de ser una auténtica revolución cultural” (Sanguinetti, 1967: 77).

En 1969, Roberto Caamaño compila su famosa historia del Teatro Colón. Entre las consideraciones realizadas sobre el período 1944-1960 desliza su opinión sobre aquella época: “Hubo también, como en todos esos años hasta 1955, una serie de funciones, tipo festivales populares, con participación de artistas de radio y teatro, estudiantes, discursos políticos, actos gremiales y otras hierbas” (Caamaño, 1969: 494). Una líneas después comenta que “la temporada de 1956, liberado ya el Teatro de injerencias, imposiciones y uso a discreción por parte de autoridades e instituciones extra-artísticas, fue esperada con interés y expectativa” (1969: 495).

Algunos años después del texto de Caamaño, Blas Matamoro (1972) publica su breve historia del Teatro Colón. Dentro de los párrafos dedicados a “las noches de Perón y Evita”, repasa breve pero favorablemente las diversas actividades musicales y políticas organizadas durante este período.

En la publicación oficial realizada para los festejos del setenta aniversario del teatro (AA.VV., 1977), se omite todo tipo de cronología histórica, y por medio de fotografías y descripciones técnicas del funcionamiento del teatro los

36 *Lyra*, núm. 167-170, p. XX. Buenos Aires. 1958.

gobernantes de aquel entonces parecen presentar una institución aséptica.

A principios de la década de 1980, Alberto Ciria (1983) en su estudio sobre la política y la cultura popular en la primera década peronista, comenta brevemente las políticas culturales del gobierno, y en referencia al Teatro Colón retoma la posición de Sanguinetti con respecto a la apertura “superficial” y “contradictoria” del teatro a los nuevos públicos. Tiempo después, en un resumen de los “100 años de música en Buenos Aires”, Valenti Costa (1992) omite cualquier referencia a las actividades musicales en el Colón vinculadas a lo político durante esta época.

Finalmente, de fechas más recientes encontramos otras publicaciones de divulgación con algunas referencias a la actividad del teatro durante esos años. Mientras algunas ediciones aún mantienen las antiguas perspectivas historiográficas y siguen tratando aquellos tiempos con expresiones tales como “los años oscuros” (AA.VV., 1999: 94), otras, presentan una mirada ciertamente superadora de aquellas viejas antinomias (AA.VV., 2010).

Palabras finales

Con la consolidación del poder político de la Confederación General del Trabajo hacia 1950 se producen una serie de modificaciones en las instituciones del Estado peronista. En el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, de la cual dependía el Teatro Colón, los sindicatos adheridos a la C.G.T. tendrán representación y ejercerán su influencia en el diseño de las políticas públicas. En lo que para muchos representó una apertura del Colón a nuevos públicos, por primera vez y de forma inédita en la historia del teatro, el “movimiento obrero” como colectivo

identitario peronista experimentó temporalmente un sentido de pertenencia con el lugar. Esta pertenencia tanta veces declamada en los discursos oficiales de aquel entonces, se reforzó cotidianamente a través de las funciones musicales dedicadas a los gremios integrantes de la C.G.T., las reuniones políticas, y hasta el concierto inaugural de su propia formación coral.

La música cumplió distintas funciones en estos encuentros. Los espectáculos dedicados a los gremios, integrados dentro de la temporada oficial desde fines de 1949, se presentaron no solo como un instrumento de difusión partidaria y gubernamental, sino también como una herramienta de educación por parte del Estado y la jerarquía sindical. En este sentido, la selección de obras previstas en sucesivas temporadas no parece definir un programa estético claro. Pese a las nuevas disposiciones concernientes a “música nacional”, el repertorio local en estas funciones no tendrá un lugar destacado.

Las expresiones musicales que acompañaron las reuniones políticas extraordinarias dentro del teatro, cumplieron funciones más diversas. Los espectáculos musicales que cierran alguna de estas actividades se configuraron como un privilegio a ciertos sectores del movimiento obrero, como una ofrenda de estos últimos hacia la figura de Eva Perón, y como forma de celebración de fechas conmemorativas. La incursión de figuras de la música popular y la interpretación de repertorios no tradicionales dentro del teatro se produjeron en estas reuniones gremiales. La práctica de expresiones musicales partidarias solo tuvo lugar en estos mitines. Antecedidos por el Himno Nacional, estos cantos, sirvieron como herramienta de la afirmación ideológica peronista.

Finalmente, los sectores más radicales de la Revolución Libertadora desarticulaban este conjunto de prácticas. El

carácter intrusivo que manifiesta gran parte de la bibliografía no solo se identifica a los actos partidarios sino también a algunas de sus músicas. La incursión de repertorios no tradicionales y figuras de la música popular dentro del ámbito del Colón, pareció constituir también una profanación a la tradición de la institución y fue pasible de omisión o desvalorización.

Anexo Online

https://www.academia.edu/39633958/Anexo_Online_2019_

Hemerografía

Democracia

El Líder

C.G.T.

Documentación Oficial

Teatro Colón. Programas de mano.

Boletín Municipal 1946-1955

Bibliografía

AA.VV. (1958). *Teatro Colón: cincuenta años de gloria. 1908-1958*. Buenos Aires, Héctor Matera.

AA.VV. (1977). *70 años del Teatro Colón 1908-1978*. Buenos Aires, Cinetea.

- AA.VV. (1999). *Teatro Colón a telón abierto*. Buenos Aires, Julio Moyano.
- AA.VV. (2008). *Teatro Colón: cien años de historia 1908-2008*. Buenos Aires, Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires.
- AA.VV. (2010). *El gran libro del Teatro Colón: su música, su historia, su esplendor 1908-2010*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Albino, G. (2008). "La circulación de la música académica argentina durante la primera presidencia peronista. Políticas implementadas en el Teatro Colón de Buenos Aires". En Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología (XVIII : 2008, Santa Fe); Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", XIV : 2008, Santa Fe).
- . (2008). "Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones enmudecidas. Dilemas éticos de la musicología del siglo XXI". Trabajos. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- . (2009). "La revolución abrió las puertas del Teatro Colón a los obreros". En *Movimiento obrero argentino: Primer concurso de Licenciatura de U.P.C.N.*, pp. 13-23. Buenos Aires, Unión del Personal Civil de la Nación.
- Buch, E. (2003). *The Bomarzo Affair. Ópera, pervasión y dictadura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Caamaño, R. (1969). *La historia del Teatro Colón: 1908-1968*. Buenos Aires, Cinetea.
- Ciria, A. (1983). *Política y cultura popular: la Argentina peronista*. Buenos Aires, De la Flor.
- Corrado, O. (2016). "Los sonidos del '45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo". En *Revista del Instituto Superior de música*, núm. 16, pp. 9-61. Santa Fe, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.
- Feroli, N. (1990). *La Fundación Eva Perón*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Hildbrand, S. (2016). "'Con fuerza de ley'. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955)". En *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 16, pp. 62-83. Santa Fe, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

- Janik, E. (2005) *Recomposing German Music, Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*. Leiden, Brill.
- Leonardi, Y. (2012). "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/63699>> (Consulta: 15 mayo 2013).
- _____. (2008). "Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales". En *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre Peronismo: la primer década*. En línea: <<http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/leonardi.pdf>> (Consulta: 27 mayo 2012).
- Lambert, A. (2011). "Chanson sociale et culture populaire". En *Musicologie.org*. En línea: <http://www.musicologie.org/publire/lambert_chanson_sociale.html>. (Consulta: 26 agosto 2013).
- Matamoro, B. (1972). *El Teatro Colón*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Murray, V. (2010). "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del '30". En *Espacios de crítica y producción*, núm. 44, pp. 74-79. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Plotkin, M. (2013). *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Sanguinetti, H. (1967). "Historia política del Teatro Colón". En *Todo es historia*, núm. 5, pp. 66-77. Buenos Aires, Honegger S.A.I.C.
- Ugarte, J. (2002). "Deux grands hymnes idéologiques: le *Te Deum*, l'*Internationale*". En *Mots. Les langages du politique*, núm. 70 (La politique en chansons). En línea: <<http://mots.revues.org/8923>>. (Consulta: 1 Noviembre 2013).
- Valenti Ferro, E. (1992). *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires, Gaglianone.
- Zayas de Lima, P. (2001). "El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la C.G.T. (Una aproximación crítica)". En Pellettieri, O. (ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, pp. 237-246. Buenos Aires, Galerna.

***Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla**

Tensiones entre lenguaje y política en la música argentina durante el primer peronismo¹

Omar Corrado

En agosto de 2005 el diario *Clarín* informaba sobre colecciones de partituras ingresadas a la Biblioteca Nacional, entre las cuales se encontraba una pieza particularmente sorprendente:² *Epopeya argentina*, obra para narrador, coro y orquesta, con texto de Mario Núñez y música de Astor Piazzolla, dedicada a exaltar los valores del peronismo en el poder. Se trata de una transcripción para piano, con unas pocas indicaciones de instrumentación, realizada por el compositor y publicada por la Editorial Saraceno, en la que habían aparecido ya otras obras del mismo autor. Fue impresa el 25 de junio de 1952, es decir, durante los días finales de la enfermedad de Eva Perón, quien fallecería un mes después, el 26 de julio. Es éste el único ejemplar de la partitura que conocemos; se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina, aunque por razones que nos fue imposible desentrañar, no figura en su catálogo.³

1 Una versión previa de este texto fue presentada en el marco del *20th Congress of the International Musicological Society*, Tokio, Universidad de Tokio, el 22 de marzo de 2017.

2 "Viaje al secreto mejor guardado de la historia musical argentina", *Clarín*, 14-8-2005.

3 La partitura se puede consultar, pero los datos de inventario, estampados en la primera página,

Sabíamos de la existencia de esta pieza solo por las breves menciones aparecidas en alguna biografía, en particular, la de Azzi y Collier (2000: 41)⁴, retomadas por otros autores en textos ulteriores. Consultados los familiares y apoderados del patrimonio de Astor Piazzolla, manifestaron no tener registro de esta obra.⁵ Tampoco figura en los inventarios de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) ni en otras instituciones en las que el compositor registró sus derechos, como la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM). No hay datos de la partitura completa, ni menos aún de posibles ejecuciones, hasta hoy.⁶ Dada la censura impuesta al peronismo después de su caída en 1955, muchos documentos de distinta naturaleza ligados a él fueron ocultados o destruidos, por las nuevas autoridades o por sus propios poseedores. No sería improbable que la partitura general haya corrido esa suerte. Como se observa, nos enfrentamos así a un vacío contextual que restringe el campo de las aseveraciones que podamos aportar en este estudio.

Epopéya argentina no agrega ni modifica la evaluación y trascendencia de la obra compositiva de Piazzolla. Su estudio se justifica por constituir un documento más de las técnicas ensayadas por el autor en esos años, previos a la eclosión de su música más conocida y sobre todo porque es un paradójico testimonio de música firmemente ligada a la política del momento: la obra es un panegírico del

según se muestra en la reproducción incluida en la nota periodística mencionada, fueron cubiertos, al menos en el período en que trabajamos con ese material.

4 Los autores la mencionan erróneamente como “Hymn to Perón”.

5 E-mails intercambiados con los responsables jurídicos del patrimonio entre el 19 y el 22 de septiembre de 2016.

6 Excepto el arreglo de algunos fragmentos para un conjunto de música popular interpretados por el Agustín Guerrero Quinteto el 8 de julio de 2018 en Caras y Caretas (Buenos Aires).

presidente Juan Domingo Perón y su esposa, escrita por un compositor reconocido como antiperonista y perteneciente al ala modernizadora de la música popular. Las contradicciones se extienden a las decisiones compositivas en relación con la funcionalidad supuesta de producciones de esta naturaleza, lo cual constituye el eje del análisis que intentamos aquí.

La obra

El autor del texto, Mario Núñez, escribió letras de tangos registrados en SADAIC en los primeros años cincuenta, puestos en música por José Basso, Luis Teisseire y al menos tres de ellos por Astor Piazzolla (*En la distancia*, *Hasta morir*, *Canción del hombre*), compuestos entre 1953 y 1955.⁷ En la partitura de su tango *Contratiempo* (1952), Piazzolla consigna: “a Mario Núñez, de todo corazón. El autor”,⁸ lo que certifica el estrecho vínculo existente entre ambos.

Para esta pieza Núñez produjo una prosa poética laudatoria basada en oraciones nominales y exclamativas, retruécanos y elipsis, mediante la cual diseña una narrativa enfática y sinuosa sobre la transformación de la nación por obra de Perón y Eva. Esos nombres aparecen solo una vez, separados, recién al promediar la obra. Estos son algunos fragmentos del texto:

-
- 7 Según consta en los siguientes sitios: <https://tango.info/epo/lyrics/MarioNunez> y https://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=&nro_obra=&autor=Piazzolla&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta, <http://www.todotango.com/creadores/ficha/2014/Mario-Nunez-Diaz> (Consulta 16-04-2017).
- 8 Debemos este dato a Omar García Brunelli, quien nos ha procurado asimismo su digitalización de la partitura: agradecemos su generosidad y su permanente disposición para responder a nuestras consultas sobre la obra de Piazzolla, de la cual es uno de los especialistas más calificados.

Una fecha!
Una página de gloria!
Y una nación en busca de sus claros destinos
El día en su comienzo, la atmósfera presagiaba
-con singular perguenio- el estallido de las grandes
emociones, apartándose así del camino envejecido
del error para arraigarse, con redivivo fervor, en el
tiempo y en el espacio venturosos de la Patria...
Se agitaron las almas con el despertar de la nueva
conciencia revelada!...
...
Atardecer de un día glorioso...
Formidable encuentro con nosotros mismos...
El hombre frente a su propia verdad y repetido en la
plenitud de su exacta conciencia responsable... y el
épico grito de la entera liberación...
Luego...
La tranquilidad que sucede a los grandes esfuerzos
capitales.
Serenidad de espíritu en una noche cuyo cielo
distinto fue cálido prefacio de la inmensa y trascen-
dental obra que comenzó a forjarse sobre un mismo
yunque.
Breve etapa de una larga y ansiada epopeya de la
idea...
Un nuevo día...
Punto inicial de una nueva vida argentina...
Corazones alertas...
Certeza de hechos...
El hombre y su idea...
Gravitación de nervio por inspiración genial...
Y ahí... ubicado en su lugar... altura de su imposterga-
ble realidad... únicamente ahí... por sentencia inapela-
ble de la Providencia PERÓN,

signo de su gesta y gesto de su signo preferido de Dios. Un pueblo pujante que actúa y marcha seguro de su número [sic] creador y de su fuerza moral entusiasmada... y abonando el esfuerzo desinteresado... como rocío que anuncia el candor y la belleza de la flor amanecida... la sonrisa... el renunciamento... la comprensión y la latitud de una fe olímpica ...EVITA, bandera de su ideal o ideal de su augusta bandera consagrada.

...

Solidaridad de pueblo y unidad de familia. Sincronización en el impulso que elabora la felicidad común y ese entender inexcusable y profundamente humano de que hoy, mañana y siempre, ha de mantenerse a fuego vivo y a pulso infatigado, el sentido exacto y centralísimo de nuestra obligación y mantenernos en la incesante lealtad al ideal. Sobre los sueños de la patria... con los sueños más ciertos de la Patria...

[Coro: ¡Lealtad! – AMÉN]”

El texto carece de una estructura formal y rítmica definida —nuestra distribución es arbitraria y sigue aproximadamente la escansión de su distribución en el discurso musical—, por lo cual no condiciona las decisiones compositivas desde este punto de vista. En la partitura, el narrador, que aparece luego de una extensa introducción instrumental de ciento diez compases, acompaña el desarrollo musical casi sin establecer correlaciones identificables, excepto en los momentos en que la orquesta se detiene en largos acordes sobre los cuales se produce la enunciación verbal de los nombres.

La música consiste en la sucesión de secciones contrastantes, cada una con su propio *tempo* y su propia elaboración

interna. El núcleo estructural que preside la composición de la obra consiste en una matriz cuartal, con interferencia modal local, manifestada en materiales diferenciados en las texturas y los *tempi*, constituidos en base a dos procedimientos básicos: el fugado y el ostinato, incluidos los extensos pedales.

El sujeto del fugado instrumental que abre la pieza se organiza en dos secciones. La primera contiene exclusivamente intervalos de cuartas, terceras menores y segundas mayores, sobre seis sonidos de la gama de do menor eólico. El sujeto comienza en el segundo grado de esa escala, cuya tónica es asegurada por el pedal inmutable de do en los bajos que la acompaña en su totalidad (sesenta y seis compases) y pone en perspectiva el juego imitativo. La segunda parte del sujeto (c. 11) introduce el sonido faltante —el mib que define el modo—, y el intervalo de segunda menor, en un único motivo rítmico insistente que funciona como contrasujeto en las tres entradas sucesivas, a distancia de quinta, que completan la fuga. (Ejemplo núm. 1 - Ver todos los ejemplos musicales al final del artículo).

Este motivo compuesto por dos valores breves seguidos de uno largo soporta más adelante el vocablo “lealtad” hacia el cual desemboca el discurso en la apoteosis vocal-instrumental final, con la reexposición del fugado duplicado por el coro. (Ejemplo núm. 2)

La acentuación del motivo, tético, contradice sin embargo la de la palabra: el compositor trata de subsanarlo reforzando los sonidos mediante acentos que relativizan los normales del compás. En el mencionado final, las voces se distribuyen el texto que el narrador desarrollará inmediatamente por sobre toda esta sección (“Esto es hoy y mañana! Resonancias en ecos infinitos”). Aquí, una vez más, la acentuación es arbitraria y defectuosa en su asignación polifónica. El vínculo texto-música reside en la insistencia en el

término “ecos”, que se corresponde por analogía con el procedimiento imitativo de la fuga. Derivaciones importantes del sujeto del fugado ocupan varias secciones de la obra. Aparece como melodía acompañada por acordes cuartales, en 6/8, en la primera intervención del coro (c. 133) y más adelante (c. 246) es tratada nuevamente con procedimientos imitativos monorrítmicos calculados para que produzcan sucesiones de acordes paralelos por quintas superpuestas. (Ejemplo núm. 3)

Otras configuraciones significativas de la obra están representadas por los extensos ostinatos que adoptan dos disposiciones diferenciadas. Una de ellas consiste en un segmento melódico en semicorcheas con predominancia de cuartas y quintas, repetido sobre un bajo y un acorde únicos, que aparece luego en corcheas. (Ejemplo núm. 4)

La otra se presenta como un motor rítmico que adopta disposiciones polimétricas, bitonales y con acentuaciones irregulares en su presentación más extensa. Ese bloque, de inocultable ascendencia stravinskyana, puede interpretarse como la superposición de los acordes de mi menor y mi bemol con tercera disminuida, es decir, de tríadas cuyas fundamentales están a distancia de semitono, de larga data en las prácticas politonales al menos desde la década de 1910. (Ejemplo núm. 5)

El resto de los materiales son desprendimientos de los anteriormente descritos y funcionan por lo general como zonas de transición o de liquidación de secciones. La fuerte unidad interválica de base sobre la que descansa el trabajo compositivo se despliega, sin embargo, en una considerable variedad efectiva de superficie, que da por resultado una disposición fuertemente seccional, desde los *tempi* (diez cambios en poco más de dieciséis minutos), la rítmica, las texturas y demás parámetros. Las recurrencias de las configuraciones más pregnantas y la potente reexposición del

fugado como cierre, contribuyen también a compensar la inestabilidad provocada por la insistente sucesión de secciones contrastantes. A pesar de que no se abandonan los pilares de la tonalidad, sostenidos por distintos recursos, se evitan por lo general las cadencias tradicionales; las estructuras cuartales, distribuidas colocando las segundas resultantes en el centro, esquivan asimismo cualquier direccionalidad de las sensibles. Los acordes, de una densidad real elevada, parecen armados para quebrar la lógica de la tríada, ya sea por el agregado de sonidos fuera del código, por la disposición cerrada de sus componentes o directamente por la superposición bi o politonal.

El relativo estatismo de estas soluciones compositivas se agita en dos momentos claves: aquellos en que se pronuncian los nombres de Perón y Evita, respectivamente. Cuando el narrador anuncia “El hombre y su idea”, el tejido musical, cada vez más perforado por silencios que incrementan la expectativa, diseña fragmentos ascendentes intercalados con el texto. Culmina en un pasaje fuertemente direccionado hacia el agudo, de intensidad creciente, que recorre velozmente cinco octavas para desembocar en un acorde formado por una poderosa columna de cuartas superpuesta a un acorde de La bemol mayor con séptima y novena. La sección, según indica la partitura, está confiada a los metales, en particular a trompetas y trombones, lo que subraya el tono épico, heroico, del momento. (Ejemplo núm. 6)

Precedido por procedimientos similares, con material melódico también extraído del sujeto del fugado ya procesado en los episodios en 6/8, se profiere el nombre de la esposa del presidente. El extenso despliegue instrumental ascendente que conducía al nombre de Perón es substituido ahora por la irrupción del coro en *boca chiu-sa*, que culmina, nuevamente, en el acorde de La bemol

mayor, esta vez como consonancia perfecta, sin agregados. (Ejemplo núm. 7)

Despojado de toda disonancia pero sobre la misma tónica y provisto de voz, este momento sella la relación “armónica” y complementaria de “Evita” con “Perón”. La enunciación de los nombres ocurre entre el acorde sostenido y el silencio o el redoble de timbales in crescendo que le sucede, efectos teatrales que intensifican la excepcionalidad del momento.

Después de estas únicas estaciones dramáticas, los ya débiles vectores narrativos se detienen: un trémolo de timbal sobre sol clausura estas tensiones. Sigue la reexposición del fugado inicial, con la solemnidad, el espesor sonoro y lingüístico que agrega el coro. Alcanza su apoteosis sobre la interminable repetición de “Lealtad”, significante central en la estructura simbólica del gobierno, hasta la culminación final en el Amén, alusión relacionada con el peronismo como religión política, proferida por el narrador en silencio y ratificado con la mayor vehemencia por el coro.

El lenguaje utilizado por Piazzolla se corresponde con el de otras músicas que había compuesto en los años previos, en particular, con la música de películas de Carlos Torres Ríos: *Con los mismos colores* (1949) y *Bóldos de acero* (1950). Esta última coincide con *Epopéya argentina* en la conformación de bloques de acordes repetidos, percutidos en acentuaciones asimétricas que aparecen en los títulos y por las secuencias paralelas de acordes ascendentes por grado conjunto, con notoria presencia de metales, que se escuchan en la escena del insomnio del protagonista, Martín Hernández, interpretado por Ricardo Passano (entre los minutos 59,30 y 1,01). También se registran afinidades con las búsquedas presentes en su *Suite núm. 2* para piano (1950), cuyo último número recuerda sonoridades de las piezas impares de las *Tres danzas argentinas* (1937) de

Ginastera por las disonancias politonales, la polimetría y la base en ostinati.

Según la cronología aportada por sus biógrafos, a esta altura de su carrera, hacía ya al menos unos seis años que Piazzolla había concluido sus estudios con Alberto Ginastera; faltaban dos para que tomara clases con Nadia Boulanger en París. Entretanto, Hermann Scherchen le había dado ya algunas clases de dirección (Piazzolla, D., 1987: 150). Se hallaba en una etapa de rechazo del tango (*Ibid.*, 155 y 162) y de interés absorbente por la composición de música sinfónica y de cámara, en la cual es evidente la huella de los autores estudiados con Ginastera: Stravinsky y Bártok. Los *fugati* y otros procedimientos imitativos, así como los bloques armónicos y las asimetrías rítmicas utilizados en su *Sinfonía de Buenos Aires* (1951-1953) se vinculan con los recursos puestos en juego en *Epopéya argentina*, cuyas soluciones rítmico-armónicas se relacionan también, especialmente, con la segunda pieza de *Contemplación y danza* (1950) para clarinete y cuerdas.⁹

En suma, nos hallamos en presencia de una música que no retrocede en relación con el estado del material utilizado para las obras autónomas, sin propósitos funcionales, en las que Piazzolla se concentraba en esos años. Ni siquiera concede al oyente algún remanso en melodías recordables o sucesiones previsibles. Las discontinuidades, los cambios de *tempo* y de textura desestabilizan asimismo la escucha, que no puede instalarse en una situación tranquilizadora. Resulta especialmente significativa la exclusión de cualquier material de origen popular, dada la práctica central

9 En algunas secciones de esta danza, como la comprendida entre los compases 62 y 66, aparece brevemente la contraposición de teclas blancas y negras utilizadas también por Ginastera en la *Danza del viejo boyero* de las *Tres danzas argentinas*. Las construcciones acórdicas de al menos tres cuartas, dispuestas de manera que queden las segundas en el centro, son compartidas asimismo por Ginastera (Scarabino, 1996) y Piazzolla, tanto en *Epopéya* como en *Contemplación y danza*.

del compositor en ese terreno, el fuerte estímulo de las políticas del peronismo hacia esos géneros y la capacidad comunicativa de ese registro en una obra con una direccionalidad manifiestamente política. Podría pensarse que, por convenciones retóricas según las cuales a una música de celebración heroica, cívica o patriótica, corresponden géneros “altos”, abstractos, no hubiera sido conveniente referir a músicas populares. Otra posibilidad consiste en considerar la dificultad para encontrar una expresión musical ecuménica de representación de la nación, de la cual los homenajeados constituirían su sinécdoque, ya que incluir el tango, género al que Piazzolla se dedicaba, podría significar un recorte severo de la geografía nacional, lo que limitaría drásticamente el alcance del homenaje al ámbito de lo porteño.

Estas hipótesis presuponen un orden de composición en el cual el texto precedió a la realización musical, circunstancia que la ausencia total de información genética no permite afirmar ni contradecir. Solo nos queda el espacio de la conjetura. Podría tratarse de una pieza o borradores preexistentes autónomos, reutilizados y recompuestos, sobre los cuales el letrista adaptó su escrito. La precedencia de la música explicaría, por descuido del escritor, la acentuación casi siempre forzada del texto cantado, calzado dificultosamente en las estructuras rítmicas. Contradice esta suposición, además del coro final, la existencia de los dos momentos de sintonía dramática entre texto y música: la detención del discurso para la emisión de los nombres de cada uno de los homenajeados, aunque ellos también podrían funcionar como puntos cadenciales independientes. Las demás correspondencias semánticas resultan escasas y relativas, como las producidas entre, por ejemplo, “el canto del arado y de la máquina” y el motor rítmico percusivo que lo acompaña, o el paso de “un pueblo pujante que actúa y marcha” y una homorritmia a la que se suman

luego trompetas marciales en quintas para conducirlo a la apoteosis del término “lealtad”. Algunas declaraciones de Piazzolla sobre su vínculo con otros sistemas semióti- cos con los que colaboró acrecientan la incertidumbre. Así, con respecto a su trabajo para el film *Con los mismos colores*, afirmó: “la música que escribí no tenía nada que ver con las imágenes” (en Gorín, 1990: 39), lo cual revela la centralidad de los procesos musicales en si mismos y la relativa indife- rencia hacia las correlaciones (con)textuales.

En todo caso, como observáramos, la música de *Epopéya argentina* transcurre como un discurso paralelo al pane- gírico del narrador, distanciado, frío, como si trabajara a contramano de la encendida apología expresada por la re- tórica del texto. ¿Indiferencia o resistencia paradójica? Los biógrafos de Piazzolla lo identifican como abiertamente antiperonista (Azzi y Collier, 2000: 41, 46, 140; Gorín, 1990: 166). Gorín transcribe una afirmación del músico en la que manifiesta: “Nunca oculté mi antiperonismo. No me gusta- ban los métodos ni las reverencias que había que hacerles a Perón y Evita para poder trabajar” (en Gorín, *op. cit.*, p. 166). Aun cuando reconoció la defensa de la música argenti- na efectuada por el peronismo, sostuvo que “el régimen de Juan Domingo Perón fue parte integrante de ese oscuran- tismo intelectual y artístico extendido en el mundo de la posguerra” (*Ibid.*, p. 185). ¿Cómo explicar entonces la com- posición de esta pieza? La falta de respaldo fáctico nos obli- ga una vez más a avanzar en el plano especulativo.

Las razones para asumir este compromiso incluyen entre las más coyunturales, en primer término y vinculado con las mencionadas declaraciones del compositor, la coerción política. Se afirma que la orquesta de tango de Piazzolla fue requerida para participar gratuitamente en actos benéficos de la fundación Eva Perón (Azzi y Collier, 2000: 41) y que recibió “demandas sindicales de sus propios músicos; debía

tocar sin cobrar para funciones organizadas por el gobierno” (en Varela, 2007: 213). Otros autores manifiestan que debió grabar por obligación el vals “patriótico” *República Argentina* de Santos Lipesker y Reinaldo Ghiso en 1948 (Azzi y Collier, *op. cit.*, p. 41), para la empresa Odeón, pero algunos también contemplan la posibilidad que, en esta oportunidad, se haya tratado de una estrategia comercial de las discográficas (Benedetti, 2009: 183).¹⁰ Ligados con la presión del contexto, a la que se atribuye asimismo la disolución de su orquesta en 1949 (Azzi y Collier: *ídem*), estarían los eventuales consejos o compromisos con amigos o colegas, entre ellos, el propio Mario Núñez, un autor peronista (Azzi y Collier: *ídem*; Alessandro, 1966: 219-220), como buena parte de los músicos y letristas de tango.¹¹ El dramático estado de salud de Eva puede haber contribuido a que el gobierno se apresure a generar homenajes artísticos, como ocurrió poco después de su muerte. Quizás el compositor, que tenía entonces treinta y un años, haya considerado la conveniencia de escribir esta obra para el avance de su carrera o bien como medio de conseguir recursos económicos, en caso de que esta vez se haya tratado de un trabajo remunerado, como lo fue el realizado para los films en esa época.

La adopción de un lenguaje tan áspero e inusual para este género puede indicar que la obra no obedeció a un encargo oficial, en tanto el mismo hubiera podido orientar las decisiones compositivas hacia soluciones más convencionales. En todo caso, el resultado puede entenderse como

10 La competencia era con la empresa discográfica Victor, que había grabado la misma pieza en la versión de Francini-Pontier (Benedetti, *ídem*).

11 Núñez publicó, en el mismo año de *Epopéya argentina*, un *Soneto a las manos de Eva Perón* poco después de su muerte, en el diario oficialista *Democracia* (25-9-1952), reproducido en Alessandro, 1966: 219-220. Ambos textos comparten similares recursos literarios, a los que se suman aquí comparaciones con una partitura (“Dos claros pentagramas musicales/ dando voz, color y forma suprema...”) y oxímoron referidos al registro auditivo (“Mudez sonora volcada en raudales”).

declaración de autonomía, como ejercicio compositivo fuera de todo compromiso afectivo o ideológico o como desafío crítico y críptico a las estrategias propagandísticas del gobierno. Federico Monjeau (2005) invierte la cronología de este conflicto cuando sugiere: “No es improbable que el aguerrido antiperonismo del maestro haya tenido su origen en esta forzada experiencia estética”.

A pesar de la existencia de unas pocas particellas,¹² indicio de algún proyecto de ejecución, no hay registros de que ésta se haya concretado, quizás simplemente por el azar de las circunstancias, o tal vez por el desinterés de quienes hubieran podido hacerlo, debido a las características del material o a la situación de Piazzolla en el campo musical de la época, especialmente en el ámbito del tango. Tampoco hay información de alguna ejecución con el orgánico previsto fuera de ese período, hasta hoy, lo que sorprende dados los intereses de distinta naturaleza que suscita la obra de Piazzolla. Es verosímil pensar que la inexistencia de la partitura general obstaculiza cualquier empresa.

El abundante repertorio de canciones populares y marchas que celebran al presidente, como *Los muchachos peronistas*, *Evita capitana* o *La dama de la esperanza*, es bien conocido.¹³ Aparecen otras, poco o nada difundidas, como *El Titán*, compuesta por Sebastián Lombardo,¹⁴ cuyo título y dedicatoria aluden al presidente, o *El gran conductor*, con letra de Rodolfo Gómez y música de María Ana Pacitto de Battle,¹⁵ todas compuestas en los primeros años

12 Omar García Brunelli conserva copias de particellas de viola, chelo y contrabajo, todas incompletas, sin señales visibles —digitaciones, marcas— de que hayan sido utilizadas.

13 Una recopilación significativa de este material fue reeditado por Nudler, Julio (2004).

14 Estrenada por una orquesta de sesenta profesores afiliados al Sindicato de Músicos, dirigida por el capitán de banda Sebastián Lombardo. *Democracia*, 21-9-1943, p. 3

15 El diario oficialista *Democracia* señala que había sido grabada por la soprano María del Carmen Seco y el Conjunto Coral Argentino dirigido por Américo Pecsí, con gran aceptación por las organiza-

del peronismo en el poder. Las obras clásicas argentinas de culto de la personalidad en este período, sobre todo las dedicadas a Eva Perón, como *A una mujer...* de Elsa Calcagno, *Sinfonía In Memoriam* de Luis Milici —ambas estrenadas con toda la pompa oficial— (Cf. Mansilla, 2001; Corrado, 2014-2015) o *Eva Perón* de Nicolás Alessio, aparecen en cambio después de su muerte, promovidas por concursos convocados *ad hoc*. Junto a una *Sinfonía 17 de octubre* de Cayetano Nesci, de la cual el único dato disponible es que fue estrenada en 1950 (Talamón 1951: 85), *Epopeya argentina* se contaría entonces, hasta donde sabemos, entre las primeras obras académicas de este tipo para homenajear al matrimonio durante su ejercicio del poder.

Autonomía, política, propaganda

En el análisis de la dimensión política¹⁶ de esta obra es preciso considerar al menos dos perspectivas. La primera es la que deriva de escucharla en su decurso temporal, en el tiempo real de su propia cronología, sin información previa. Desde este punto de vista, la referencia externa, que ni siquiera el título explicita, no se concreta hasta la aparición del nombre de Perón, transcurrida ya casi la mitad de la pieza, probablemente como efecto estratégico para acentuar la expectativa, a modo de resolución de una adivinanza. Hasta ese momento, solo puede inferirse por la situación extralingüística, pragmática o por el significado que otorga

ciones gremiales y políticas. *Democracia*, 15-10-1948, p. 10. Presumiblemente compuesto en esos años se encuentra el *Himno Perón*, con letra de Ángel Lucero y música de J. F. Pérez Rosselli, cuya versión para piano se conserva en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires.

16 No podemos extendernos aquí sobre la complejidad teórica de la relación entre música y política. Un panorama extenso, comprensivo y articulado del problema, algunas de cuyas variables fueron tomadas en cuenta para el presente trabajo, se encuentra en Heister, H.-W, 1997.

el contexto, sobre todo para los primeros públicos —virtuales en este caso, como sabemos—, por la complicidad vigente en un universo de sentido compartido, la cooperación interpretativa o las circunstancias de la performance. Para audiencias ulteriores no informadas o distraídas, de no mediar otros indicios, el enunciado textual podría aludir casi a cualquier héroe patrio o cualquier figura histórica relevante. Esa generalidad se desvanece en el acto de nombrar a los destinatarios del homenaje y despeja así cualquier ambigüedad: en adelante, de texto político general, se convierte en partidario.

Una segunda perspectiva evalúa la obra en su integralidad, como un todo conocido y cerrado, disponible para el análisis. Desde este ángulo, el propósito de exaltar las figuras gobernantes irriga la totalidad del texto y fija desde el comienzo su sentido. ¿Se trata entonces de una obra de propaganda? ¿En qué condiciones podría considerarse dentro de esa categoría? Es preciso en este caso recordar que se desconoce si la obra deriva de un encargo oficial o de una decisión personal voluntaria y dejar de lado asimismo el hecho de que la pieza no tuvo difusión alguna, lo que impide medir su eficacia comunicacional, para concentrarse tanto en la posible intencionalidad de los autores como en la evidencia material que la partitura suministra.

En su clásico estudio sobre la propaganda, Jacques Ellul la entiende como “el conjunto de métodos utilizados por el poder (político o religioso) para obtener determinados efectos ideológicos o psicológicos” (1969: 8). Si entendemos el concepto, en términos de Giacomo Sani, como producción de:

... mensajes destinados a un determinado auditorio que apuntan a crear una imagen positiva o negativa de determinados fenómenos (personas, movimientos, acontecimientos, instituciones, etc.)... [y] es por consi-

guiente un esfuerzo consciente y sistemático dirigido a influir en las opiniones y acciones de un público determinado o de toda una sociedad. (Sani en Bobbio, 2002: 1298).

Esta *Epopeya* se incluiría sin mayores dificultades en esa categoría. Ello se refuerza si se le agregan otros elementos también apuntados por ese autor, presentes sobre todo y casi únicamente en el texto lingüístico, como la importancia otorgada a elementos emotivos, el recurso a estereotipos, el carácter partidista y la parcialidad de la información.

Contradice, no obstante, algunas de las técnicas habituales de la propaganda, como la simplificación, la saturación por repetición, el uso de mecanismos preexistentes para perturbar lo menos posible las convenciones previas. En efecto, aquí, la elaboración del lenguaje textual, en las elecciones léxicas, la sintaxis y las figuras de estilo, manifiesta propósitos de literariedad —en el sentido de Jakobson—, pretensiones estéticas y no solo informativas o publicitarias, más allá del alcance que le acordemos en la evaluación del resultado. En este punto, al menos desde la intención, habría un acuerdo tácito entre texto y música: la voluntad de colocarse en el régimen estético, que establece, como se sabe, complejas y contradictorias relaciones con la propaganda a través de la historia.¹⁷

Pero este acuerdo es asimétrico, como lo son las capacidades referenciales de ambos dispositivos y su uso específico en esta circunstancia. Así, por un lado la narración permanece en un tono declamatorio, persuasivo, derivado de la

17 Toby Clark se pregunta si el uso del arte para propaganda implica siempre subordinación de la calidad estética o si pueden separarse los criterios ideológicos de los estéticos en el juicio, interrogaciones siempre vigentes a las cuales artistas y críticos dieron diferentes respuestas a lo largo del siglo XX. (Clark, 1997: 10-11)

tradición oratoria, en una sostenida temperatura emocional que interpela y convoca a un oyente supuesto como prójimo militante o sujeto a ser ganado para la causa. Por otro, la música, si bien subraya localmente la doble proclamación del matrimonio en el poder e insiste en la apelación final a la lealtad, permanece casi siempre, según apuntáramos más arriba, en un campo dominado por la concentración en la coherencia estructural, el desarrollo de los procedimientos puestos en marcha y la fidelidad a sus premisas formales. Su estrategia reside en la sustracción y la distancia:¹⁸ sustracción de elementos sonoros identificables por su sedimentación en la memoria individual y social, así como de cualquier expresividad de cuño tradicional; distancia por la (relativa) modernidad del lenguaje, la disonancia y la fragmentación del discurso con la consiguiente interrupción de curvas narrativas y sus asociaciones afectivas.¹⁹ En este sentido, supone una dificultad innegable para la adhesión y la identificación de los públicos implícitos que la obra supone. Se aparta así de cualquier “modelo pedagógico de la eficacia del arte” (Rancière, 2008: 59) en la relación música-política; su capacidad para contribuir a los propósitos de la propaganda resulta en consecuencia reducida.²⁰ Es esta una paradoja más de una pieza que permanece encapsulada, histórica, social y estéticamente, en sus propios enigmas, en

18 Estos conceptos son propuestos y desarrollados por Jacques Rancière en su notable ensayo “Les paradoxes de l’art politique”, incluido en *Le spectateur émancipé*, especialmente en sus pp. 63 y ss. (Rancière, 2008). La reflexión que ensayamos aquí se inspira libremente en ellos.

19 Resulta útil comparar estas decisiones técnicas y estéticas con las adoptadas en otras obras de similares propósitos, como las de Calcagno o Milici antes mencionadas, radicadas en convenciones de lenguaje decimonónicas que allanan el camino para la movilización afectiva de los oyentes. Hay que recordar que fueron obras promovidas claramente por el aparato propagandístico oficial.

20 No desconocemos las tensiones entre música política, vanguardia y sociedad que atraviesan el siglo XX, ni la solución radical propuesta por numerosos compositores, pero constituyen ejemplos paradigmáticos de situaciones cuya densidad ideológica, profundidad conceptual, impacto y relevancia estética no se corresponden con el caso que abordamos aquí.

espera de que nueva documentación resuelva los múltiples interrogantes que formula.

Bibliografía

- Alessandro, J. D. (dir). (1966). *Cancionero de Perón y Eva Perón*. Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires.
- Azzi, M. S., Collier, S. (2000). *Le grand tango: the Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford, Oxford University Press.
- Benedetti, H. A. (2009). *Tango 101 discos: títulos, autores e intérpretes para armar una discoteca ideal*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Clark, T. (1997). *Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture*. Nueva York, Harry Abrams.
- Corrado, O. (2014-2015). "Para el tránsito a la inmortalidad: la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici". En *Revista Argentina de Musicología*, vol.15-16, pp. 279-320.
- Ellul, Jacques (1969). *Historia de la propaganda*. Caracas, Monte Ávila.
- Gorín, N. (1990). *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires, Atlántida.
- Heister, H.-W. (1997). "Politische Musik". En Finscher, L. (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd VII, pp. 1661-1682. Kassel, Stuttgart u.a.
- Mansilla, S. (2001). "A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo". En *Revista Argentina de Musicología*, núm. 2, pp. 97-113.
- Monjeau, F. (2005). "Experiencia forzada". En *Clarín*, 14-08-2005, p. 51.
- Nudler, J. (dir.). (2004). *La Marcha. Los muchachos peronistas*. Buenos Aires, Fioritura.
- Piazzolla, D. (1987). *Astor*. Buenos Aires, Emecé.
- Rancière, J. (2008). "Les paradoxes de l'art politique". En *Le spectateur émancipé*, pp. 56-92. París, La fabrique.
- Sani, G. (2002). "Propaganda". En Bobbio, N. y otros, *Diccionario de Política*, pp. 1298-1300. México, Siglo XXI,

Scarabino, G. (1996). *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina.

Talamón, G. (1951). "La música argentina". En *Anuario Musical Argentino 1950*, pp. 75-86. Buenos Aires, Publis.

Varela, G. (2007). "La fiesta y el sótano". En Korn, G. (comp.). *El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras*, pp. 212-220. Buenos Aires, Paradiso-Crónica General.

Sitios electrónicos:

<https://tango.info/epo/lyrics/MarioNunez> (Consulta: 16-04-2017).

https://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=&nro_obra=&autor=Piazzolla&area=búsqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta (Consulta: 16-04-2017)

<http://www.todotango.com/creadores/ficha/2014/Mario-Nunez-Diaz> (Consulta: 16-04-2017)

Ejemplos musicales

Andante Maestoso (♩ = 60)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of two staves joined by a brace on the left. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The second system also starts with *mf* and includes a hairpin crescendo followed by a hairpin decrescendo. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and accents.

Ejemplo núm. 1: *Epopeya argentina*, cc. 3-12.

y ha pulso infatigado, el sentido exacto y centralísimo de nuestra obligación y

S
 S220
 A
 T
 B

366

mantenernos en la incesante lealtad del ideal...

376 **38** *Grandioso*

S
 S220
 A
 T
 B
 B

376

Ejemplo núm. 2: *Epopéya argentina*, cc. 366-373.

¡La verdad con la verdad encontrada...

A musical score for a piano piece in 6/8 time. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with notes and rests. Dynamics are indicated as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are slurs over some phrases and a crescendo hairpin. The piece ends with a double bar line.

Amplitud de

A musical score for a piano piece in 6/8 time, starting at measure 246. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with notes and rests. Dynamics are indicated as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are slurs over some phrases and a crescendo hairpin. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo núm. 3: Epopeya argentina, cc. 246-251

Una fecha!...

Una página de gloria!...

110 *mf*

111 *p*

Y una nación en busca de sus claros destinos.....

112 *mf*

113 *f*

Ejemplo núm. 4: *Epopeya argentina*, cc. 102-113.

19

Presto $\text{♩} = 160$. Molto acuminato

Musical score for measures 19-21. The score is in 4/8 time and consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is Presto with a quarter note equal to 160 beats. The dynamic is Molto acuminato. The score includes dynamic markings *stiff*, *stiff*, *stiff*, and *stiff*. The word *segue* is written above the staff at the end of measure 21.

212

Musical score for measures 212-215. The score is in 4/8 time and consists of two staves (treble and bass clef). The dynamic markings are *ff*, *p*, *ff*, and *p*.

Ejemplo núm. 5: *Epopeya argentina*, cc. 207-215.

PERON, signo de su
gesta y gesto de su
signo preferido de Dios

18

207

p

p y cresc. subito

f

ff

8va.

pizz.

Ejemplo núm. 6: *Epopeya argentina*, cc. 202-206.

307. S
 ZO
 A
 T
 B
 B

Breve

307. S

Breve

Timp *p* cresc. subito

...EVITA, bandera de su ideal o ideal de su
 angusta bandera consagrada.....

Ejemplo núm. 7: Epopeya argentina, cc. 302-303.

Mariano Etkin: pensamiento y música

Carlos Mastropietro

En las obras de Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943-2016), determinados aspectos compositivos aparentan conectarse con su propuesta estética y sus apreciaciones acerca de la identidad y pertenencia cultural. Este escrito intenta relacionar dichas cuestiones con su música desde la perspectiva de la instrumentación.¹

Identidad, pertenencia, otredad

Las cuestiones que determinan la identidad o pertenencia cultural, estética o geopolítica, suelen ser complejas y van más allá de manifiestos o propuestas creativas:

... la identidad, como la cultura, no se fabrica con consignas previas, sino que es el producto natural de múltiples procesos asumidos, compartidos y transmitidos

1 El presente texto es una versión reelaborada y actualizada de "Derivaciones estéticas emergentes de la Instrumentación en obras de Mariano Etkin" (Mastropietro, 2012).

por decisiones no impuestas, sino adoptadas como consecuencia de profundas necesidades humanas. Una identidad no se adopta por el deseo de tenerla. Existe simplemente. (Molina, 1989: 44).

En este sentido, la propuesta de relacionar ciertas cuestiones musicales con características de identidad, se apoya en la idea de definir el grado “de otredad o propiedad para poder apreciar más en profundidad la singularidad de un hecho creativo” (Paraskevaïdis, 1991: 9); teniendo en cuenta también que, como dice Molina, la identidad reflejará nuestros aciertos y potencialidades, nuestros errores y debilidades (1989: 44).

En cuanto a estos aspectos, Mariano Etkin señala que “Esa ‘otredad’, sin embargo, asoma a la superficie visible —audible— a pesar de los intentos por suprimirla.” (1989: 56).² Pero tiempo después agrega: “Me he vuelto escéptico respecto de los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes” (1991a: 17).³ A su vez, entiende que el rastreo de una identidad “es la búsqueda de una autonomía que tiene límites en tiempo y espacio” (2014: 195),⁴ y advierte en el mismo texto:

Lo que se juega, lo que define la pertenencia a un lugar varía según los receptores y sus respectivos marcos culturales y expectativas. Dicho de otro modo, la identidad también se inventa, a partir de un deseo de pertenencia y de una consecuente elección de determinados atributos —supuestos o evidentes— convertidos en valores. (*Ibid.*).

2 Artículo fechado en 1984.

3 Escrito presentado en 1989 en el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil.

4 Texto escrito en 2011.

Retomando la cuestión volitiva, Etkin dice que:

La pertenencia sobreviene rara vez como consecuencia de una decisión del compositor, más bien ello ocurre por las características de la música misma, las cuales, a su vez, son el resultado de múltiples influencias, voluntarias e involuntarias, de las cuales el compositor puede no ser en absoluto consciente en el momento en que las recibe. La presencia de esas influencias será, posiblemente, develada por el paso del tiempo. (1991a: 18).

En línea con esta última sentencia, Molina apunta que los creadores y artistas de América Latina aportan “datos esenciales que servirán al investigador futuro para caracterizar esa identidad latinoamericana” (1989: 43). El presente texto busca realizar un aporte desde ese futuro —cercano en este caso— al que hacen referencia Etkin y Molina.

En primer lugar se presenta una selección de los pensamientos de Mariano Etkin acerca de la identidad cultural y de la composición en América Latina y Argentina.

Reflexiones

En el año 1972, escribía Etkin:

En algunos de los más jóvenes se observa como una profundización y redescubrimiento de la perdida función visceral y mágica de la música. Creemos que esta es una de las características más importantes de la nueva música latinoamericana.

Y agrega en el mismo artículo:

La identidad nacional y/o latinoamericana a nivel musical surgirá en la medida en que los compositores “cultos” tomen conciencia de su incomunicación con los receptores potenciales, a causa, entre otros complejos motivos, de la reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados.

Tiempo después, en una presentación acerca de la situación cultural en Argentina, comienza explicando que “luego del trauma de la Conquista, con la consiguiente interrupción forzada del desarrollo de las culturas indígenas” ocurrió un proceso de “aplastamiento” de las civilizaciones originarias que “podría compararse al efecto de una prensa gigantesca que hubiera reducido el espesor de un objeto, sin poder evitar, empero, que éste se expanda en múltiples direcciones adquiriendo formas y densidades imprevistas” (1984: 13). Más adelante completa: “es evidente que hay dos conceptos complementarios que son esenciales para comprender la cultura americana. Uno es el de migración y otro es el de interrupción” (1997). Alrededor del mismo tema describe: “Lo interrumpido, aunque mutilado, nuevamente persistió” (1991b: 33).⁵

Etkin apunta además, que los países de Latinoamérica “tienen problemáticas culturales diversas, aún compartiendo el impacto de la Conquista y la pertenencia al llamado Tercer Mundo” por lo que, en este sentido, “la cuestión de la identidad latinoamericana es imposible plantearla con características unívocas para todos los países” (1989: 48). Años más tarde, refuerza esa idea sosteniendo que “Entre

5 El musicólogo y compositor alemán Thomas Beigel observa: “La historia de América Latina es una historia de mutilaciones, es una historia de culturas mutiladas, de culturas trasplantadas, de fronteras políticas hechas al azar” (2005).

las más groseras simplificaciones que afectan a la relación entre Latinoamérica y Europa figura la de suponer que Latinoamérica es una unidad cultural y que su arte tiene una especie de sustrato común” (1997). Y en 2011 agrega: “Además, me parece demasiado arriesgado y pretencioso hablar de Latinoamérica. Porque Latinoamérica es un paquete muy complejo” (Vázquez, 2015: 110).

Paralelamente, Etkin menciona algunos elementos comunes a los países latinoamericanos como “la falta de una tradición artística entendida en un sentido estrictamente europeo” y también un espacio común, un paisaje “que, cuando se lo quiere negar, aflora en la manera en que el compositor se adueña de lo no americano” (1989: 48). La identidad cultural surge, en alguna medida, de la particular forma de apropiación que, como dice Etkin, realiza el músico local de cuestiones no americanas, pero también de aquellas pertenecientes a las culturas originarias de América, aunque algunos artistas no han tenido contacto con éstas y a veces tampoco afinidad o conocimiento de su existencia.

Articulando el tema del paisaje de la región con la identidad, escribe: “Un espacio intrínsecamente contradictorio, imprevisible según la lógica europea y del mundo ‘desarrollado’ en general” y añade:

El paisaje (latino) americano, con la desmesura de sus mesetas, montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quien esté dispuesto a reconocerlo y estremecerse. (1989: 56).

En “Alrededor del tiempo” (1991) reflexiona acerca de su relación con el entorno regional y la composición. Luego de

relatar un paseo en algún lugar de las sierras de Córdoba, explica:

Esta historia de la infancia se me aparece como algo fundante en cuanto a mi percepción del mundo exterior. Sobre todo, de esa parte que tiene que ver con lo geográfico, el espacio, el silencio, lo aparentemente vacío, (...) encarnando esa incertidumbre fascinante que representa para mí cualquier viaje. Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido.

Y describe un lugar en la puna catamarqueña diciendo: “Aquí el silencio es distinto a otros silencios; tiene una cierta espesura o profundidad.” En la misma línea, en un relato inédito se pregunta acerca de la obra escrita en su época en Tucumán: “¿Hay alguna relación entre esa sensorialidad extrema de los timbres y las texturas y el entorno selvático que rodeó a la composición de *Música ritual*? Es difícil decirlo.” (2012).

En relación al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (en adelante CLAEM)⁶, Etkin explica que contribuyó a una puesta al día en cuanto a las tendencias vanguardistas europeas y norteamericanas, y al contacto con otros países de la región “sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro sub-continente”. Aunque el objetivo del CLAEM era “‘modernizar’—‘civilizar’— a los compositores latinoamericanos”, la incorporación de nuevas técnicas “creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad” (1989: 53):

6 Etkin fue becario en 1965-66 y en 1971, donde también hubo becarios de varios países latinoamericanos.

Migración, interrupción, sincretismo. ¿Podríamos arriesgar una analogía diciendo que en alguna de la mejor música argentina lo que puede ser diferente de la música centroeuropea es la manera en que los materiales se trasladan, se interrumpen y se mezclan? (Etkin, 1997).

Desde el punto de vista de la composición, Etkin plantea componer utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero despojados de su carga histórico-estilística, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas (1989: 53). Con un enfoque similar, incorporando nuevamente la relación con el entorno, en el texto de 1997 agrega:

... el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible (...) ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas.

Una vez más la referencia al silencio. Y señala que en los materiales el compositor:

... parece escuchar más lo acústico que lo histórico; la materia que el símbolo. No porque lo histórico no exista o porque pretenda negárselo sino porque la historia social, política y acústica del compositor argentino abarca muchas historias, en una suerte de implícito politeísmo en el que no resulta fácil descubrir proveenencias.

En relación a este último punto, en una entrevista posterior (Saavedra, 2010: 81) reflexiona: “Creo que hay un

momento inicial en que el estímulo que provoca la imaginación sonora puede ser algo que viene de la naturaleza o de la cultura, de la cultura popular o de la cultura académica”. Mariano Etkin incluso proponía en aquel escrito de 1972 el uso de instrumentos autóctonos, precolombinos o no, ejecutados en forma tradicional o con nuevas técnicas:

Quizás esta ambigüedad [en la percepción de todos los parámetros] latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos. (Etkin, 1989: 57).

La instrumentación en obras de Mariano Etkin

En esta sección se tratan los aspectos distintivos de sus piezas —principalmente las de conjunto— desde el punto de vista de la instrumentación⁷, entendidos como herramientas y materiales vinculados a la composición y a su propuesta estética e ideas. Con este objeto, se examinan las obras de acuerdo a tres criterios: los instrumentos participantes, la forma de utilización de los mismos y las técnicas de instrumentación.

Los instrumentos

Es importante destacar que la selección instrumental es muchas veces parte de la decisión compositiva inicial en su música. El mismo Etkin comenta:

7 Véase “El estudio de la Instrumentación” en Mastropietro, 2014: 28.

... la partición del espacio sonoro desde el sonido más grave hasta el sonido más agudo como determinante de un cierto tipo de materiales. Por eso la selección de los instrumentos es muy importante para mí. (Saavedra, 2010: 80).

Los orgánicos elegidos suelen evadir lugares comunes por medio de desvíos de agrupaciones tradicionales o de uso frecuente,⁸ o a partir de la elección de determinados instrumentos que no representan lo acostumbrado en música de conjunto, aún en aquélla de estética actual. En esta línea, los instrumentos predominantes son trombón, contrabajo, corno, clarinete bajo y, en menor medida, viola, flauta en sol, flauta baja, trompeta y tuba, además de la percusión. En ciertos casos, la presencia de estos instrumentos se resalta por la ausencia de aquellos que normalmente los acompañan en una instrumentación más convencional.

De acuerdo con este criterio, los conjuntos integrados en mayor parte por estos instrumentos son: *Otros soles* (1976), clarinete bajo, trombón y viola; *Caminos de Caminos* (1988), flauta en sol, clarinete bajo, viola, voz⁹ y piano; *La sangre del cuerpo* (1997), trombón alto y bajo, contrabajo, tam-tam, gongs, piano y violonchelo; *Los vasos comunicantes* (2003), clarinete bajo, corno y violonchelo; *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005), clarinete bajo, trombón, platillos, tam-tam, vibráfono, recitante, violín y violonchelo; *Tercer estudio para lágrimas* (2011), corno y contrabajo; y *Alte Steige* (2012), trompeta, trombón y clarinete. Completan esta serie dos obras con una selección de instrumentos peculiar:

8 En Argentina se hizo habitual el uso de distintas combinaciones de flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

9 La voz participa vocalizando, al igual que en las otras tres obras con voz entonada (*Composición 2010 núm. 1a, núm. 1b y Vocales*). Para Etkin cantar texto constituía un problema difícil de resolver (Mastropietro, 2016: 2)

Estáticamóvil I (1966) para dos trombones, tres contrabajos, clave, armonio, dos tam-tam, campana, tumbadoras, bombo grave y chicharra de carnaval; y *Muriendo entonces* (1969) para corno, trombón, viola y contrabajo amplificadas, tuba, tam-tam, dos tumbadoras y bombo. “Pude hacer las cosas más estrafalarias desde el punto de vista de la instrumentación”, comenta Etkin en relación a sus períodos en el Instituto Di Tella (Saavedra, 2016: 25).

En otro orden se distinguen los orgánicos homogéneos, como los Metales en *Entropías* (1965), *Trío* (1991) y *Sotobosque* (1999)¹⁰ o las Cuerdas en *Estáticamóvil II* (1966), *Recóndita armonía* (1987), *Lamento por James Avery* (2009) y *Sueños olvidados* (2014)¹¹. Como extensión de esta característica, en ciertas obras se destaca la selección de instrumentos iguales que conforman un subgrupo homogéneo, no con el criterio tradicional de duplicación si no como instrumentos de iguales propiedades. Este es el caso de la ya citada *Estáticamóvil I*; de *Homenaje a Filifor forrado de niño* (1966) que usa dos flautas y dos clarinetes,¹² además de percusión;¹³ *Juego uno* (1969) para dúo de trombones; y *Umbrales* (1976), dúo para flauta y flauta en sol. También aparecen doblados instrumentos de percusión: dos tam-tam iguales¹⁴ en *Estáticamóvil I*; dos juegos de tumbadoras en *Muriendo entonces*; *Locus solus* (1989) indica dos juegos de tres platillos,¹⁵ entre otros instrumentos;¹⁶ y

10 En *Entropías* dos cornos, trompeta, dos trombones y tuba; en *Trío* trompeta, trombón y tuba; en *Sotobosque* corno, fliscorno soprano, trombón contralto y tuba, además de percusión (nueve gongs, vibráfono, tam-tam y *gran cassa*).

11 Violín, viola y violonchelo en *Estáticamóvil II* y *Sueños olvidados*; viola, violonchelo y contrabajo en *Recóndita armonía*; dos violines, violonchelo y contrabajo en *Lamento por James Avery*.

12 Un instrumento de cada dúo alterna con *piccolo*.

13 Chicharra de carnaval, tres gong y un frasco de vidrio.

14 La partitura específica de 50 cm aproximadamente.

15 Puede verse un detalle de su uso en el fragmento de la imagen núm. 11.

16 Marimba, vibráfono, cuatro gongs y cinco cencerros afinados, tam-tam y bombo muy graves (dos percusionistas).

Taltal (1993) cuatro bombos (*gran cassa*) y cuatro tam-tam lo más similares posible.

En oposición a las agrupaciones homogéneas, están los conjuntos formados por instrumentos de distintas familias: *Soles* (1967), para flauta, corno y contrabajo; el dúo *IRT-BMT* (1970), para contrabajo y flauta/flauta en sol; *La naturaleza de las cosas* (2001) para clarinete, trombón, violonchelo y piano; *Primer estudio para lágrimas* y *Segundo estudio para lágrimas*, ambas de 2009, para clarinete, corno y violonchelo; y los citados conjuntos de *Otros soles*, *Los vasos comunicantes* y *Tercer estudio para lágrimas*.

“En mi caso, el único criterio al que puedo apelar para desechar un material es la sospecha de que me lleva en una dirección demasiado previsible.” (Etkin en Saavedra, 2010: 81).

En los grupos instrumentales más comunes se encuentran variantes de lo acostumbrado. Un ejemplo es el caso de las mencionadas obras en las que sólo participan las Cuerdas en las que no aparece la formación típica del Cuarteto de cuerdas. En otro tipo de agrupaciones se encuentra *Copla* (1971), escrita para un conjunto que remite al Quinteto de Vientos pero sin oboe¹⁷ y *Sotobosque* para un grupo de Metales singular (ver nota núm. 10).

“Recordemos la afirmación de Theodor Adorno: ‘el arte es desvío’. Hice mía esa idea (...)” (Etkin en Saavedra, 2010: 78).

Cuando se trata de orgánicos preestablecidos como la orquesta, el desvío surge en la preponderancia de los instrumentos. Este comportamiento se destaca cuando ocurre en momentos significativos, como son el comienzo y el final de la obra. *Música ritual* (1971-1974) comienza con los cuatro cornos tocando solos partes diferentes, a los que

17 En las obras de conjunto, el oboe aparece sólo en *Abgesang mambo* (1992), encargada por el *Ensemble Aventure* con la misma instrumentación que *Octandre* de Varèse.

se agregan luego de seis compases los contrabajos *divisi* a cuatro, combinación que permanece durante otros tantos compases.¹⁸ La sección final de la obra se inicia con una línea del clarinete bajo sobre la resonancia del tam-tam, a lo que se suma un *cluster* de metales con bombo y luego las violas en *divisi*, para finalizar la pieza tocando solas. (Imágen núm. 1 - Ver todas las imágenes al final del artículo)

En *Resplandores sombras* (1986), llegando al final sólo tocan un corno, la tuba y las violas trabajando en unísono; un poco más adelante (Imagen núm. 2) sale el corno, se agregan los contrabajos y violonchelos, y por último se suma a la textura de tuba y violas la campana, instrumento con el que acaba la obra. Es decir, la elección de grupos e instrumentos que habitualmente no abren o cierran obras de orquesta sin la participación de otros.

Para Mariano Etkin todos los instrumentos son potencialmente iguales en relación a su posible desempeño en la obra y, en muchos casos, también podría inferirse una intención de elegir o destacar aquellos tradicionalmente menos preponderantes. (Imagen núm. 2)

El uso de los instrumentos

En este orden se destacan los recursos y procedimientos de ejecución y la escritura frecuente de extremos registrales y límites de intensidad relativos a los instrumentos.

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa (...) una acentuación de la ambigüedad signifiante de la música. Se trata de una

18 Métrica 4/4, *tempo* 50.

oscilación entre lo que “parece” y lo que “es”. (Etkin, 1983: 73).

Previo a tratar estos temas, vale mencionar la presencia en las partes instrumentales, de guías de interpretación que procuran evitar vicios de ejecución establecidos. Además de la usual premisa de tocar sin *vibrato*, en oposición a la costumbre de usarlo sin dudar, una de las más notables, que suele aparecer cuando a un sonido con una duración significativa le sucede un silencio, es “no dim.!”¹⁹ Esta pauta procura evitar cierta costumbre de disminuir la intensidad en dichos casos, aspecto que no conviene a la música de Etkin. Si bien esta advertencia no aparece explícitamente siempre que ocurre la condición señalada, constituye una pauta general para la interpretación de sus piezas. Los *diminuendi* están escritos y no se deben inferir en ningún caso (ver ejemplos en las imágenes núm. 4, 5, 6, 7, 9 y 10):

Sólo una música visceralmente efectiva, especulativa pero carente de ornamentalidad, sin academicismos de vanguardia ni de retaguardia, podrá atravesar los puentes clandestinos que nos acerquen a nuestras materias y a nuestros espacios. Pero antes de cruzar esos puentes deberá sortear los altos caminos de cornisa que serpentean entre los reduccionismos de toda especie. (Etkin, 1989: 57).

En las obras es común encontrar instrumentos en sus límites de intensidad y registros extremos, recursos que, según la exigencia, generan cambios en variables como el ataque o el timbre, y pueden incrementar la dificultad de ejecución.

19 Apócope de *no diminuendo*, como una variante con énfasis del tradicional *tenuto*.

En *IRT-BMT* el contrabajo extrema en varias oportunidades su tesitura hacia el sobreagudo, equiparándose e incluso superando el registro agudo de la flauta, como ocurre por ejemplo en el fragmento de la imagen núm. 3.

En el comienzo de *Caminos de cornisa* (1985)²⁰ el piano toca en sus extremos registrales y se suma el clarinete en su registro agudo (Imagen núm. 4). A la vez, el *pppp* de este último constituye un desafío, dada la dificultad del instrumento para el *pianissimo* en ese registro. Situaciones similares en el clarinete pueden encontrarse en las imágenes núm. 6 y núm. 10.

Otros soles ofrece un ejemplo que también genera un reto por combinar la aplicación de ambos límites, en este caso intensidad *ffff* en el extremo grave del trombón²¹. Puede verse otro momento de extrema exigencia en la parte del corno de la imagen 5 (cc. 104 y 106), al que se asignan los extremos opuestos de intensidad en una de las últimas notas del registro, donde el rango dinámico es excesivamente restringido. (Imagen núm. 5)

En esta línea, en los metales aparece a menudo la exigencia de atacar extremadamente *piano* y, en algunas obras, disminuir la intensidad a *niente* (Imágenes núm. 1, 5, 6, 7 y 10). Estas indicaciones se contraponen a la forma habitual de obtención del sonido de esta familia de instrumentos, dado que normalmente el inicio del mismo es notorio y la finalización abrupta; en consecuencia, rara vez se logra lo requerido en forma cabal. La aplicación de estas exigencias de ejecución, constituye una cuestión de interés de Etkin y representa un principio de incertidumbre en el resultado.

20 Para flauta, clarinete, piano y percusión (tam-tam agudo, gong muy grave, bombo y campana tubular).

21 Un Fa pedal que aparece solo (negra con punto, *tempo* 88) y enmarcado por silencios (c. 164).

Todavía me interesa más el sonido bouché de un corno, o de un trombón con sordina plunger tocando en un registro medio que el sonido producido por una máquina. Me sigue erotizando más eso que una máquina. (Etkin en Vázquez, 2015:111).

También pueden verse diversos modos de ejecución que modifican el timbre regular de los instrumentos, aunque rara vez surgen las llamadas técnicas extendidas. En las cuerdas aparecen los recursos más comunes²² y en pocas piezas, técnicas como pasar el arco sobre o detrás del puente, como ocurre en *IRT-BMT*, *Recóndita armonía* o *Cinco poemas de Samuel Beckett* y frotar el arco en forma longitudinal a la cuerda en las dos últimas.²³ En los vientos usa el *frullato* sólo en aquellos en los que es habitual, en las flautas los sonidos armónicos y específicamente en los metales emplea diferentes tipos de sordinas. En la percusión se encuentran variadas formas de ejecución basadas en el tipo de baqueta utilizada, el lugar y la forma de excitación del instrumento. Por ejemplo, en *Taltal* se detallan seis tipos de baquetas con varias combinaciones para cada intérprete, tres lugares de percusión (borde, centro y punto intermedio) y dos formas de producción (percutir o frotar). Estos recursos de ejecución producen cambios tímbricos que se establecen en los límites de la percepción, en parte debido a la homogeneidad del singular conjunto instrumental al que son aplicados.²⁴

22 El lugar por donde frota el arco, el *pizzicato*, la sordina, los sonidos armónicos, el trémolo y el *flautato*.

23 Las partituras explican: "Frotar la cuerda indicada, con el arco empujando, comenzando longitudinalmente *alla punta* en forma casi paralela a la misma (sin emisión de altura, sólo ruido). Modificar lenta y gradualmente el ángulo, encontrándose en la posición transversal ordinaria *al tallone* al finalizar el único golpe de arco".

24 Cuatro percusionistas, cada uno con un juego de tam-tam y bombo, lo más similares posible.

En el solo de percusión *Lo que nos va dejando* (1998),²⁵ pide sordina para el bombo y el uso de 8 tipos de baqueta, además de los otros recursos mencionados.

Estuche de lágrimas (2007) para guitarra sola, constituye un caso singular de modificación del sonido habitual basado en la preparación del instrumento, dado que requiere afinar más grave todas las cuerdas, tres de ellas en forma extrema: las cuerdas quinta, tercera y primera se deben afinar al unísono con la sexta, cuarta y segunda respectivamente.²⁶ Esto produce una notable diferencia de tensión entre las cuerdas de igual afinación que, además de afectar características relacionadas con la intensidad y la técnica de ejecución, deriva en un cambio tímbrico general. Estos aspectos incrementan sensiblemente la diferencia que normalmente existe al ejecutar la misma nota en diferentes cuerdas y en diferentes unísonos, una de las cuestiones sobre la que trabaja Etkin en esta obra.

Relacionado con los procedimientos de ejecución, en varias obras puede encontrarse un *glissando* de intervalo pequeño y duración prolongada, que forma un proceso muy lento que lo acerca a los límites de dificultad de ejecución. Algunos de los más significativos son, por ejemplo, el de un semitono a lo largo de siete negras a cargo de la viola en *Otros soles*;²⁷ en *Primer estudio para lágrimas* tres *gliss.* sucesivos de un semitono en doble cuerda del violonchelo;²⁸ en *Los vasos comunicantes* ocho *glissandi* de semitono o tono,

25 Para tam-tam grave, *log drum* de cuatro alturas, tom-tom grave y *gran cassa* de gran tamaño.

26 Las cuales están afinadas más bajo que lo habitual: un tono las cuerdas sexta y segunda, y un semitono la cuarta. Durante la obra se indica subir la afinación de éstas cuerdas un cuarto de tono, de a una por vez.

27 *Tempo* 88 (cc. núm. 78-80).

28 Intervalo de cuarta aumentada, uno descendente y dos ascendentes de cinco, cuatro y tres negras, *tempo* 68 (cc. núm. 73-80). Como agregado, varía la intensidad de *pppp* a *p*.

de seis o cinco tiempos separados por silencios²⁹ (en la imagen núm. 7 puede verse un fragmento), particularmente arduos por tratarse del corno y por la sordina que le impide usar la mano para lograr el resultado; y el de un cuarto de tono al comienzo de *Cifuncho* (1992), difícil de interpretar porque, además de su duración y del traslado del arco a ordinario, culmina en la IV cuerda al aire (Imagen núm. 8).³⁰

En *Cifuncho* para violín y *Cifuncho* para viola³¹ (2002) aparece un procedimiento paradigmático para modificar el sonido regular del instrumento. Éste consiste en alterar los modos de ejecución habituales, por medio de pautas particulares basadas en la forma corriente de interpretación, lo que provoca un cambio de su uso convencional. En estas piezas se consiguen modificaciones de la resultante tímbrica no explícitas en la partitura, por medio de la simple indicación de utilizar siempre toda la longitud del arco, tanto para notas largas como cortas e intensidades *piano* o *forte*.³² Esta pauta conduce necesariamente a cambios en los modos de producción del sonido y por lo tanto en la resultante tímbrica. Según sea la relación entre duración e intensidad de la nota, se debe proceder con modos paradójicos a la ejecución regular,³³ aspecto que demanda un esfuerzo extra por parte del intérprete, por lo que esta consigna se encuadra dentro del trabajo con los límites y extremos. Etkin señala que éstos “enmascaran o descubren fenómenos acústicos

29 Desplegados a lo largo de los compases núm. 40 a 69.

30 Es difícil controlar que el paso de la cuerda al aire no sea abrupto y comprometa la gradualidad.

31 Una reescritura de la primera, transpuesta para viola, con algunas modificaciones no sustanciales.

32 Para un análisis más detallado, véase Mastropietro, 2012.

33 Por ejemplo, para tocar el fragmento de la imagen núm. 8 y equiparar la intensidad usando todo el arco, requiere en las duraciones cortas aumentar la velocidad del arco y disminuir el peso, y en las notas largas disminuir la velocidad del arco y aumentar la presión. En la obra además surgen intensidades entre *pp* y *mf*.

diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre ‘apariencia’ y ‘realidad’” (1983). En *Cifuncho*, la forma de producción del sonido del instrumento es tomada como material de composición.

El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que “musical”, es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material. (Etkin, 1989: 54).

Merece mención también el aspecto visual de algunas músicas. En esta línea, el compositor relata:

En mi obra *Muriendo entonces*, hay una tensión que se resuelve de una manera rara, digamos, que es tocar dos tumbadoras con escobillas. A Berio, eso le pateó el hígado. “¿Y esto qué es, música gestual?” (...) En verdad, a mí siempre me interesó el cuerpo del músico tocando. (Saavedra, 2016: 25).³⁴

En la misma obra, el tam-tam de gran tamaño debe sumergirse en agua una vez percutido, lo que requiere un movimiento importante y la presencia del recipiente adecuado en escena, más allá de la modificación del sonido que produce. *Homenaje a Filifor forrado de niño*, pide un frasco de vidrio oculto al público que solo se utiliza para romperlo al final de la obra. En *Taltal* hay una cuestión visual no explícita que es, según decía Etkin, la expectativa de intensidad *forte* que puede causar el ver en escena los cuatro pares de *gran cassa* y tam-tam de gran tamaño, aspecto que pone en juego en la obra: de los 162 compases, solo un segmento de seis compases (núm. 73 a 78) utiliza las intensidades *f* y *ff*; el

34 Etkin estudió composición con Luciano Berio en el período 1969-1970 en la Juilliard School de Nueva York.

resto de la obra oscila entre *p* y *pppp*, con esporádicas apariciones de unos pocos *mp*, algún *mf* y un *sf*.

La técnica de ejecución de *Cifuncho* explicada más arriba, de acuerdo a lo que el mismo Etkin narra, también surge de un elemento visual:

... la idea nació de estar en esa bahía maravillosa al norte de Chile [Cifuncho], viendo cómo llegaban las olas y volvían, una y otra vez, a un ritmo siempre diferente, como ocurre en el mar. (...) imaginé, no sé por qué ni cómo, viendo ese movimiento continuo, el brazo del violinista. (Saavedra, 2016: 28).

De esta imagen deriva la indicación de usar el arco siempre de punta a talón para cualquier tipo de duración e intensidad. La misma partitura aclara: “la parte visual es de suma importancia: el arco nunca debe detenerse en su movimiento”, premisas que se completan con la explicación de cómo proceder cuando ocurre alguno de los pocos silencios de la obra:

Los silencios indican que, en la misma arcada, en el punto medio del arco, éste debe levantarse súbitamente de la cuerda, continuando a la misma velocidad y en la misma dirección que venía moviéndose, manteniendo el arco cerca de la cuerda hasta llegar a uno de los extremos.

Cuando Mariano Etkin supervisaba el ensayo de la pieza, solicitaba al intérprete ubicarse de tal forma que el recorrido del arco se viese en toda su magnitud.

En relación a este tema, Etkin manifiesta su interés por la representación en escena y la participación del intérprete:

Trabajar con máquinas me aburre profundamente porque impide el riesgo del encuentro entre dos seres humanos: el que toca y el que escucha. El que da y el que recibe. (...) Hay una falla latente a la espera de manifestarse. Como resultado, hay una tensión implícita, incorporada en el ritual de la ejecución “en vivo”. (Vázquez, 2015: 111).

Las técnicas de instrumentación

Entre los procedimientos y recursos de instrumentación característicos en Etkin, se destacan: el uso de los registros extremos dirigido a generar amplias distancias interválicas, el diseño de conformaciones instrumentales de diversa índole y la aplicación de procedimientos de transformación a diferentes parámetros y variables. Estas cuestiones en general interactúan y contraponen sus variantes en la misma obra:

[En las zonas desérticas] coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. (Etkin, 1991a: 17).

Algunos modelos de vacíos registrales con distinta amplitud interválica, pueden verse en las ilustraciones: más de cinco octavas en la imagen núm. 4; más de cuatro octavas en los cc. núm. 5-7 de la imagen núm. 10; y tres octavas o mayor, en el c. núm. 106 de la imagen núm. 5, el c. núm. 44 de la imagen núm. 6 y en la imagen núm. 9. En estos ejemplos, la intensidad *pianissimo* asignada a los instrumentos que se encuentran en el registro grave, colabora con la

configuración del vacío registral, dado que es poco probable que esas intensidades generen la presencia de componentes armónicos notorios en el ámbito intermedio, como sí lo harían intensidades en el rango del *forte*.

La tensión producida por esa coexistencia de escalas y categorías diferentes entre sí quizá sea uno de los aspectos importantes en cuanto a la definición de la identidad de la obra. (Etkin, 1991a: 17).

En cuanto a las conformaciones instrumentales, por un lado se distinguen aquellas con resultante homogénea que se desarrollan en un ámbito registral acotado. En ellas Etkin trabaja la fusión de los componentes resaltando por medio de diversos recursos sus potenciales analogías, aún cuando la diferencia entre los instrumentos sea importante. Como muestra puede retomarse el fragmento de la imagen núm. 3, en el que el contrabajo además de ampliar su registro utiliza sordina y sonidos armónicos y la flauta toca con aire. A la vez, suelen presentarse conformaciones homogéneas donde los instrumentos están separados por intervalos más amplios. En algunas de estas mezclas, por medio de la manipulación de la intensidad, el registro extremo relativo a cada instrumento y el ataque simultáneo, genera una resultante tímbrica única e integrada. El comienzo del fragmento de la imagen núm. 5 representa un modelo en este sentido, dado que todos los componentes se encuentran en su tesitura más grave y homologan la intensidad, el ataque y la duración. Ejemplos similares constituyen los cc. núm. 136-142 de la imagen núm. 6 y el segmento final de la imagen núm. 10. El ámbito en el que se desarrollan estas tres instrumentaciones, varía entre una y dos octavas, de acuerdo a los instrumentos involucrados.

Los dos modelos de conformación instrumental descritos, aparecen prácticamente en todas las obras, aplicados por igual a conjuntos instrumentales homogéneos y heterogéneos.

“(…) un aspecto al que suelo dar gran importancia a la hora de componer: en qué se pueden fusionar y en qué se pueden separar los instrumentos elegidos” (Etkin en Saavedra, 2010: 81).

Entre los procedimientos de instrumentación, se encuentran las transformaciones tímbricas. Éstas se dan en muchas oportunidades por medio de la sucesión de conformaciones instrumentales o por modificaciones en los modos de ejecución, cambios en la intensidad u otras variables. Resulta interesante ilustrar con el fragmento de la imagen núm. 11, en el que, con dos juegos de platillos, se construyen diferentes conformaciones tímbricas en cada ataque, por medio de la combinación de instrumentos, la aplicación del trémolo y la duración.

También surgen otros procedimientos que consisten en la modificación paulatina de algún parámetro o variable, a veces entre sus extremos, con la particularidad de ocupar un lapso importante. Los casos que a continuación se citan como ejemplos, además se encuentran destacados por manifestarse solos, sin superposiciones y la mayoría enmarcados por silencios. *Lo que nos va dejando* presenta en el bombo la transición gradual de un trémolo percutido desde el borde al centro del parche, durante seis compases;³⁵ otro proceso similar se da en *Sotobosque*, a lo largo de veintisiete ataques regulares simultáneos de

35 Métrica 5/4, *tempo* 84, alrededor de 21" (p. 6, sistema 3).

bombo y tam-tam,³⁶ durante los cuales el bombo traslada el lugar de apoyo del centro al borde³⁷ y el tam-tam cambia la cantidad de resonancia, de máxima a mínima. En otras obras se encuentran procesos de esta índole donde se modifican otras variables. Un ejemplo es la prolongada transición gradual de frotar el arco en forma longitudinal a la cuerda hacia ordinario (ver nota núm. 23) que aparece en el trío de *Recóndita armonía* y en el violonchelo de *Cinco poemas de Samuel Beckett*,³⁸ proceso que en ambas obras se repite.³⁹ Otro modelo involucra a la variable intensidad aplicada sobre una nota tenida, tal como sucede con el largo y amplio *crescendo* de la viola en *Sueños olvidados*,⁴⁰ el que sin duda refiere a su par antecesor, el del clarinete bajo en *Caminos de Caminos*.⁴¹

En cuanto a este último, la partitura sugiere que, de no poder lograrlo en un solo aliento, es posible interrumpirlo, tomar aire y continuar, planteo que lo conecta con la frase de Etkin:

Tal vez la interrupción sea la marca más profunda de América -"latina" o no-, de la que puede derivarse, para bien y para mal, el arraigado sentimiento siempre latente de un posible recomenzar desde cero. (2014: 195).

36 Uno por pulso a *tempo* 86, alrededor de 19" (cc. núm. 131-139).

37 El bombo percute con la cabeza de una baqueta sobre la cabeza de la otra apoyada sobre el parche.

38 Indicada sobre una figura larga con calderón cuadrado, *senza misura*, *tempo Largo ad libitum*.

39 En la primera aparece tres veces en el trío y luego dos veces en violonchelo solo, con breves silencios de separación. En la segunda obra se presenta dos veces separadas por 2" de silencio.

40 Desde *pppp* hasta *con tutta la forza*, en 6 compases de 4/4, *tempo* 40 (36"), nota Mi grave (c. núm. 48).

41 Desde *pppp* a *ffff*, entre 30 y 40 segundos, según indica la partitura, nota Fa grave (c. núm. 6 de letra F).

Lo mismo ocurre con la indicación para el contrabajo en *Tercer estudio para lágrimas*: “interrumpir el sonido de improvisado (...). El resultado debe ser abrupto, como si el sonido hubiese sido interrumpido por un hecho imprevisto y exterior a la obra”.

A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún, esa materia pre-musical es para algunos de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto (Etkin, 1989: 55).

Final

“El dualismo que penetra todas nuestras actividades, como resultado de una quizás imposible síntesis entre Europa y América, involucra a todo y a todos.” (Etkin, 1984: 13).

Fuera del alcance de la instrumentación, es interesante reparar en los títulos de sus obras, dado que de alguna forma también las conectan. En una primera etapa surgen nombres con repeticiones y dualidades entre obras o dentro del mismo título como *Estáticamóvil*, *Soles*, *Otros soles*, *Lo uno y lo otro*, *Otros tiempos*, *Frente a frente*, *Resplandores sombras*, *Caminos de cornisa*, *Caminos de Caminos*. Más adelante, a partir de 2007, se encuentra la referencia a “lágrimas”: *Estuche de lágrimas*, *Primer*, *Segundo* y *Tercer estudio para lágrimas*, *Lágrimas sobre lágrimas* y *Lágrimas*.

En este sentido, también podemos relacionar tres de sus obras a partir de su anteúltima composición: *Lágrimas sobre lágrimas*, cuyo título repite la estructura de *Caminos de Caminos*, comienza con una clara referencia al inicio de *Caminos de cornisa* (ver imágenes núm. 12 y núm. 4); a su vez,

esta última se vincula con *Caminos de Caminos* tanto en el nombre como en otras cuestiones musicales.⁴²

En relación a *Lágrimas sobre lágrimas*, es interesante el comentario del compositor acerca de la misma:

... uso un intervalo tabú en la música contemporánea, la octava. (...) pero yo la uso de otra manera. Y me sentí muy libre usándola. No tengo que rendir cuentas a nadie, no sé de qué estilo es, no me interesa. Creo que soy yo. (Saavedra, 2016: 28).

Por último, a modo de cierre, valen las palabras de Mariano Etkin acerca de haber presenciado en 2015 la interpretación de su obra *IRT-BMT* escrita en 1970 que, como él aclara, no había vuelto a escuchar en décadas:

Y fue extraordinario, porque me di cuenta entonces de todo lo que había absorbido del entorno y de lo que era indudablemente mío. Y lo que era mío en esa obra es lo que es mío hoy cuando me siento a escribir. (Saavedra, 2016: 28).

Bibliografía

- Beimel, T. (2005). "Son mestizo". En *Latinoamérica música*, enlace "Compositores". En línea: <http://www.latinoamerica-musica.net> (Consulta: 18-7-2017).
- Etkin, M. (1972). "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". En diario *La Opinión*. Buenos Aires, 16 de enero de 1972.
- . (1983). "'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo XX". En *Nuevas propuestas sonoras*, p. 73. Buenos Aires, Ricordi Americana.

42 Un estudio de *IRT-BMT*, *Caminos de cornisa*, *Recóndita armonía*, *Caminos de Caminos* y *Cifuncho*, se encuentra en "Aspectos de instrumentación en obras de Mariano Etkin" (Mastropietro, 2013).

- . (1984). "Aquí y Ahora". En *Actas de las II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, pp. 13-15. Córdoba, Secretaría de Cultura.
- . (1989). "Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina". En *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 1, pp. 47-58. (1984).
- . (1991a). "Alrededor del tiempo". En *Revista Lulú*, núm. 2, pp. 17-18. (Texto presentado en el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, 1989).
- . (1991b). "Alrededor de México". En *Revista Lulú*, núm. 2, pp. 33-34.
- . (1997). "El hombre que está solo y espera". En *Catálogo del Festival "Neue Musik Rümelingen"*, Suiza. En línea: <<http://www.latinomercia-musica.net>> enlace "Historia" (Consulta: 18-7-2017).
- . (2012). *Tucumán: recuerdos*. (inédito).
- . (2014). "Identidades". En Heister, H., Mühlshlegel, U. (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, pp. 195-196. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.
- Mastropietro, C. (2012). "Procedimientos y recursos instrumentales. Aportes de Cifuncho de Mariano Etkin". En *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, núm.8, pp. 132-135. En línea: <<http://www.latinomercia-musica.net>>.
- . (2012). "Derivaciones estéticas emergentes de la Instrumentación en obras de Mariano Etkin". En *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación*, pp. 243-258. Buenos Aires, FFyL, UBA. En línea: <<http://www.latinomercia-musica.net>>.
- . (2013). "Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin". En *Actas de la XX Conferencia de la AAM y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*. En línea: <www.aamusicologia.com.ar/Actas/Ver-10-final.pdf>.
- . (2014). "El estudio de la Instrumentación". En *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*, pp. 28-31. La Plata, Ediciones Al Margen.
- . (2016). "De soles caminos y lágrimas". En línea: *latinoamérica música* <<http://www.latinomercia-musica.net>> enlace "compositores".
- Molina, J. (1989). "Identidad Latinoamericana y creación musical". En *Revista del Instituto Superior de Música*, núm.1, pp. 39-45. Santa Fe, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

- Paraskevaïdis, G. (1991). "La investigación en su laberinto". En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lainvestensulaberinto.pdf (Consulta: 18-7-2017).
- Saavedra, G. (2010). "La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin". En *Teatro. Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, núm. 102, pp. 76-81.
- . (2016). "Mariano Etkin. El cuerpo de los sonidos". En *Estado crítico. Revista bimensual de la Biblioteca Mariano Moreno*, Año II, núm. 6, pp. 18-28.
- Vázquez, H. (2015). "Mariano Etkin". En *Conversaciones en torno al CLAEM*, pp. 99-112. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Partituras

Las obras se estudiaron a partir de copias de las partituras del compositor a excepción de: Etkin, Mariano (2002). *Cifuncho* (viola). Köln, Türmchen Verlag.

Imagen núm. 2. *Respondeiros sombras*, compases finales (reducción).

Imagen núm. 3. *IRT-BMT*, página 5, sistema 1 y 2 (reducción).

(♩)=76
 15 a. - *lento&issimo sempre*
 Piano *ppp sempre*
 8ª bassa.

larga possibile sempre, ♩
 Clarinete ♩
 ♩
 ♩

15 a. - *pppp sempre (no diminuendo al final de cada nota!)*
 Piano
 8ª bassa

Repetir hasta que el clarinete haya terminado de tocar las 5 notas con calderón. Interrumpir simultáneamente con el clarinete, después de su 5ª nota, sobre cualquier sonido, dejándolo tenido, en ambas manos, hasta su total extinción.

Imagen núm. 4. Caminos de cornisa, página 1, sistemas 2 y 3.

(40) *espress.*
Clarinete $\frac{6}{8}$ *ppp*

(46)
ppp

Trompeta $\frac{6}{8}$ *ppp*

Trombón $\frac{6}{8}$ *ppp* *riten.* *ppp* *no dim.!*

(54)
Clarinete $\frac{3}{4}$ *p* *no dim.!* *pp* *lunga possibile* *p* *pp* *p*

Trompeta $\frac{3}{4}$ *p* *no dim.!* *pp* *p*

Trombón $\frac{3}{4}$ *p* *no dim.!* *pp* *p*

Imagen núm. 6. Alte Steige, cc. núm. 40-46 y núm. 136-142.

(♩ 96)
 (CON SOPIZA)
 Corno

pppp *pp* *sfpp* *sfpp*

niente

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Imagen núm. 7. Los vasos comunicantes, parte de corno, cc. núm. 44-57.

(♩ 52-58)
 (TASTO) poco a poco ORD.
 (P) *gliss.*

f *sf*

gliss.

Imagen núm. 8. Cifuncho, para violín, página 1, pentagrama 2.

Flauta (112) Tpo. I 60
 Flauta *ffff* *no dim!* *fff*
 Flauta en sol (efecto) *pppp* *no dim!*
 *Mantener el sonido el mayor tiempo posible

Imagen núm. 9. Umbrales; página 4, pentagrama 3.

(♩ 64) *espress. non vibr. legatissimo sempre*

5

Clarinete

pppp sempre

3

Como

pppp

niente

Violonchelo

niente

dal niente

pp

niente

(♩ 54)

128 3 3

pppp

pp tenuto

simile

pp tenuto

(p)

pp tenuto

(CON SORD.)

pp tenuto

pp tenuto

simile

Imagen núm. 10. Segundo estudio para lágrimas, c. núm. 5-7 y núm. 128 al final.

Baquetas blancas de fieltro (♩ 68)

agudo
medio
grave

Platillos

agudo
medio
grave

pp sempre

pp sempre

Imagen núm. 11. *Locus solus*, para dos percusionistas, página 7, sistema 2.

82

15 ma

come lacrimae infinite, legato

P sempre

loco

Ped.

Imagen núm. 12. *Lágrimas sobre lágrimas*, para piano (2016), primer sistema.

Cuestión de perspectiva: los pasaportes musicales de Mauricio Kagel¹

Martín Liut

“(b. Buenos Aires, 24 Dec 1931 d. 18 de septiembre, 2008).
German composer, film maker and playwright of Argentine birth”
Atinello, Paul. “Kagel, Mauricio”
New Grove Dictionary of Music And Musicians.

“El mejor compositor europeo que conozco es el argentino Mauricio Kagel”
John Cage²

“Creo que es uno de los compositores más argentinos que hay en el planeta [...] la problemática de su música y de su estética es esencialmente argentina”
Mariano Etkin³

“Es terriblemente difícil hablar de identidad, porque no existe una sola. Cada persona tiene un cúmulo de identidades”.
Mauricio Kagel⁴

Mauricio Kagel nació en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931. Viajó en 1957 a Colonia gracias a una beca otorgada por el gobierno alemán, ciudad donde terminó radicándose

-
- 1 Una versión previa de este trabajo fue presentada en las Jornadas de la Asociación Argentina de Musicología de 2012.
 - 2 Frase citada de manera recurrente en numerosos artículos periodísticos y programas de concierto con obras de Kagel, cuya referencia ha resultado inhallable para investigadores especializados en la vida y la obra de Mauricio Kagel, como Björn Heile y Werner Klüppelholz (comunicaciones por correo electrónico con ambos autores).
 - 3 Lerman, F. “La generación di Tella. Entrevista a Mariano Etkin”, seminario de la maestría en música argentina y latinoamericana. Mendoza 2003. Versión online: <http://www.fernandolerman.com> (Consulta: 3 de junio de 2017).
 - 4 Kagel, M. (2011) *Palimpsestos*. Buenos Aires, Editorial Caja Negra.

hasta su muerte, el 18 de septiembre de 2008. Allí produjo la casi totalidad de su obra, aunque luego de una intensa etapa de formación musical y cultural en su ciudad natal, de la que se fue con 26 años.

El éxito que tuvo Kagel a muy poco de su arribo a la escena de vanguardia de posguerra europea propició el debate sobre la “nacionalidad musical” del compositor. Se trata de un debate que el propio Kagel se ocupó de mantener vivo hasta su muerte y del que participaron diversos agentes del campo de la música contemporánea argentina e internacional.

En la Argentina de la primera mitad del siglo XX, había tenido lugar una disputa sobre el rol del compositor argentino en el marco de la escena internacional con las antagónicas corrientes nacionalista y universalista como protagonistas. La literatura sobre el tema sostiene que esta polémica se disolvió en los 60, con la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que funcionó en el Instituto Di Tella. Desde entonces predomina una imagen cosmopolita del compositor argentino y, por lo tanto, integrado dialécticamente a la escena internacional de la música contemporánea (Corrado, 1998; Fessel, 2007). Sorprende entonces que la discusión en torno a la pertenencia o no de la música de Kagel al campo de la música argentina haya tenido tal persistencia en el tiempo.

Nuestro trabajo se propone historizar este debate sobre la identidad musical de Kagel, a través del análisis de textos sobre la cuestión de diferentes agentes de la música contemporánea, más los dichos del propio compositor.

Del mismo modo, nos adentraremos en algunos episodios no comprobados en torno a la figura de Kagel, pero que han sido aceptados como reales por el campo musical. Estos episodios funcionan como condensación de la construcción identitaria de Kagel al mismo tiempo que pueden ser

concebidos como metonimia de las problemáticas en torno a una identidad cultural y musical argentina.

A la luz de este recorrido finalizamos nuestro trabajo con algunas consideraciones alrededor de tres obras de Kagel que tematizan la cuestión de la identidad: *Exotica* (1971), *Tango Alemán* (1977-78) y las *Piezas para La rosa de los Vientos* (1988-1994).

El punto de vista del observado (y sus observadores)

Dentro del campo de la música contemporánea, la nacionalidad de un compositor suele considerarse como un dato menor o anecdótico. Darle algún énfasis supone el riesgo de caer bajo la sospecha de estar dando rienda suelta a un pensamiento “nacionalista musical” que, en la Argentina, está históricamente asociada a tradiciones políticas antidemocráticas de cuño diverso.

Si desde los tiempos del Di Tella, la cuestión identitaria se asumió como algo “dado” (Etkin, 1997) los problemas comenzaron a aparecer con aquellos que desarrollaron y desarrollan su obra fuera de nuestro país.

Como señalaron varios autores (Fessel, 2007; Ortiz: 2007, Liut, 2014; Monjeau, 2016), el campo de la composición musical argentina inicia, luego de la experiencia del Instituto Di Tella, una etapa *diaspórica* o de *dispersión* territorial. Debido una combinación de diversos factores socioculturales, ya van cuatro generaciones de compositores que luego de realizar sus estudios iniciales en la Argentina, emigran y se radican en diferentes centros de la música contemporánea internacional (Liut, 2014).

Debido a esta situación, hay compositores de origen argentino que desarrollan su corpus en el exterior pero que pueden continuar interviniendo en el campo de su país

natal. En un primer momento, entre los emigrados y los residentes —junto con sus teóricos y sus públicos—, prevaleció la incomunicación. Pero el surgimiento de Internet rompió la insularidad para dar paso al diálogo, el cual no ha estado exento de polémicas y tensiones. Se produce desde entonces una discusión paradójica: los compositores argentinos, siguiendo la fórmula *borgeana* de “el escritor argentino y la tradición” se reclaman con derecho a ser parte de una “música contemporánea de Occidente”. Sin embargo, suele producirse una distinción identitaria entre quienes ejercen este derecho radicándose en los centros de poder (económico y simbólico) y aquellos que se quedan en el país. Ofrezco dos ejemplos de esta idea. El primero se encuentra en el libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. En este libro con escritos de compositores, la mitad de los compositores que participaron por la invitación del musicólogo Pablo Fessel viven en el exterior. El otro ejemplo es, precisamente el debate sobre la “nacionalidad” de Kagel.

El caso de Mauricio Kagel parece ideal para realizar un estudio sobre cuestiones identitarias en el campo de la música contemporánea argentina. Eso se debe a su carácter pionero como emigrado musical pero, sobre todo, por el lugar relevante que terminó ocupando en la escena internacional de la música contemporánea.

Si como analistas de este caso nos ubicamos en Buenos Aires, la ciudad natal de Kagel, podemos proponer que primero hubo un proceso de “alemanización” de la obra de Kagel, producido a lo largo de las décadas de 1960, 1970 y 1980 y otro de “reargentinización”, iniciado a partir de la década de 1990 y que se corona triunfalmente con el gran Festival Kagel, llevado a cabo en el teatro Colón, en 2006.

Kagel viajó a Colonia, Alemania, luego de obtener una beca de la DAAD. Muy rápidamente se insertó en la escena de vanguardia de la posguerra, cuyas principales figuras

eran Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Bruno Maderna, entre otros.

En el marco de ese escenario de la Guerra Fría, la música de vanguardia conformaba parte del bloque cultural occidental de corte netamente internacionalista. Ese espíritu fue el que le permitió en 1960 a Kagel participar del Festival de la *International Society of Contemporary Music*, que se realizaría precisamente en Colonia. Para poder presentar su obra *Anagrama*, para coro y orquesta, Kagel tuvo que lograr que la entidad cambie sus reglas de admisión. Hasta entonces, las piezas eran normalmente presentadas por las filiales de cada país. Kagel logró que se aceptara su participación y la de otro compositor joven independiente, György Ligeti y que desde entonces, se acepten obras de compositores no radicados en su propio país (Heile, 2016). Según Björn Heile, el estreno de *Anagrama*, el 11 de junio de 1960 fue un suceso espectacular, en el marco del Festival de la ISCM opacando incluso el estreno de *Kontakte*, de Stockhausen.⁵

Mito fundacional

Cuatro años más tarde de ese estreno, el compositor Bruno Maderna fue invitado a dirigir en el Teatro Colón la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirigió cuatro conciertos incluyendo varias obras de compositores del siglo XX: Debussy, Schoenberg, Nono, Ives, Earle Brown. En el primer concierto, realizó además la primera audición de *Contrastes Núm. 1*, del argentino Mario Davidovsky.

5 Heile comenta que en la recepción posterior del concierto la discusión giró en torno de la obra de Kagel y no de la Stockhausen. Sin embargo, posteriormente, la obra que se incorporó al canon de la música de vanguardia de posguerra fue *Kontakte* y no *Anagrama*.

En torno a la visita de Maderna se constituyó un mito fundante de la *alemanización* de Kagel. La historia, que cuenta con varias fuentes orales —pero ningún respaldo documental—⁶ dice que el Teatro Colón le había pedido a Maderna que incluyera en sus programas la obra de un compositor argentino. Maderna, que ese año se había radicado en Darmstadt, propuso a Mauricio Kagel, a quien había conocido justamente porque ya era uno de los protagonistas de los cursos de verano que el cenáculo vanguardista realizaba en dicha ciudad alemana. La respuesta del Colón fue negativa porque Kagel no era argentino.⁷

Más allá de la imposibilidad de demostrar o refutar la veracidad de la historia, lo cierto es que la misma se constituyó en el mito fundante del rechazo del *establishment* local (Monjeau, 2001) hacia el reconocimiento de la obra musical de Kagel como parte de la música argentina. Efectivamente, la música de Kagel fue muy poco interpretada en la Argentina hasta comienzos del siglo XXI, durante la etapa de *reargentinización kageliana*. El Teatro Colón fue particularmente reticente a incluirlo en su programación (Marra de la Fuente, 2008).

Por otra parte se debe dejar asentado que, aún en la primera década del presente siglo, no pocos compositores, críticos e investigadores de diferentes generaciones y orientaciones estéticas aseguraban en charlas informales

6 La historia fue publicada en un artículo de *Página/12* cuyo autor, Diego Fischerman, luego no pudo dar cuenta de la fuente en la que se basó. También la mencionó públicamente Mariano Etkin en la presentación de la edición de una publicación sobre Kagel de la editorial de la Universidad Nacional de La Plata (aunque confundiendo la fecha de la visita de Maderna). Los investigadores Björn Heile y Werner Klüppelholz dijeron desconocer la historia (comunicaciones por correo electrónico en junio de 2011).

7 La única opción que me resta es estudiar la correspondencia Maderna-Kagel. Ambos archivos se encuentran en la Fundación Paul Sacher en Basilea, Suiza. Pero buena parte de la correspondencia no estará disponible hasta 2033 según pedido del propio Kagel.

que pensaban que Kagel era más un compositor alemán que argentino.⁸

Sin embargo, convendría revisar o dar algo de complejidad a ese alejamiento. La distancia del propio Kagel con la Argentina parece haberse producido de un modo más progresivo que lo que el “episodio Maderna” parece haber cristalizado. Una carta dirigida al pianista y compositor Carlos Roqué Alsina, de 1965, puede servir de muestra. En ella, Kagel le manifiesta su interés en publicar un artículo en la Argentina sobre la “decadencia” de la escena musical de Darmstadt y revela su contacto fluido con la redacción de *Buenos Aires Musical*, dirigida entonces por Enzo Valenti Ferro.⁹

Dos años más tarde, ya con los efectos de la dictadura de Onganía a la vista, Kagel sí hace público su amargo desencanto con el país en el texto “Cuando es de noche, pienso en la Argentina”, emitido primero por la radio sueca, y luego publicado en el libro *Tam-Tam*. Este texto, efectivamente, provocó muchas críticas de colegas que seguían trabajando y componiendo en el país.¹⁰

Diferentes modos de conjugar “Kagel”

A comienzos de 1970, la reedición del monumental libro del compositor Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de*

8 Debo preservar las fuentes por el carácter informal de los asertos. Pero si puedo señalar de que se trata de agentes relevantes del campo de la música contemporánea local.

9 El facsímil de la carta se encuentra publicada en Galperine, A. (2011). *Carlos Roqué Alsina. Entre-tiens, Témoignages et documents*. París, Delatour, p. 235. Agradezco a María Laura Novoa el acceso a esta información.

10 Un compositor me escribió su visión de cuál fue el vínculo de Kagel con la Argentina. “Sería importante que bucearas por las actitudes del propio Kagel. Yo soy testigo de su ridícula actitud filoeuropea en ocasión de Darmstad 1974, poco antes de que viajara a Buenos Aires. Se jactó de tener pasaporte argentino (y lo mostró), y de no interesarle vivir ni producir ni estrenar en Argentina. Cuando uno cosecha lo que siembra, la culpa no es de las semillas que germinaron entretanto”.

nuestro tiempo, nos permite analizar el modo en que, desde Buenos Aires, se multiplican los problemas identitarios en torno a Kagel.

Hay tres menciones y una omisión del nombre Kagel en el libro que fue ampliado por el propio Paz y publicado por Editorial Sudamericana en 1971. La mención más importante y detallada se encuentra en el séptimo capítulo: “Problemática y creación musical en Latinoamérica y en los Estados Unidos”, en el apartado dedicado a la Argentina. El Kagel “argentino” es incluido allí por Paz en el contexto de un breve repaso de la historia de la música argentina. Figura en una lista de compositores destacados por Paz que integraron su Agrupación Nueva Música (ANM).

Kagel también es incluido por Paz dentro de un grupo de “otros compositores de la Argentina, que a su vez persiguen actitudes diversas dentro de sus respectivas modalidades son: Eduardo Ogando, Mauricio Kagel, Antonio Tauriello”. En ese mismo párrafo, Paz caracteriza brevemente la línea estética de Kagel: “emplea muy diversos procedimientos, que van desde lo serial a lo electrónico, lo aleatorio, el denominado teatro musical, el empleo del material instrumental en forma inusitada, etc.” (Paz, 1971: 493).

Esta descripción objetiva de la obra de Kagel contrasta, sin embargo, con la que es en verdad la primera mención que Paz había hecho de este mismo compositor, cuarenta páginas antes. Allí, el Kagel “internacional” es uno de los compositores mencionados en el apartado sobre las tendencias de vanguardia internacional de los sesenta, que titula “Relatividades: Actitudes insólitas”.¹¹ Se refiere Paz:

11 Este apartado se encuentra en el capítulo VII, cuyo título se presta a equívocos: “Microtonalismo: Nuevos planteos y derivaciones”. La exploración en nuevos modos de organizar las alturas por fuera del sistema temperado le da pie a Paz para hablar de corrientes que exceden esa problemática: 1) la música concreta, 2) música electrónica, 3) música aleatoria, 4) estocástica, 5) nuevos grafismos, 6) actitudes insólitas.

... a los seguidores de las manifestaciones de tipo neodadaístas, de *show musical*, puestas en práctica por John Cage hace ya bastantes años y que hoy reproducen con algún retraso sus epígonos e imitadores, reduciendo la solemnidad habitual y un tanto exagerada de la sala de conciertos, a la categoría de la arena del circo o del tablado de *variété* (Paz, 1971: 457).

En este contexto, entonces, es cuando Paz se refiere en verdad por primera vez a Kagel:

O se asiste reiteradamente a los exabruptos circenses de tipo Cage, Tudor, Wolff, Busotti, Kagel, Pousseur Juan Hidalgo y demás cultores de un tipo general de espectáculo de escándalo que ya practicaron en nuestro siglo los futuristas, le groupe de six, los dadaístas y luego los surrealistas: aparte de que cabe agregar un hecho importante y a la vez que aleccionador: y es que en nuestros días, y en el estado actual de las cosas, el escándalo deja muy pronto de serlo, por minuciosamente que haya sido elaborado o por el contrario, por espontáneamente que se haya logrado (Paz, 1971: 457-8).

En cierto modo, podemos pensar que Paz no considera a Kagel como uno de los suyos a partir de lo que consideramos como una omisión. Paz cierra el capítulo dedicado a la Argentina y esboza una lista en aquellos en los que cifra su esperanza para que “Latinoamérica deje de constituir, musicalmente hablando, el continente del tercer día de la creación” (Paz, 1971: 496). En esa lista están Francisco Kröpfl, Mario Davidovsky, Antonio Tauriello y Mariano Etkin, pero no Kagel. Se podría argumentar que se refiere a creadores residentes en el país, pero —para la fecha de

la segunda edición del libro—, Davidovsky tampoco se encontraba en la Argentina sino que hacía más de una década que se había radicado en los Estados Unidos.

En la última mención de Kagel que se halla en el libro, Paz parece reconocer su trascendencia internacional, al transformarlo en adjetivo calificativo, como un apellido que puede ser sinónimo *per se* de “tendencia estética”. Es en el apartado dedicado a los nuevos compositores holandeses y en particular a Peter Schat. Según Paz, Schat “evolucio-
nó desde sus iniciales experiencias Bartok-Webern hacia Stockhausen y Kagel en lo musical y lo representativo respectivamente”. (Paz, 1971: 571).

Alemania-Argentina

A comienzos de la década de 1970 Mauricio Kagel está firmemente establecido en Colonia, donde tiene a su cargo una cátedra de Teatro Instrumental, género que lo tenía como principal exponente y su contacto con el país comenzaría a espaciarse cada vez más y solo con fines personales.

Su primera y finalmente aislada visita musical a la Argentina sería en 1974. Llegó invitado por el Instituto Goethe con su conjunto Nuevo Teatro instrumental, de Colonia. Ofreció cuatro conciertos y una conferencia. Dentro del repertorio dominado por la experiencia del teatro instrumental, también incluyó *Exotica* de la que hablaremos en detalle más adelante.¹² Luego de 1974, la distancia parece, ahora sí, más inmensa que nunca. Mientras que Kagel indaga en una serie de obras sobre la *alteridad*, para 1980, cuando la Argentina estaba en plena dictadura

12 Para más información sobre esta visita ver Marra de la Fuente, *op. cit.*

militar, Kagel decide “adquirir” la ciudadanía alemana.¹³ Entre 1974 y el 2000, poco y nada de su música se escuchó en su país natal.

Mientras que el proceso de distanciamiento de Kagel y la Argentina parece haber sido veloz, el proceso inverso tomó mucho más tiempo. El arco tiene alrededor de una quincena de años. La semilla puede encontrarse en la mítica Revista *Lulú*, que con sus cuatro números, funcionó entre 1991 y 1992 pero contribuyó a definir buena parte de la agenda y el canon de la música contemporánea en la Argentina de las siguientes dos décadas. Allí se publicaron tres textos, uno sobre el por ese entonces desconocido en la Argentina “arte radiofónico” y una entrevista cuyo tema central fue la composición en la posmodernidad y un tercer texto sobre su obra *Ludwig van*.¹⁴

Estos textos llegaron a la revista por sugerencia del propio Kagel. Según explicó el editor de la revista, Federico Monjeau, se comunicó con el compositor para proponerle que se incorporara al consejo editorial de la revista, propuesta que Kagel declinó en ese momento, argumentando su total desconocimiento de la vida cultural en la Argentina. Monjeau había tomado contacto directo con la música de Kagel en 1990 en la Sala Filarmónica de Berlín (Monjeau, 2017) y esa impresión seguramente lo llevó a entablar contacto directo para intentar sumarlo al consejo de *Lulú*.

13 Adquirir es literal, ya que según explica el propio Kagel, el Gobierno alemán lo obligó a devolver el dinero de la beca DAAD. Cf. Kagel, M. *Palimpsestos*. Buenos Aires, Caja Negra.

14 Werner K. “Entrevista a Mauricio Kagel. Componer en el posmodernismo”. En *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* núm. 2 (noviembre 1991); Kagel, M. y Schöning, K. “La herramienta. Pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas”. En *Lulú* núm. 3 (abril 1992); “De Beethoven a Ludwig van: Felix Schmidt y Jean Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel” En *Lulú* núm. 4 (noviembre 1992), edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009, pp. 124-129, 245-247 y 364-368 respectivamente.

Luego del primer contacto con la poética de Kagel a través de sus escritos, el gran hito fue la llegada a la Argentina de una colección monográfica lanzada por el sello Montagne/Auvidis. Los siete discos compactos permitieron constatar que Kagel era mucho más que ese compositor irónico del teatro instrumental que había pasado por su país natal dos décadas antes. La inclusión en esa serie de un CD dedicado al por entonces inconcluso ciclo de *Piezas para La rosa de los vientos* terminó derivando que, en 2002, un grupo de jóvenes intérpretes locales haya creado en Buenos Aires el Ensamble *Süden*. El ensamble se creó inicialmente para tocar este ciclo y terminaría luego siendo el ensamble participante del *Festival Kagel* de 2006 con el propio compositor como su director invitado.

La toma de contacto directo con la obra *kageliana* se completó con los ciclos dedicados a sus obras cinematográficas, realizados desde 1990 por el Instituto Goethe, la difusión de la obra de Kagel en el marco educativo formal, por compositores como Mariano Etkin o Marcelo Delgado y en el interés de la crítica musical porteña asociada a la música contemporánea.

La progresiva inclusión en conciertos del Teatro Colón (sobre todo desde el Centro de Experimentación, tanto los años que estuvo bajo la dirección de Gerardo Gandini como de la dupla Diana Theocharidis-Martín Bauer) y el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que comenzó en 1997 y fue progresivamente incluyendo repertorio *kageliano*) acompañaron el progresivo interés por su música (Marra de la Fuente, 2008).

Si hasta entonces en la gran sala del Teatro Colón solo se había hecho *Szenario*, en 1985, son tres las obras que se presentan en 2001, incluidas *Variationen ohne Fugue*, con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Juan Pablo Izquierdo, y *Varieté*, con dirección musical de

Gerardo Gandini y coreografía de Diana Theocharidis (Marra de la Fuente, 2008).

También fue importante para la construcción de una imagen más completa sobre la obra de Kagel la visita de Klaus Schöning. Se trata del productor de Kagel en la Radio WDR3 de Colonia. Schöning contribuyó para difundir el Arte radiofónico en la Argentina dictando un seminario en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical con el auspicio de la Fundación Antorchas. Schöning dio a conocer en ese seminario obras radiofónicas de Kagel editadas en CD como *Der Tribun y Nah und Fern*. El arte radiofónico no había tenido un espacio en la escena argentina a pesar de que Kagel había sido un pionero; y de que Schöning le había encargado una obra para el ciclo *Metrópolis*, a Francisco Kropfl.¹⁵

Il retorno di Kagel in Patria

La *reargentinización* culminó con el regreso del hijo pródigo por la puerta grande: el “Festival Kagel”, organizado por Diana Theocharidis, co-directora del Centro de Experimentación del Teatro Colón, en 2006. “Yo, por así decir, *Il Ritorno d’Ulisse in Patria*, Monteverdi, eso lo he vivido; yo también soy un poquito como Ulises volviendo a su patria” le dijo Kagel a unos periodistas alemanes cuando se aprestaba a viajar. Efectivamente, el Festival Kagel, como señalan los investigadores Esteban Buch y Camila Juárez:

15 *Metrópolis Buenos Aires* fue analizada en la Argentina como una pieza electroacústica y no como parte del género “arte radiofónico” (la obra fue comisionada para ser emitida el ciclo *Akustische Kunst* de la WDR3 de Colonia, Alemania). Esto se lo puede constatar en el análisis que le dedica Federico Monjeau en la revista *Humboldt* (Monjeau, F., 1990).

... pasa a ser algo gigantesco, un evento que va a durar veinte días, del 10 al 30 de julio de 2006. Los formatos y los dispositivos son de los más variados, desde conciertos sinfónicos y música de cámara hasta eventos multimedia, pasando por una ópera, ensayos abiertos, un ciclo de proyecciones de sus películas, una conferencia, una performance en la calle. Comienza el 10 de julio con la proyección en el Instituto Goethe de tres cortometrajes realizados entre 1965 y 1968, *Antiithese*, *Duo* y *Solo*, un retorno sobre la trayectoria de Kagel seguido dos días más tarde por una conferencia de éste, “Composición e interpretación: un diálogo a varias voces”. En los días siguientes, el festival se desarrolla en cuatro lugares diferentes: la gran sala del Teatro Colón, el Instituto Goethe, la casa de Victoria Ocampo y el Teatro Margarita Xirgu, que reemplaza al CETC, por entonces en obra. La agenda de Kagel en Buenos Aires incluye una recepción en la Embajada de Alemania, que apoya activamente el festival, y la entrega de un diploma de Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires por el Jefe de Gobierno, Jorge Telerman. Además, el evento es filmado para la película *Süden*, de Gastón Solnicki, que muestra los ensayos de Kagel con los músicos de los ensambles Süden y Compañía Oblitua, y que comienza con esta frase del compositor, en alemán: “Ich fühle mich gut da wo ich gut arbeite. Das ist meine Heimat” (“Me siento bien ahí donde puedo trabajar bien. Esa es mi patria”). (Buch y Juárez, 2015).

Para Buch y Juárez, hubo estado de ánimo festivo con el que los argentinos recibieron y participaron de un gran festival al que propusieron pensarlo como una creación colectiva que bautizaron, tomando el textual de Kagel como *Il ritorno di Kagel in patria*.

Si, como dijo alguna vez el poeta Rilke, “la verdadera patria es la infancia”, Kagel siempre reivindicó de sus años de juventud porteña el haberse llevado el equipaje del cosmopolita:

En Europa siempre mantuve una situación muy ambigua con respecto a cuál es mi “nacionalidad”. Pero nunca negué que nací en la Argentina y que traje a Europa un bagaje cultural que era propio de nuestro país: el cosmopolitismo. Por eso nunca he hablado mal de mis comienzos en la Argentina, porque estoy agradecido de haber nacido allí y de no pertenecer a la idiosincrasia europea, que es muy centrípeta, que cree que todo nació y se sigue cocinando aquí. (Liut, 2000).

Cuestión de perspectiva: los pasaportes musicales de Kagel

Consideramos que el cosmopolitismo *porteño* resultó ser uno de los principales *pasaportes musicales* para Kagel a lo largo de su vida. Es lo que le permitió, sobre todo a partir de 1970, tematizar la cuestión identitaria, apuntándole principalmente al eurocentrismo cultural del viejo continente.

Sobre Kagel, el compositor Mariano Etkin aseguró una vez que:

La problemática de su música y de su estética es una problemática esencialmente argentina. Toda su posibilidad de distanciamiento con respecto a ese mundo europeo es tomado muy irónicamente, la parodia, todo eso es muy argentino. Eso a un alemán jamás se le podría ocurrir. La distancia que tiene con respecto a la cultura europea es la característica distancia que tiene un argentino. (Lerman, 2012).

Ramón Pelinski destaca que la ambigüedad es una categoría dominante en la obra de Kagel:

...de la misma manera que su *Tango alemán* suena argentino para los alemanes y alemán para los argentinos, Mauricio Kagel es considerado en Latinoamérica como un europeo y en Europa como un latinoamericano. (Pelinski, 2000: 245).

Cambiando el punto de vista, cambia la perspectiva. Esta es la operación que, acordando con lo que señalan Pelinski, Björn Heile y Omar Corrado, Mauricio Kagel realiza en obras como *Exotica*, *Mare Nostrum*, *Tango Alemán* y *las Piezas para La Rosa de los vientos*.

En la misma dirección, Gianmario Borio sostiene que *Exotica* resulta modélica de cómo la vanguardia musical europea abordó el problema del otro en los setenta. Borio incluso encontró que Kagel anticipó el “orientalismo” (Said, 1978) a la vez que representan su aporte al debate sobre la *Welt-Musik* durante la década de 1970.

Por otra parte el investigador Björn Heile distingue que, en el caso las *Piezas de La rosa de los vientos*, que fueron compuestas por Kagel ya en la década de 1990, significan la respuesta musical a los estudios postcoloniales de dicha década (Heile, 2016).¹⁶ Aquí el cambio de perspectiva implica, desde su residencia en Colonia, poder retomar el punto de vista del otro. Como emigrado sudamericano en Alemania, no hacía más que poner en cuestión al eurocentrismo que lo rodeaba.

¹⁶ Esta discusión desde la creación musical con los sucesivos debates sociales y políticos que le era contemporáneos parece una constante en la obra de Kagel, pero es un tema que excede las posibilidades de análisis en el contexto de este trabajo.

Exotica: el problema del otro

El estreno en 1972 de *Exotika für außereuropäische Instrumente* se produce en medio de un momento sumamente productivo y de altísima visibilidad de Kagel en la escena alemana. Repasemos las obras que la anteceden en 1970.

Durante las conmemoraciones del bicentenario del nacimiento de Beethoven se presenta su film *Ludwig van* producido por la WDR y con la participación de Joseph Beuys produce un revuelo de proporciones por su deconstrucción del “mito beethoveniano”. Luego produce tres nuevas piezas radiofónicas, música para bandas e inicia su serie de obras para gran orquesta con *Variationen ohne Fuge*, un juego intertextual que toma una obra de Brahms basada en otra de Händel. Algo así como “un comentario sobre un comentario” (Heile, 2002: 291).

Luego de *Exotica*, llegarán *Zweimann Orkester* para el Festival de Donaueschingen, obra de música teatral y, en 1975 *Mare Nostrum* pieza de teatro musical que de un modo contrafáctica se imagina el descubrimiento del Mar Mediterráneo por una tribu amazónica. Kagel, lejos de idealizar al “otro” muestra una mirada desencantada en esta inversión de los roles.

Exotica fue resultado de un encargo para formar parte del ciclo *Weltkulturen und moderne Kunst* que se realizaba en simultáneo con la realización de los Juegos Olímpicos de Munich de 1972. La obra expone a los músicos (y a Kagel mismo) a la situación —entre grotesca y ridícula— de intentar una imitación de músicas no-europeas, tocando instrumentos no europeos y, siguiendo a la práctica habitual en muchas culturas musicales del mundo, cantando en forma simultánea. Precisamente, la partitura está escrita para seis partes todas ellas divididas en dos sistemas: la primera

contiene la parte de canto con indicaciones relativas de alturas, la segunda es la instrumental con indicaciones rítmicas y de dinámica, pero sin indicar qué tipo de instrumento se deberá utilizar. El choque directo y literal entre este producto europeo y su versión original se produce en la sección B de la obra, en la que se deben reproducir en vivo las grabaciones de campo realizadas con músicos nativos. Así, Kagel transforma a los músicos profesionales europeos en aficionados ya que deben tocar instrumentos “autóctonos” de estas músicas, instrumentos que no dominan, al igual que los respectivos códigos culturales de contexto y de uso.

El musicólogo italiano Giammario Borio toma nota del origen de Kagel para analizar el malestar de esta obra con el entorno cultural europeo: “El título de la obra es indicativo de la actitud desencantada con la cual el músico (un emigrado argentino) confronta problemas relevantes de la investigación etnológica como la autenticidad y la contaminación” (Borio, 2009). Borio asegura que con esta superposición se manifiestan “de un modo bizarro los componentes no-naturales de la praxis interpretativa de la música occidental y se expone como una puesta en escena desencantada de la alteridad que se produce en la fricción de diversos sistemas lingüísticos” (Borio, 2009).

Para Borio, Kagel logra con esta obra “una demostración acústica de la imposibilidad de unificación de lo diverso e, indirectamente, de la falsedad ideológica inherente en la concepción universalista de la música” (Borio, 2009). De este modo Kagel, el cosmopolita venido de la periferia, pone su voz de alerta sobre los modos en que Europa confunde su propia perspectiva con el universalismo. Y cómo desde allí construye su propia idea del otro. Al respecto Borio confirma esta hipótesis con un hallazgo: una entrevista realizada a Kagel en tiempos del estreno de la obra que es similar a la tesis del “orientalismo” que publicará Edward Said años

mas tarde. En dicha entrevista radial el propio compositor expresaba:

Una tesis de *Exotica* es que el Oriente es una invención de Occidente. Es decir, que el hombre blanco europeo desea el Oriente para estar contento [...] Y para definirse a sí mismo, naturalmente: para estar orgulloso de que es superior, iesto es claro! El imperialismo del color [de la piel], usted lo encuentra en los búlgaros y los escandinavos, los franceses y los alemanes iy los españoles!... Y esto es interesante: el imperialismo del color no tiene nada que ver con la pujanza política o financiera. Están contentos de no ser negros. Están contentos de no ser amarillos. Entonces una de las tesis de *Exotica* es decir, el Oriente existe porque Europa inventa todo el tiempo las formas que definen el orientalismo. Y la antítesis de esta tesis es: el Oriente se hace cada vez más Occidental, con formas orientales. Y estas formas orientales son naturalmente un occidentalismo muy mal comprendido, y que uno puede conservar muy bien en el mundo de la música. (Borio, 2009).

Respecto del devenir *Exotica*, es interesante comentar aquí el trabajo de análisis que realizó el musicólogo argentino, radicado en España, Ramón Pelinski. El autor hace una comparación entre las grabaciones realizadas en 1972 y 1992 para llevar a cabo una serie de críticas a la propuesta de Kagel.

Pelinski argumenta que en Europa hubo tres fases en su tratamiento de la alteridad en música:

Tradicionalmente en Europa, el compositor erudito, a la hora de escribir música “exótica”, creaba una re-

presentación imaginaria del Otro utilizando códigos musicales más o menos arbitrarios para representar su cultura. Este modo de representación cambia substancialmente con el modernismo, cuando el compositor cree encontrar afinidades entre su cultura musical y la de los otros. Por fin, una tercera etapa consistiría en sobrepasar el exotismo, tomándolo como objeto mismo de composición. Es la etapa en la que se sitúa la obra que hoy nos ocupará. (Pelinski, 2000: 239).

Mientras que en la fecha del estreno los músicos participantes desconocían las músicas exoeuropeas que debían abordar, en la versión de 1992, el grupo que la interpreta es un ensamble multicultural, aunque se encuentra también radicado en Europa (el Ensemble Modern).

Pelinski acusa a *Exotica* de Kagel de una especie de apropiación “europeísta” del otro y que, en última instancia seguiría sin resolver el problema de lo exótico:

En suma, Kagel estetiza las músicas tradicionales: las desprende de su contexto tradicional para desarrollar a partir de ellas estrategias compositivas críticas del exotismo europeo. Al mismo tiempo, las músicas tradicionales, o su representación imaginaria, son las máscaras del Otro con las que el compositor oculta sus varias identidades... una estrategia posmoderna que también encontramos en otras composiciones de Kagel. (Pelinski, 2000: 247).

Pelinski postula como solución posible una especie de hipotético encuentro “más democrático, plural, tolerante” o de igual a igual entre las músicas del mundo. El musicólogo finaliza su trabajo postulando:

En todo caso, me parece que el diálogo intermusical en la época del flujo global de la música, se agotaría en mera apariencia si no estuviese ligado a un proceso de descubrimiento progresivo y mutuo de la alteridad. La plenitud utópica de este proceso, esto es, una armonía real entre identidad y otredad, se encuentra quizás en el horizonte de todo empeño humano posible. (Pelinski, 2000: 248).

La utopía de Pelinski tal vez no sea adecuada para abordar *Exotica* ya que en esta obra consideramos que Kagel no apuesta a sobrepasar el exotismo sino, por el contrario, lo tematiza, lo pone en primer plano, al presentarlo como un problema central, a la vez musical y performático.

Ahora bien, la utopía propuesta por Pelinski se asemeja mucho a lo que ha concretado, a partir de 2000 otro compositor argentino: Osvaldo Golijov. Pero la pretensión estética de Pelinski, aunque políticamente correcta, parece impracticable. En la solución de Golijov, se ubica en un mismo escenario a los intérpretes específicos de cada música. Tampoco es un diálogo del todo horizontal: la obra se juega en territorio occidental, la sala de conciertos y la *ritualidad* de la música culta. Los músicos que participan, aunque son “nativos” de los géneros musicales que les toca realizar, siguen siendo intérpretes, en este caso de la obra de Golijov.

Una variante más cercana a la utopía de Pelinski podrían ser las obras de Henry Brant, aunque en ellas si bien directamente permite a cada grupo interpretar su propia música, una vez más no toma en cuenta el espacio en el que transcurre. Los grupos “invitados” lo hacen fuera de sus respectivos contextos socioculturales de origen. Parece imposible un diálogo igualitario si introducimos las variables espaciotemporales: tampoco la obra de Brant tendría

sentido tocada en medio de una ceremonia religiosa de una tribu en medio del Amazonas.

De este modo, Pelinski encuentra su propio límite en el intento normativo utópico de la igualdad cultural. No casualmente, la propuesta provino de un intelectual, también argentino y también residente en el exterior, que tuvo como intereses propios la contribución de un “tango nómada”. Una reflexión teórica y práctica sobre la creación de tangos desterritorializados de su origen rioplatense. Y cuya conceptualización, según explica Pelinski, surgió a partir de una charla, precisamente, con Mauricio Kagel.

Tango alemán

Tango alemán, para voz, violín, bandoneón y piano de 1978 supone varios tipos de niveles de reflexión identitarios. Aquí se encuentran el tema de la ubicación territorial de un género musical popular como el tango, como así también aspectos de tipo biográficos de su autor con dicho género.

La indicación más importante para el cantante, central para el sentido que Kagel busca darle a la pieza, es la referencia al modo en que deberá el cantante producir su propio *texto*. En las indicaciones que contiene la partitura Kagel indica: “El intérprete canta solamente en un lenguaje imaginario, completamente incomprensible”.¹⁷ Ni el alemán de adopción ni el castellano porteño que Kagel continuó hablando fluidamente hasta el final de su vida: el idioma de esta obra híbrida se hace abstracto en el cruce que provoca componer un tango, viviendo en Alemania y siendo no un tanguero sino un compositor contemporáneo.

17 Kagel, 1979: Indicaciones de la partitura de *Tango Alemán*. Henry Litolffs Verlag Peters. Frankfurt.

El análisis musical que realizó Camila Juárez, nos exime de entrar en detalles sobre la obra en sí.¹⁸ El matiz que quisiéramos introducir se vincula a la perspectiva desde la cual Kagel compone éste, su propio “tango nómada”. Se trata de una posición probablemente única. Como compositor culto con una carrera internacional en Europa, aplica en la obra procedimientos propios de la vanguardia musical tanto como de aquellos que podríamos definir como parte del *estilo* Kagel.

En cuanto al tango, su uso se diferencia claramente del exotismo propio de intentos previos célebres durante el siglo XX como, por ejemplo Alban Berg o Stravinsky. Claramente, en *Tango alemán* se percibe que hay una experiencia de “escucha” de primera mano del tango ocurrida en su juventud en Buenos Aires. Kagel recuerda de esos años:

La experiencia más concreta y que ha tenido mucha influencia en mí es cuando hacía la rabona en la escuela (sic), iba con otros compañeros alumnos de la escuela al “Tango bar” en la calle Corrientes, que tenía orquestas que ya empezaban a las 11 de la mañana y ahí estaban los *habitués* naturalmente. Ya entonces pensaba que el tango era la música culta más valiosa que se había producido en la Argentina. Insisto en esto, el aspecto popular no lo debo describir porque se sabe. Pero la forma en que el buen tango se tocaba, con músicos que estaban en el Colón también, que trabajaban ahí, y de noche iban a tocar tango por otras partes para redondear su salario [...] Pero naturalmente mi vida no podía estar dedicada al tango porque yo venía

18 Juárez C. (2012). “Esto no es un tango”. En Buch, E. (ed.) *Tangos Cultos*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

de otra, digamos, otra fuente de cultura que también para mí era fundamental. Esperé muchos años para escribir el tango alemán. (Kagel en Buch, 2012: 203).

El tango alemán no es por esta razón un tango *for export* o exótico, sino un tango extrañado por la intervención de un compositor contemporáneo. Por esta razón su perspectiva no es la de un compositor europeo. En cambio está en sintonía con colegas que, viviendo en la Argentina, tuvieron al tango como parte de su paisaje cultural. Es el caso de, por ejemplo, su contemporáneo Francisco Kröpfl.¹⁹ Pero no el de Juan José Castro, que viviendo en Buenos Aires llegó a participar tangencialmente de la vida cultural del tango. Tampoco de Gustavo Beytelmann, otro argentino radicado en Europa (París), pero en cuyo caso el tango forma parte de su praxis como instrumentista y es su centro de preocupación estética. Tomando como ejemplo los dos casos anteriores, es que se explica que, al estudiar la partitura de *Tango alemán* se note que la escritura no responde a los códigos tangueros, aunque sí capture de modo más eficiente algo de su sonoridad que en otros usos de compositores europeos.

A modos de ejemplo: en el compás núm. 174 está escrito el “arrastre” que hacen en el tango la mano izquierda del piano y el contrabajo. Lo hacen, pero en vez de caer a tierra, el énfasis se diluye por una doble razón: por el calderón *ad libitum* que cerró la frase anterior y porque el acorde entra sincopado, sobre la última semicorchea. En la versión el pianista toca el arrastre en forma tanguera.

Quienes han tocado tango saben que la primera de las notas debe ir acentuada tanto como la del punto de llegada. Desde la década del sesenta músicos como Horacio Salgán lo fijaron por escrito a este gesto incorporando el acento

19 Ver el trabajo de María Laura Novoa sobre su *Tango*, también en el libro *Tangos Cultos*.

en ambos puntos del arrastre, el de partida y el de llegada. Kagel, músico argentino que escuchó y bien el tango, sin embargo no frecuentó a los intérpretes del género que podrían haberle pasado ese rasgo de estilo. No es que haga falta, claro está, pero así lo sitúa por afuera del tango.

Otros sures

Entre *Tango Alemán* y las *Piezas para La rosa de los vientos* media una década en la que Kagel orientó sus esfuerzos creativos hacia otras líneas de acción. El regreso a la cuestión de la alteridad y los problemas identitarios tienen en *La rosa de los vientos* un carácter sustancialmente diverso. La otredad, el descentramiento son un tema que no tiene resolución, es un espejo doble que termina poniendo en primer plano la figura del propio autor. Se trata de ocho piezas instrumentales nombradas con ocho puntos cardinales, que Kagel compuso entre 1988 y 1994.

Kagel modifica el punto de vista acústico de los puntos cardinales de las obras rompiendo, una vez más, el hábitus eurocéntrico. Kagel recuerda que el Sur y el Norte representan nociones antitéticas para un ciudadano del hemisferio Sur respecto del Norte. Kagel construye a partir de este juego un mapamundi sonoro imaginario. Una cartografía que no escapa a la imposibilidad del “exotismo” inherente a la mirada localizada del propio Kagel.

La obra es interpretada por una “orquesta de salón”, que como bien señala Björn Heile es un modo de alertar, una vez más, sobre el modo de representación, de tiempos del imperialismo colonial del “otro” que Europa traza de músicas populares del mundo.

Una orquesta que toca “música ligera” es relocalizada simbólicamente por la operación culta de Kagel. Músicas

del centro de Europa, Italia, América del Sur, Oriente y hasta una imaginaria música del ártico son articuladas en un discurso musical que, sin dejar de reconocer sus diferencias, muestran lo problemático de una apropiación de lo “bajo desde lo alto”.

Omar Corrado encuentra en estas piezas una actitud crítica respecto de las ideas instaladas sobre autenticidad tanto de los campos de la etnomusicología como de los nacionalismos artísticos. También destaca el carácter nómada de la propuesta de Kagel. El nomadismo, señala Corrado, es una característica que “forma parte del equipamiento que lleva consigo el cosmopolita”. En el marco de un detallado y vasto trabajo sobre la construcción del espacio en la música argentina, Corrado decide incluir al cosmopolita Kagel a partir del análisis de estas piezas ya que le generan preguntas medulares: “¿Cuál es la relación del cosmopolitismo con el espacio? ¿Supone todos los lugares o ninguno, un conjunto de ellos jerarquizados desde el poder o de su microfísica? (Corrado, 2013: 125).

La renovada pregunta sobre la identidad de Kagel aparece en el trabajo de Corrado para dar cuenta, de este modo, de cómo la cuestión resulta inherente a su poética:

Considerado como compositor alemán, o que produce desde el centro europeo, la invocación de Kagel a su origen fuera de ese entorno hegemónico le permite jugar entre ambas zonas, y generar allí algunos de los rasgos más particulares de su poética. Esta dualidad estaría ínsita en el concepto mismo de cosmopolitismo. (Corrado, 2013: 125).

Kagel, cosmopolita de origen periférico que interviene en un entorno hegemónico está dando un debate que apunta a un trabajo con los materiales musicales que puede

resultar profundamente democrático. Como bien señaló Monjeau:

La originalidad de esa música no consiste exactamente en la novedad de sus materiales o en una supuesta creación desde la nada; consiste más bien en la elaboración de una perspectiva específica, de una mirada que atraviesa los materiales de la tradición musical en forma oblicua, extrañamente afectuosa y extrañamente ácida, partiendo seguramente de la suposición de que esos materiales son grandes cristalizaciones de la experiencia humana. Una gran reserva espiritual de la humanidad; pero no una reserva a la manera de los parques naturales, como algo que debe permanecer intocado, sino una reserva que nos interpela y nos llama a la acción. (Monjeau, 2008).

A modo de conclusión

El patrimonio musical de la humanidad como campo de posibilidad para la composición. Resuena aquí la fórmula borgeana de “El escritor argentino y la tradición”, que Kagel conoció de primera mano al asistir a las clases de Literatura inglesa antes de partir para Europa. En esa matriz común es que la música de Kagel, a su vez, es claramente parte del campo de posibilidad para la música contemporánea argentina. Una música nómada, abierta que, precisamente gracias al distanciamiento de su país de origen también termina interpeándonos.

Poco tiempo antes de morir, Kagel dijo en una entrevista realizada en su casa de Colonia y que sabía que sería publicada en su país natal: “Recién comencé a comprender

ciertos hechos y ciertas líneas de fuerza de Sudamérica y de la Argentina en Europa, de una manera que viviendo ahí no lo hubiera podido hacer” (Solare, 2008).

¿Por qué entonces desde finales del siglo XX se incrementó progresivamente el interés por Kagel en su Argentina natal?

Una hipótesis es que la obra de Kagel pudo servir en la Argentina como pasaporte para salir del paradigma dominante en la música contemporánea argentina, el del modernismo abstracto centrado en la “serie autónoma” (Corrado, 1997) que se había cristalizado a partir de la experiencia del Instituto di Tella en los sesenta. No casualmente, la música que más interesó en la Argentina es mayormente la que Kagel produce a partir de los 70. Como señala el investigador Abel Gilbert “la música de los ‘60 queda relegada aunque sea tan potente como la posterior. Y aunque sea la que explica el porqué de la segunda etapa, su peso específico en la cultura alemana”.²⁰

Sobre este punto es bueno recordar que cuando Juan Carlos Paz habla u omite a la figura de Kagel en su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* lo hace en 1971 esto es, sobre la producción de Kagel de las décadas de 1950 (iniciada en la Argentina y primeros pasos en Alemania) y la de 1960.

La discusión sobre la “nacionalidad” de Kagel en la Argentina puede ser pensada desde esta perspectiva como señal de un debate mayor: cuál es el campo de posibilidades de la música contemporánea nacional; cuáles son sus territorios, sus límites y sus fronteras.

El legado *kageliano* para la música argentina parece ser el de contar con la posibilidad de obtener múltiples pasaportes musicales para romper con la lógica de los compar-timentos estancos.

20 Comunicación personal con el autor, 1º de junio de 2011.

- Liut, M. (2000). "El maestro de música. Entrevista a Mauricio Kagel". Buenos Aires, *La Nación*, 10 de enero.
- . (2008). "Arte sonoro en el espacio público. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina". En *Revista Afuera*, estudios de crítica cultural, año 3, núm. 4, mayo. Edición online: www.revistaafuera.com
- . (2014). "Episodios Nacionales en una música cosmopolita. Marcas de origen en obras de compositores argentinos radicados en París", en *Actas de la VII JIDAP*. La Plata, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Disponible en: <http://en.calameo.com/books/000658104236b8f06026f>. (Consulta: 30/06/2017)
- Marra de la Fuente, L. (2008). "Mauricio Kagel, un extranjero en su propia tierra". En el sitio online *Tiempo de música* <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=409&idpagina=46> (Consulta: 1/07/2017)
- Monjeau, F. (1990). "La música electroacústica en Argentina". En *Humboldt*, año 31, núm. 100, pp. 41-45. Goethe Institut.
- . (2001). "Profeta en Alemania". En *Clarín*, 23/12, <http://edant.clarin.com/diario/2001/12/23/c-01411.htm> (Consulta: 1/07/2017)
- . (2008) "El adiós a un artista de vanguardia". En *Clarín*, https://www.clarin.com/extrashow/adios-artista-vanguardia_0_HyBMYe2RTYx.html (Consulta 1/07/2017)
- . (2014) "Vanguardia criolla e ideología ruidista". En *Clarín*, 21/11, https://www.clarin.com/extrashow/musica/Condit-Auditorio_cheLA-compositores_jovenes-Ciclo_de_musica_contemporanea_del_Complejo_Teatral_0_H1GF8Cv5PXL.html. (Consulta: 24/07/2017)
- . (2017). "Sobre el humor en música II: Mauricio Kagel". En *Clarín*, 5/07, https://www.clarin.com/espectaculos/musica/humor-musica-ii-mauricio-kagel_0_BkXyB1jE.html (Consulta: 24/07/2017).
- Paz, J. C. (1971). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Barcelona, Akal. Capítulo "Máscaras de la identidad. Reflexiones sobre *Exótica*, de Mauricio Kagel" pp. 239-250. Madrid, Akal.
- . (2000). *Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor.
- Solare, J. M. (2008) "La curiosidad es ilimitada. Entrevista póstuma". En *Voces*, núm. 1, Lanús, UNLA.

Autores

Ana Cláudia de Assis

Profesora de la Escola de Música de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, donde desarrolla proyectos de investigación/artísticos sobre música contemporánea brasileira. Doctora en Historia por la Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de la UFMG (en asociación con el IPEAT/Université de Toulouse) y magister en Prácticas Interpretativas por la UNI-RIO, es autora del libro *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*, publicado en 2015. Realizó, en el Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música (Universidade Nova de Lisboa), un posdoctorado sobre la relación entre el compositor portugués Fernando Lopes-Graça y la música brasileira. Coordina, actualmente, el Programa de Pos-Graduación en Música de la UFMG y dirigió, en el período 2013-2016, el Acervo Curt Lange localizado en esta misma universidad. Como intérprete de música contemporánea, realiza conciertos en Brasil y en el exterior invitada por importantes festivales, entre los cuales figuran: Bienal da Música Brasileira, Monaco Electroacoustique (Mónaco), Visiones Sonoras (México), Ai-Maako (Chile), Festival de Outono (Portugal) e Skammdegi AIR Award (Islandia). Grabó diversos CDs, entre ellos, *A Música Dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano*; *Sonoridades: peças contemporâneas para piano* (2016); *Vertentes: música brasileira para piano* (2017).

Susana Castro Gil

Maestranda en música, énfasis *Performance*, de la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) bajo la orientación de la profesora Ana Claudia de Assis. Becaria de la CAPES. Maestra en piano de la Universidad de Antioquia (Colombia), graduada bajo la tutoría de la maestra Teresita Gómez en 2017. En enero de 2016 se presenta como ponente en el IIº Congreso de musicología de la ARLAC/IMS realizado en Santiago de Chile con el trabajo: “Juan Carlos Paz y el grupo renovación: Encrucijadas estéticas e interpersonales 1936-1945”. Entre 2014 y 2015 realizó intercambio académico en la Universidad Federal de Minas Gerais participando activamente en labores de investigación musicológica en el Acervo Curt Lange.

Omar Corrado

Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona. Becario del Gobierno francés, del Instituto Goethe, del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher (Basilea). Ha realizado actividades docentes de posgrado, dictado conferencias y participado en congresos en universidades e instituciones académicas de Europa y las Américas. Sus trabajos fueron publicados en revistas especializadas internacionales —entre ellas, *MusikTexte*, *World New Music Magazine*, *Latin American Music Review*, *Revista Musical Chilena*—, en diccionarios y enciclopedias —*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Komponisten der Gegenwart*, *Encyclopedia of Popular Music of the World*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*—. Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010); *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (2010, 2da. 2012), y compilador del volumen colectivo *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaidis* (2014). Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (2008) y el Premio Konex (2009 y 2019). Profesor Titular Regular en las cátedras Música Latinoamericana y Argentina, y Evolución de los Estilos IV en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue titular de la Cátedra Jesús C. Romero, edición 2017, del CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Guillermo Dellmans

Doctorando en Historia y Teoría de las Artes, en la Universidad de Buenos Aires. Licenciado y Profesor Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario de investigación de la Biblioteca Nacional, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2012-2014) y ejerció el periodismo musical en la revista cultural *El Gran Otro*. Actualmente se desempeña en la sección Música Académica Argentina del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” e integra equipos de investigación en universidades nacionales (Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes). Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales y es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

Daniela Fugellie

Profesora de musicología del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile. Es Doctora en Musicología por la Universidad de las Artes de Berlín (2016) y Magister artium por la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar y la Universidad de Jena, Alemania (2009). Fue asistente académica de la cátedra Transcultural Music Studies en Weimar (2010-2012) e investigadora del Colegio de Graduados Das Wissen der Künste en Berlín (2012-2015). Entre sus áreas de investigación se cuenta la historia de la música docta latinoamericana de los siglos XX y XXI, los procesos de transferencia cultural entre América Latina y Europa y la historia cultural de la música.

Sebastián Mauricio Hildbrand

Licenciado y Profesor en Artes, orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como investigador contratado (INM - Ministerio de Cultura de la Nación) e invitado (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” – Universidad Católica Argentina) ha realizado trabajos de relevamiento y diseño de la información para la base de datos del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Fondo Documental “Carlos Vega”. Fue adscripto de la cátedra de Música Latinoamericana y Argentina (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), desarrollando un trabajo de investigación sobre la legislación mú-

sical durante el primer peronismo. En la actualidad, su área de estudios aborda las problemáticas referidas a la relación entre música y política en Argentina durante el período 1946-1955.

Martín Liut

Compositor, docente e investigador. Es Jefe de trabajos prácticos de Música Argentina y Latinoamericana en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Asociado por concurso en el área de música de la Universidad Nacional de Quilmes. Dicta asignaturas de Historia de la Música y Composición. Es director del proyecto de investigación "Territorios de la música argentina contemporánea (TemaC)" en la Universidad Nacional de Quilmes. Es autor de obras de cámara, electroacústicas puras y mixtas, música vocal escenificada, como así también de obras de arte sonoro (instalaciones, piezas radiofónicas, intervenciones y performances). Fue fundador y director de Buenos Aires Sonora, grupo que, entre 2003 y 2011 se dedicó a la realización de intervenciones sonoras a gran escala en espacios públicos urbanos. Egresó de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 1992 con el título de Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical. Es doctor en Ciencias sociales y humanas por la Universidad Nacional de Quilmes y en Historia, Música y Sociedad por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

Silvina Luz Mansilla

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 "Carlos López Buchardo". Es Coordinadora del Área de Investigación en Artes Musicales del Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y Directora del programa de Doctorado en Musicología en la Universidad Católica Argentina. Es Profesora Adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional Del Arte. Ha dirigido equipos de investigación (UBACyT, UNA, FNA), tesis de posgrado (UNC, UNCUYO, UBA,

UCA, UNL) y becarios (CIN, Fundación Fullbright y UBACyT). También integró un proyecto PICTO-UNSJ. Docente de posgrado en Universidad Nacional de Cuyo desde 2013 y en Universidad Católica Argentina desde 2016. Regularmente presenta trabajos en congresos nacionales e internacionales y es requerida como jurado. Autora de tres libros dedicados a Carlos Guastavino, compiló volúmenes colectivos, editó y dirigió publicaciones periódicas. Ha ofrecido conferencias en distintas universidades e integrado el Instituto Nacional de Musicología como investigadora (2010-2016). Presidió la Asociación Argentina de Musicología (2015-2016). Es miembro de la International Musicological Society y de su Rama Latinoamericana.

Pablo Daniel Martínez

Guitarrista, compositor, docente e investigador. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es Licenciado en Música, especialidad Composición, graduado con medalla de oro, en la Universidad Católica Argentina, donde además obtuvo el postítulo de Profesor Superior de Música en la misma especialidad, con diploma de honor. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Música Latinoamericana y Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, también se desempeñó como Adscripto. Fue arreglador, transcriptor de partituras y copista de la Banda Sinfónica Nacional de Ciegos "Pascual Grisolia" y Profesor de Historia de la Música del Siglo XX en las carreras de Composición y Dirección Orquestal y Coral de la Universidad Católica Argentina. Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y es Profesor en la Licenciatura en Música Popular de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. En el campo de la música popular, desarrolla una intensa actividad como intérprete y director musical y sus composiciones y arreglos son ejecutados por destacados solistas, agrupaciones de cámara y orquestas sinfónicas, nacionales e internacionales.

Carlos Mastropietro

Compositor, graduado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde fue alumno de Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez. Posteriormente amplió su formación como compositor con Coriún Aharonián (Uruguay).

Sus obras obtuvieron distinciones nacionales e internacionales y fueron interpretadas en Argentina y otros países de América y Europa. Algunas de ellas fueron realizadas por encargo de diferentes instituciones y ensambles musicales. Es Profesor Titular de Composición III y Profesor Titular de Instrumentación y Orquestación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde también se desempeña como Director de Proyectos de Investigación relativos a estas áreas. Dictó diversos cursos y seminarios de Instrumentación y Orquestación en el exterior. Es autor y compilador del libro *Música y timbre - El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014), coautor de libro *Hallowe'en de Charles Ives* (2001), colaborador en el libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina - Escritos de compositores* (2007) y autor de diversos artículos en medios especializados.

Melanie Plesch

Doctora en musicología histórica por la Universidad de Melbourne y egresada de las carreras de musicología y de guitarra clásica del Conservatorio Provincial "Juan José Castro" (Buenos Aires). Sus trabajos, de espíritu interdisciplinario, aspiran a una intersección entre la musicología y la historia cultural. Sus investigaciones han recibido el apoyo de la Fundación Antorchas, el CONICET, el FONCYT y el Departamento de Ciencia y Técnica del Commonwealth of Australia. En 2015 fue investigadora visitante en la Universidad de Oxford (UK) en el marco del Premio Balzan de Musicología "Towards a Global History of Music", dirigido por Reinhard Strohm. Ha enseñado, entre otras, en las universidades de Buenos Aires, Católica Argentina y Nacional de Cuyo. Radicada en Australia desde 2005, se desempeña actualmente como *Associate Professor in Musicology* en la *Faculty of VCA and MCM* de la Universidad de Melbourne, donde es además vicedecana de asuntos académicos. Su actividad docente ha recibido numerosas distinciones, destacándose la *National Citation for Outstanding Contribution to Student Learning* otorgada por el gobierno de Australia en 2014. Sus publicaciones incluyen artículos en revistas internacionales como el *Musical Quarterly*, *Acta Musicologica*, y *Patterns of Prejudice*, y la edición de varios libros sobre temas de su especialidad.

Christina Richter-Ibáñez

Investigadora y docente de musicología en la Universidad de Tübingen. Estudió musicología, educación y administración de empresas en Magdeburg/Alemania. Trabajó como organizadora de conciertos contemporáneos en Stuttgart. En 2013 obtuvo su Doctorado en Musicología en la Universidad de Música y Teatro de Stuttgart con una tesis sobre la juventud del compositor Mauricio Kagel y la vida musical en Buenos Aires durante los años 1946-1957, para la cual realizó investigaciones en Buenos Aires, Berlin, Bonn y la fundación Paul Sacher en Basilea. Dio cursos en las universidades de Stuttgart, Ludwigsburg y Tübingen. En la Universidad de Tübingen integró un equipo de investigación sobre la historia de la musicología alemana en los años 1945 a 1955. En 2016/17 formó parte del *Balzan Research Project*, dirigido por Reinhard Strohm, en cuyo marco realizó una estancia de investigación en la Universidad de Oxford y organizó un seminario internacional sobre la recepción global de Juan Sebastian Bach y su música en el siglo XX, que tuvo lugar en Berlín. En 2018 trabajó en Paris Lodron Universität de Salzburgo sobre música y migración. Su campo de estudio incluye asimismo el teatro musical experimental y el intercambio musical entre America Latina y Europa. Es autora de *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (2014), y co-editora (con Andreas Meyer) de *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (2016).

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y letras
en el mes de octubre de 2019