

# **Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930**

**Omar Corrado**

### **Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930**

Desde finales de la década de 1920 y durante la siguiente, la obra de numerosos compositores argentinos acusa el impacto de vertientes neoclásicas y objetivistas de la actualidad musical. Este artículo estudia las condiciones de recepción del pensamiento y del repertorio internacional de la época, los modos en que fue procesado productivamente en las obras locales y su vinculación con tendencias comparables en otros sectores de la modernidad en Buenos Aires. Reflexiona sobre el sentido y alcances de esta modernidad en el marco de la historia de la música argentina y sobre los problemas derivados de su relación con diversos paradigmas historiográficos y estéticos.

Palabras clave: neoclasicismo, modernidad, música argentina del siglo XX

### **Neoclassicism and objectivism in the Argentinean music of the 1930s**

Since the end of the 1920's and during the next decade, it is possible to recognize the impact of neoclassic and objectivist musical trends on the work of several Argentinean composers. This article analyzes the reception of the musical thought and the international repertoire of the time, the productive ways in which they have been processed in the local works and their relationship with similar tendencies in other fields of the modernity in Buenos Aires. The text reflects on the meaning and scope of this kind of modernity in the context of the Argentinean music history and on the problems concerning its relationship with different historiographic and aesthetics paradigms.

Keywords: neoclassicism, modernity, 20<sup>th</sup>-century Argentinean music

El neoclasicismo europeo de los años posteriores al fin de la Primera Guerra constituye, para numerosos compositores argentinos nacidos en los últimos años del siglo XIX, un punto de referencia fundamental en su búsqueda de una puesta al día técnica y estética del lenguaje.<sup>1</sup> No podemos demorarnos aquí sobre los problemas que el término 'neoclasicismo' suscita a la hora de precisar su contenido. Para ello, disponemos hoy de una extensa bibliografía que aclara las vicisitudes generales del vocablo, en sus procesos múltiples de gestación, así como a lo largo de su recepción histórica en el siglo XX (Scott Messing 1988; Scherliess 1998; Diepgen 1997).<sup>2</sup> Luego de señalar las diferencias entre los conceptos de *Neue Klassizität* de Thomas Mann, de *Jünge Klassizität* de Ferruccio Busoni, de *Nouvelle Simplicité* de Jean Cocteau o de *Néoclassicisme* en Stravinsky, de estudiarlos en su proceso de formación y en su densidad histórica, Scott Messing concluye sobre la imposibilidad de hablar de neoclasicismo como estilo musical unificado. A falta de un manifiesto común, afirma Vinay (1987: 49), se trata más bien de una tendencia, corriente o movimiento reconocido como tal a posteriori. Direcciones recientes, en el ámbito de la musicología en lengua alemana, prefieren incluso evitar el término,<sup>3</sup> por las connotaciones negativas que el mismo suscitó en la lectura vanguardística predominante en la historiografía musical de la segunda mitad del siglo pasado, o bien por el carácter progresivamente peyorativo de los derivados del término *Klassik*:

---

<sup>1</sup> El texto que aquí presentamos es un escueto informe derivado de un proyecto de investigación sobre este tema realizado en la Universidad Nacional del Litoral, al que se sumó lo llevado a cabo en un marco más extenso, referido a la modernidad musical en Buenos Aires, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Versiones previas, parciales, fueron leídas en diversos encuentros, entre ellos, en la *Primera semana de la música y la musicología*, UCA, 2001; en el *17° Congreso de la International Musicological Society*, Leuven, 2002, así como en una conferencia dictada en el ciclo *Gast Vorträge* de la Humboldt-Universität zu Berlin, 2003. Expusimos algunas extensiones del tema al ámbito latinoamericano en el coloquio interdisciplinario *Ambivalenz der Moderne* organizado por Hans-Werner Heister en Weimar en 1999 (Corrado 2007b), en un curso organizado por el Núcleo Música Nueva y la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República (Montevideo) en 2006 y en un Seminario de Maestría dictado en la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile en 2007.

<sup>2</sup> Un relevamiento del estado de la cuestión fue presentado por Tamara Levitz en un curso sobre neoclasicismo dictado en la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, en 1998. El mismo constituyó un punto de referencia en los comienzos de nuestro recorrido bibliográfico sobre el neoclasicismo europeo. El intercambio de ideas mantenido acerca del mismo fue especialmente relevante para este trabajo.

<sup>3</sup> Por ejemplo, el diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, en su última edición, no incluye la entrada *Neoklassizismus*; remite simplemente a la entrada *Klassizismus*, bajo la cual le dedica una sección (Stephan 1996).

*Klassizismus* y *Neoklassizismus*, en esa tradición lingüística e histórica (Danuser 1997: 13). Se impone progresivamente para este fenómeno la denominación de “modernos clasicistas”.<sup>4</sup>

El fenómeno neoclásico ha sido por otra parte abordado a partir de perspectivas diversas. Un volumen considerable de estudios jerarquiza la economía interna de las estructuras musicales puestas en juego en las obras, en términos de *pitch-class sets*, de colecciones octatónicas, de coexistencia entre distintos sistemas de altura, de estratificación de capas texturales, de proporciones y discontinuidades temporales (Cone 1972; Forte 1973; Antokoletz 1983; van der Toorn 1983; Kramer 1988). En el plano de los recursos técnico-compositivos, así como en el de la sensibilidad epocal, se verifican también puntos de intersección entre el neoclasicismo y otras tendencias contemporáneas, identificadas como *Neue Sachlichkeit*, *Gebrauchsmusik*, maquinismo, neodiatonismo, etc., lo que amplía considerablemente el alcance y la imprecisión del concepto (Hinton 1989 y 1991; Morgan 1993; Grosch 1999; Pozzi 2001).<sup>5</sup>

Otros escritos analizan las relaciones que esta corriente establece con la historia como nostalgia compartida de un orden universal, *rappel à l'ordre* ante la disgregación de las soluciones de lenguaje en las dos primeras décadas del siglo (Boulez 1951), o subrayan la tensión productiva entre pasado y presente, incluidas las “lecturas erróneas” o clinamen, según Harold Bloom (1973) –autor cuyas teorías constituyen el marco conceptual de Straus (1990)– que expresan las obras y las operaciones de construcción de fuentes (Vinay 1987). A este grupo pertenece el estudio del *retour à Bach* paradigmático en las poéticas de la primera posguerra (Cantoni 1998). Parte del repertorio ha sido enfocado con conceptos provenientes de la teoría literaria, como las del formalismo ruso empleadas por Stephan (1984). Se analiza asimismo la documentación contextual, de cuya articulación con el plano estético se deducen sus consecuencias ideológicas (Taruskin 1993; Faure 1997; Fulcher 1999 y 2001) Los títulos mismos de estos textos son expresivos de las direcciones de análi-

---

<sup>4</sup> De esta manera titularon los responsables de la Paul Sacher Stiftung la serie de conciertos, exposiciones y escritos reunidos en los volúmenes *Klassizistische Moderne* (1996), *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935* (1996) y *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts* (1997). La denominación supone partir de bases conceptuales opuestas a paradigmas hasta entonces vigentes, y comporta consecuencias de peso en la consideración del fenómeno neoclásico. La nueva preocupación por el sentido de lo clásico en el siglo XX se manifestó asimismo en reuniones como el *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920-1950*, realizado en Würzburg en 1985 (Cf. Osthoff y Wiesend 1988) y en los diversos congresos realizados por el centenario del nacimiento de Stravinsky en 1982.

<sup>5</sup> En un documento programático de la época, Alfredo Casella (1929: 578) define el estilo de Stravinsky en los años 20 como “objetivo o neoclásico”. Scott Messing (1988: 131) afirma que “hacia 1923 *neoclasicismo* era uno de entre media docena de *slogans* –incluyendo *nuevo clasicismo*, *clásico*, *objetivismo*, *realismo* y *estilo despojado*– caracterizadas por la misma terminología familiar”. Las diferencias provienen también de tradiciones nacionales: Cantoni (1998: 21) sostiene que “el término *Neue Sachlichkeit* empleado en Alemania puede ser considerado como semejante al término *neoclasicismo* utilizado en Francia”. Todas las traducciones son nuestras.

sis subyacentes: *Anachronistic Impulses, Remaking the Past, Dialog mit der Geschichte, L'invenzione della memoria nell'900 musicale, Vorwärts zum Ursprung, Multiple Masks, Neoclassicism as Ideology*.<sup>6</sup> Un concepto recurrente en los aportes teóricos de estos últimos veinticinco años, aproximadamente, consiste en reconsiderar el paradigma histórico basado en la contraposición entre progreso y reacción, la antítesis adorniana que estigmatizó la producción de Stravinsky, presidió el debate estético desde los tempranos años 50 y clausuró durablemente la discusión sobre el tema. Estudios recientes analizan el sentido que el pasado—activo en las diversas formulaciones de la modernidad, y no solo en las corrientes neoclásicas—tuvo para compositores como Schoenberg—la continuidad de una tradición a la que él mismo pertenece y cuyo destino asume—y de Stravinsky, para quien la historia aparece como reserva intermitente de materiales heterogéneos a ser tomados y recompuestos, de manera comparable a algunas operaciones posmodernas. En síntesis, observamos hoy una rehabilitación del neoclasicismo como una vertiente de la modernidad, y no únicamente como el lado oscuro y regresivo de la misma.

Nuestro propósito aquí es tratar de comprender el sentido que el neoclasicismo tuvo para los compositores argentinos en la década de 1930, según se manifiesta en la recepción verbal, y, sobre todo, en las obras musicales mismas, es decir, a partir de la “recepción compositiva implícita” (Zenck 1980).<sup>7</sup> Para ello, y sin desconocer la amplitud y problematicidad del tema, utilizaremos el término ‘neoclasicismo’ en sentido amplio y pragmático, apelando a las zonas más consensuadas del concepto y permaneciendo atentos a una triple dimensión que lo articula: las técnicas compositivas, los proyectos estéticos e ideológicos en que se encarnan y los contextos de producción y recepción que contribuyen a la construcción de sus significados. Incluimos aquellas tendencias a la objetividad, antirománticas, formalistas, interesadas en un nuevo diálogo intertextual, explícito y distanciado, con materiales reconocibles procesados en la historia y la cultura. Allí se incluye el pasado no inmediato de la música culta europea (Mitchell 1962: 11; Vinay 1987: 20; Scott Messing 1988: 112), o músicas populares recientes, internacionalizadas por la creciente industria cultural,<sup>8</sup> así como el juego más

---

<sup>6</sup> Cf. infra, Bibliografía. Desde luego, esta reconsideración del neoclasicismo no puede despegarse del auge del pensamiento posmoderno, de su puesta en crisis de los postulados de la vanguardia que excluyeron los aportes del neoclasicismo y de tendencias igualmente interesadas en materiales históricamente preformados y significativos (Vinay 1988: 283), articulados con frecuencia por la idea de *collage*. En este sentido ver Watkins 1994; Gordon 1983.

<sup>7</sup> Martin Zenck (1980: 274) califica así su cuarto modelo sociológico de recepción, ejemplificado con el vínculo Mahler-Berg: “implizit kompositorische Mahler-Rezeption im ‘Epilog’ von A. Berg *Wozzeck*”. El modelo debe repensarse de todos modos aquí, donde no se da la continuidad y densidad históricas en acto en los compositores por él estudiados y, por lo tanto, más que implícita, es voluntaria. Como marco general, resulta sin embargo operativo.

<sup>8</sup> Lo que conecta ambas esferas es el uso de “procesos compositivos similares” y el “acto de tomar y asimilar otras músicas en un lenguaje moderno” (Shreffler 1997: 56).

autónomo con estructuras derivadas principalmente –aunque no de manera exclusiva– del diatonismo y la tonalidad.<sup>9</sup> Estas características son representativas de una parte considerable de la producción musical contemporánea en Francia, Alemania e Italia, principalmente, a partir de los primeros años 20. El fenómeno se internacionaliza rápidamente, y es en ese movimiento expansivo de coincidencias con sectores específicos de la modernidad y su intersección con las tradiciones y conflictos de la música argentina de la época donde se inscribe la música aquí considerada.

## 1. El repertorio neoclásico europeo en Buenos Aires

A través de la documentación existente (Caamaño 1969; Valenti Ferro 1992; Cuerda 2000; Scarabino 2001), y de las síntesis presentadas por Suárez Urtubey (1995), entre otros, puede reconstruirse el proceso de introducción del repertorio neoclásico en Buenos Aires, en particular, a través de la acción de la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal,<sup>10</sup> y, más específicamente, de Ernest Ansermet a partir de 1924.<sup>11</sup> Las obras de Honegger ocuparon un lugar predominante en el conjunto, superado sólo por las de Stravinsky. En efecto, entre 1917 y 1934, la música del compositor ruso se interpretó en más de treinta oportunidades.<sup>12</sup> Su impacto culmina en la visita a Argentina en 1936, en la que toca y dirige tanto sus piezas ya históricas como las recién compuestas en pleno auge neoclásico (cf. Corrado 2005). En los conciertos del Grupo Renovación, se tocaron cuatro piezas del compositor ruso, dos de ellas de peso para el estilo que aquí consideramos: la *Sonata* y la *Sérénade*, en 1932 y 1934, respectivamente (Scarabino 2001: 210). En los programas del mismo colectivo, se escucharon asimismo piezas de Casella, Hindemith, Honegger, Jarnach y Wiener, claramente representativas de estas tendencias (Ibíd.: 194-212). Ellas estuvieron presentes también en los programas de otros directores invitados en los años 20 y comienzos de los 30, como Szenkar, Malko, Krauss, Calusio, Fitelberg, Lietti, Kleiber y Klemperer. En sus exitosos conciertos de 1924 y 1930, Ricardo Viñes había presentado, entre otras, obras de Ravel, Satie, Poulenc, Casella, Falla y Malipiero (Berrocal 1998: 80-82). Los mismos compositores que pondrán en práctica en sus obras las técnicas utilizadas en estas nuevas músicas fueron también primeros ejecutantes de las

<sup>9</sup> Así como atonales y dodecafónicas aplicadas en contextos fraseológicos y formales del siglo XVIII, en las que se expresó casi únicamente Paz en nuestro medio.

<sup>10</sup> Cf. *Asociación del Profesorado Orquestal (APO)* Folleto ilustrativo, en ocasión de celebrarse la 200ª Audición de su Orquesta Filarmónica, Buenos Aires, APO, 1930.

<sup>11</sup> La acción de Ansermet puede seguirse en las publicaciones culturales de la época y también en su correspondencia con Stravinsky, en los estudios documentales sobre Ansermet y en los escritos de Victoria Ocampo, entre otras fuentes (nuestra contribución en Corrado 2007).

<sup>12</sup> Una primera lista se adjunta en Strawinsky 1935.

mismas: los hermanos Castro, como instrumentistas y directores —de la orquesta de cámara “Renacimiento”, la Sociedad del Cuarteto, la Orquesta Sinfónica y la de Cámara, ambas de la APO—; Juan Carlos Paz como pianista en los años siguientes. Lo propio realizaron intérpretes que actuaron en distintos ciclos de conciertos, como John y Tila Montés en “Diapasón”, o Jane Bathori, quien estrenó aquí el conjunto más significativo de piezas vocales francesas contemporáneas.<sup>13</sup>

Por otra parte, importa destacar el papel que cumplieron publicaciones como *La Revista de Música*, editada por Ricordi entre 1927 y 1930, en el conocimiento y difusión de las obras, ideas y debates centrales de la época. Además de importantes artículos de fondo, muchos de los cuales provenían de compositores italianos como Casella o Lualdi, verdaderamente programáticos en relación con el neoclasicismo y la actualidad ideológica peninsular, las secciones de comentarios de la vida musical internacional —conciertos, revistas, libros, edición de partituras, discos— constituyeron un medio de información sobre la modernidad musical de indudable repercusión en el medio local.<sup>14</sup> En el mismo sentido actuaron revistas como *Mundo Musical*, editada por la Asociación del Profesorado Orquestal,<sup>15</sup> y *Crótalos*. A través de los anuncios publicitarios en éstas y otras revistas, se constata la accesibilidad de las partituras recientes de músicos contemporáneos en los comercios locales. Esto explica que Juan Carlos Paz haya podido redactar un análisis del *Octet* de Stravinsky, en su estreno porteño (1927) con un grado de precisión en los detalles que revela la posesión de la partitura.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Conviene no desestimar, en relación con el neoclasicismo, el interés por el repertorio barroco en estos años, incentivado por intérpretes como Wanda Landowska, quien viene a Buenos Aires en 1929. De ella dice Talamón “imposible es imaginar interpretaciones más admirables de Bach, Rameau, Baquin (sic), Scarlatti, Handel (sic), Couperin y otros clásicos que a la eximia clavecinista deben su boga” (*Camuati*, 2, junio 1929, p. 5). Landowska estaba en estrecho contacto con la Princesa de Polignac, mecenas de Stravinsky, Satie, Falla, Poulenc y otros autores enroldados en esta tendencia, a la que pertenece el *Concerto champêtre* de Poulenc y el *Concerto* de Falla, dedicados a Landowska; este último fue dirigido por Juan J. Castro en Buenos Aires en ese mismo año 1929 (Id.). En los conciertos porteños de Ansermet, por otra parte, solían incluirse obras de Stravinsky junto a las Bach o Mozart. Los conciertos de Robert Casadesus en la Wagneriana, en 1931, son especialmente elogiados por las interpretaciones de Scarlatti, Bach, Rameau y Couperin (*Disonancias*, Año V, No. 27, junio-julio 1931, p. 9).

<sup>14</sup> Entre otros, aparecieron en esa revista breves referencias a comentarios hoy emblemáticos de los estrenos stravinskyanos publicados en revistas extranjeras —como los de Arthur Lourié (I, 5, noviembre 1927, p. 66; II, 2, agosto 1928, p. 138)—, a reflexiones estéticas generales sobre el neoclasicismo —como los de Carpentier (II, 3, septiembre 1928, p. 208) y Boris de Schloezer (II, 11, junio 1929, p. 262)— y a debates antológicos, como el que entabló Adorno con las posiciones de Casella en *Anbruch* (III, 4, octubre 1929, p. 263). Este último material importa porque indica que los lectores locales atentos pudieron estar al menos informados, indirectamente, de la existencia de esa temprana crítica adorniana al neoclasicismo.

<sup>15</sup> En esta revista se publicaron traducciones de importantes artículos referidos a la música del momento. Entre ellos, uno de Jean Wiener sobre el jazz (1, noviembre 1928, pp. 29-32); varios sobre Honegger, firmados por Pannain (2, diciembre 1928, pp. 17-21) o Prunières (3, enero 1929, p. 11); reflexiones sobre el neoclasicismo y la modernidad musical escritos por Imbert (2, diciembre 1928, pp. 27-29) o Kœchlin (7, mayo 1929, pp. 1-9). Se encuentran asimismo estudios sobre compositores contemporáneos, como el de Schloezer sobre Stravinsky (6, abril 1929, pp. 12-15), el de Pannain sobre Hindemith (4, febrero 1929, pp. 7-14) y el de Stein sobre las ideas de Schoenberg (3, enero 1929, pp. 3-6).

<sup>16</sup> *La campana de palo*, 17, septiembre-octubre 1927, pp. 12-13.

La consolidación del campo modernizador favoreció la visita a Argentina de compositores destacados de las tendencias que aquí nos ocupan. Además de la mencionada de Stravinsky, señalemos las previas de Casella y de Honegger, ambas en 1930,<sup>17</sup> durante las que realizan conciertos con sus obras, ampliamente cubiertos por la prensa general y cultural, que recogen las ásperas controversias sobre su validez estética, en particular, en torno de las obras de Honegger y de Stravinsky. Ellas constituyen el eje sobre el que discuten acaloradamente sobre música los sectores culturales antagónicos reunidos en revistas como *Claridad*, *Martín Fierro* y *La campana de palo* en la segunda mitad de la década del 20, quienes ponen allí de manifiesto los supuestos ideológicos y estéticos desde los cuales se entienden estas producciones.

A partir de estos datos, importa señalar al menos dos puntos:

- 1- el repertorio presentado en Buenos Aires había sido, en innumerables ocasiones, recién estrenado en Europa, en muchos casos por el mismo Ansermet, o formaba parte indiscutible de la actualidad musical internacional ya circulante en la vida institucional;
- 2- el contenido y el límite de la modernidad: la misma está representada exclusivamente por la tendencia que nos ocupa, tal como se practicaba en los países latinos, sin ninguna presencia de la Escuela de Viena,<sup>18</sup> que será eje de la acción de los Conciertos de la Nueva Música dirigidos por Juan Carlos Paz desde 1937.

El impacto de estas músicas se manifiesta rápidamente en los jóvenes compositores del Grupo Renovación, fundado a fines de 1929, en cuyos conciertos siguen escuchándose obras provenientes del mismo conjunto de autores. Es en piezas de numerosos compositores de ese grupo, tales como José María Castro, Juan José Castro, Luis Gianneo, Jacobo Ficher, Honorio Siccardi, Julio Perceval y Juan Carlos Paz,<sup>19</sup> y en

<sup>17</sup> Villa-Lobos viene en 1935, en pleno período de composición de sus *Bachianas brasileiras*, una de las soluciones neoclásicas más particulares producidas en América Latina.

<sup>18</sup> Hasta donde sabemos, la primera obra de Schoenberg se escuchó en Buenos Aires el 14/5/1923 –varios años después de la primera de Stravinsky–, y fue una pieza compuesta un cuarto de siglo antes: *Verklärte Nacht*. Fue escuchada en la versión para sexteto en la Asociación Wagneriana (Dillon 2007: 89). En conciertos del Grupo Renovación se tocarán sólo dos obras, tempranas, de Berg: la *Sonata* para piano y las *Piezas para clarinete y piano*, en 1935 y 1936, respectivamente (Scarabino, op. cit.: 195). Véase una exploración referida a la recepción de la Escuela de Viena en Buenos Aires en Corrado 2007c.

<sup>19</sup> Tomamos a este colectivo en el sentido de formación cultural en que lo entiende Raymond Williams (1980: 137-142), más allá de los años específicos en que cada uno de ellos actuó dentro de sus filas. Importa precisar que los recursos que aquí analizaremos no aparecen sistemáticamente en todas las obras de cada uno de ellos, ni determinan necesariamente su producción más allá de la época aquí estudiada. Se trata de una zona de confluencia, acotada en el tiempo, de intereses técnicos y conceptuales compartidos. Por otra parte, la modernidad relativamente aguda para el medio de esta tendencia se perfila precisamente en los últimos años de la década de 1920 y primeros de la siguiente, para integrarse luego al repertorio de recursos disponibles, con una disminución de su inicial capacidad de choque.



particular en la década del 30,<sup>20</sup> donde la recepción del neoclasicismo se percibe de manera más acentuada, en tres direcciones fundamentales:

- 1- la referencia a materiales, técnicas y formas constructivas del pasado no inmediato, a través de la lente neoclásica;
- 2- la utilización de procedimientos de escritura provenientes de las músicas neoclásicas contemporáneas a una materia compositiva menos connotada, más independiente del referente histórico;
- 3- el empleo de los mismos aplicados al tratamiento de materiales provenientes del folclore o de las músicas populares contemporáneas, incluidas las locales.

Las posibles definiciones del neoclasicismo por parte de los actores locales en esos años no escapa a las dificultades observadas en sus lugares de origen. Ejemplo representativo de ello se encuentra en los programas de los Conciertos de la Nueva Música que Paz comienza a ofrecer en 1937. En ellos, didácticamente, se indican las tendencias a las que adhiere cada obra del programa. *Dúo concertante para violín y piano de Stravinsky*, Sonata op. 8 para violín solo de Jarnach, Sonata op. 18 de Prokoffiev, *Tres piezas* op. 20 para trío de Wiener, Sonata para flauta y piano o las canciones de *Das Marienleben*, ambas de Hindemith, figuran bajo el rótulo de "Neo-clasicismo", mientras que la *Suite* op. 26 no. 2 de Krenek o la *Serenade en trio* de Perceval aparecen como "Politonalismo", rúbrica a la que se agrega "Secuencias del jazz" para calificar los 3 *Rag Caprices* de Milhaud. Esta última denominación, sola, designa a la *Sonatina sincopada* de Wiener. Con respecto a sus propias obras, observamos que Paz incluye a su *Sonatina* op. 17 para clarinete y piano como "Politonalismo"; su *Sonatina* op. 25 se clasifica de esa misma manera en un concierto y como "Objetivismo" en otro, categoría ésta bajo la que coloca sus *Tres invenciones a dos voces*.<sup>21</sup> En el programa ejecutado en el ciclo Arte y Cultura popular de Montevideo el 29-7-1937, presentado por Francisco Curt Lange, aparece el *Segundo concierto (en estilo clásico)* de Paz. La puesta en relación del contenido sonoro de estas obras y las definiciones estilísticas ensayadas confirman el universo craquelado en que se inscriben.

---

<sup>20</sup> Cronológicamente, los procedimientos aquí estudiados se observan en las obras de los argentinos desde fines de los años 20; encuentran su momento de adopción más generalizada y de mayor impacto en la década del 30, y se prolongan, en algunos autores, en la siguiente. Consideramos aquí, especialmente, las obras compuestas en los años 30, aunque este corte, arbitrario como cualquiera, se expande en las ocasiones en que las remanencias de las características individualizadas en el repertorio aconseja hacerlo.

<sup>21</sup> Programas de Conciertos de la Nueva Música realizados entre 1937 y 1939, conservados en el Archivo Paz.

## 2. Técnicas, traducciones, ausencias

Entre el repertorio habitual de procedimientos que reconocen su origen en ese *corpus* que incluye el neoclasicismo y tendencias cercanas muy transitadas en la Europa de los años 20 encontramos en las obras de los músicos argentinos los siguientes:<sup>22</sup>

1— Las formas provenientes del barroco o del preclasicismo de desarrollo sintético, elíptico, constatable en los innumerables preludios, sonatinas, oberturas monotemáticas, invenciones, suites, *concerti grossi*, o bien aquellas cuyo decurso se organiza por yuxtaposición de materiales contrastantes y recurrentes, cuyo antecedente histórico puede encontrarse en el rondó, esquema frecuente en este repertorio. Abundan las piezas breves, a veces agrupadas en ciclos. Es significativa la presencia del tema con variaciones, tratado en sus versiones más lineales, pre-beethovenianas, que jerarquizan la fantasía deductiva, por momentos discretamente ornamental, por sobre la arquitectura a gran escala.

2— El diseño de las frases. El compositor se pliega a la cuadratura de los modelos clásicos, o la usa como pretexto para contradecirla. Así, en la *Sinfonietta-Homenaje a Haydn*, de Gianneo, el tratamiento de las frases respeta, en principio, la estructura de las articulaciones formales vigentes en la segunda mitad del siglo XVIII, estrechamente ligadas al trabajo motívico-temático característico.

Ej. 1: Luis Gianneo. *Sinfonietta. Homenaje a Haydn*. Comienzo de cada movimiento.

Allegro non troppo  $\text{♩} = 80 \text{ cm}$  1<sup>o</sup>

2 oboes

2 clarinetes  
si

violines II

violas

violoncellos

111 p

<sup>22</sup> Para no sobrecargar el texto, elegimos sólo algunos ejemplos representativos de los procedimientos individualizados. Estos fragmentos se colocan a continuación del párrafo en que se explica el recurso y/o en

Andante un poco sostenuto  $\text{♩} = 66 \text{ ca}$

Cms  
Vls  
Vcs  
Cb

*p*

Quasi presto  $\text{♩} = 152 \text{ ca}$

Fl  
Cl  
timbar  
vln II  
vln I

*p*

*p*

*alr. pizz.*

*p*

*p*

La *Sonata para cello y piano* de José María Castro retiene configuraciones de las suites barrocas, especialmente en la "Giga" final. En las obras de este compositor encontramos algunas de las elaboraciones más refinadas en relación con las configuraciones históricamente connotadas. En el comienzo de su *Concerto grosso*, por ejemplo, todo parece corresponder a las simetrías esquematizadas del estilo. Sin embargo, las características de los materiales, su disposición tímbrica y registral, su duración y régimen de alternancia las quiebran reiteradamente, y establecen un equilibrio nuevo, dinámico. Los estilemas reconocibles tranquilizan al oyente y enmascaran sutilmente las "incongruencias" sintácticas, que, en numerosos casos, obedecen al principio de sucesión de materiales evitando conexiones y transiciones.<sup>23</sup>

nota, pero ejemplifican en muchos casos también otros de los aspectos técnicos estudiados. La lista de obras musicales consideradas y sus años respectivos de composición se encuentra al final del texto. No podemos evitar esta fatigosa revisión fáctica, dada la escasa o nula circulación de este repertorio en la vida musical actual, y en consecuencia, su probable desconocimiento por parte del lector.

<sup>23</sup> Este procedimiento es observado en la música europea de la época ya por Scott Messing (op. cit.: 117).

Ej. 2: José María Castro, *Concerto grosso*. Comienzo.

**Allegro**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass section (Trumpets, Trombones) are at the top. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) is at the bottom. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score features complex rhythmic patterns, including syncopation and irregular accents, characteristic of Stravinsky's influence. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'pizz' (pizzicato). There are also some performance instructions like 'coda cordas' and 'pizz' written above the string parts.

3— La irregularidad rítmica, la polimetría, las asimetrías y los desplazamientos acentuales. Aplicadas en un contexto de clara referencia estilística al pasado, la arquitectura regular de las frases aparece como simple convención a jaquear por interrupciones, acentos, cortes, desvíos: lo que queda, intensificado en los casos más atrevidos, por selecciones de alturas disonantes y fuera del código, se parece más bien a las ruinas de un estilo. Ello ocurre en las *Sonatinas* nos. 2 y 3 y en el *Segundo concierto para piano y vientos* de Paz. Fuera del intertexto histórico, los ecos de las subversiones rítmicas stravinskyanas se dejan sentir, con distinta fuerza, en innumerables obras.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Como ejemplo, mencionemos las *Tres piezas de jazz* de Paz, así como *Mekhano* o, más discretas, "Nostálgico" de los *Tangos* de Juan José Castro y la *Sonata para violín y piano* de Gianneo.

Ej. 3: Juan Carlos Paz, *Segundo concierto para piano y vientos*. 1er. Mvto., no. 4.

4—Contrapuesto a lo anterior se encuentra la homorritmia de preludios y toccatas, basadas en el juego instrumental —*Spielfiguren*— así como en la *Fortspinnung* barroca.<sup>25</sup> Si la alternancia de valores cortos y largos genera, en el plano rítmico, una “expresividad” que se quiere neutralizar en el estilo, la solución consiste en el aplanamiento de las duraciones.<sup>26</sup> El *moto perpetuo* fue por otra parte el medio privilegiado para la simulación maquinista, presente en el imaginario musical europeo, y aquí, relativamente y de manera menos automática, en el ballet *Mekhano* de Juan José Castro.<sup>27</sup> En innumerables ocasiones, la idea general de movimiento se expresa por una homorritmia de nota o acorde repetidos, que mantiene la dinámica del discurso. El recurso es evidente en la *Obertura para una comedia infantil* de Gianneo y en la *Obertura para una ópera cómica* de José María Castro.

<sup>25</sup> Refiriéndose a Scarlatti, Siccardi (1936) afirma: “El movimiento uniforme procede como por fuerza de inercia después del impulso inicial y es atravesado por los incisivos más variados que dan impresión multi-temática (...) El dinamismo que emana del ritmo suele alcanzar tanta importancia en el desenvolvimiento, que se convierte, muchas veces, en promotor de la forma, como suele ocurrir en obras de autores contemporáneos” (énfasis nuestro). Algunos ejemplos aquí: *Preludio* no. 1 y *Toccata*, de Juan José Castro; “Preludio” de la *Suite para piano* de Gianneo, la *Música para flauta, saxofón y piano* y *Rítmica ostinata* de Paz; *Sonata en sol* para piano, primer movimiento, “Moto perpetuo” de las *Piezas breves* op. 10, “Toccata” de *Preludio y Toccata, Tres estudios para violoncello y piano*, no. 3, de José M. Castro; “Preludio” de *Música para niños*, “Movimiento perpetuo” de las *Cinco pequeñas piezas* de Gianneo; “Preludio”, primer movimiento de la *Sonata para piano* de Perceval.

<sup>26</sup> Debemos esta observación a Francisco Kröpfl, comunicación personal.

<sup>27</sup> Esta pieza fue tempranamente relacionada con *Pacific 231* de Honegger y con *La fundición de acero* de Mossolov. Esta última había sido estrenada en Buenos Aires por Szenkar el 20/9/1932, dos años antes de la composición de *Mekhano*.

5- *Ostinati*: el dispositivo rítmico se construye con frecuencia por el empleo intensivo, en sucesión y/o en simultaneidad, de *ostinati* y pedales armónicos que ocupan zonas registrales y sostienen el edificio textural.<sup>28</sup>

Ej. 4: Juan José Castro, *Mekhano para orquesta*. Comienzo del Preludio.

**All<sup>o</sup> Marcato**

6- El privilegio de la línea, del contrapunto desnudo y disonante, a menudo imitativo, casi siempre a dos voces.<sup>29</sup> La primera producción dodecafónica de Paz

<sup>28</sup> Las *Tres piezas para orquesta*, *Movimiento sinfónico* o el *Canto de Navidad*, de Paz; "Spleen" de las *Tres piezas para piano*, las canciones *Vente con nosotros*, *Otoño* y *La luna se llama Lola* de J. M. Castro; el ballet *Mekhano* y "La guitarra de los negros" de *Tres cantos negros* de J. J. Castro son sólo algunos ejemplos contundentes de este recurso.

<sup>29</sup> Véanse, por ejemplo, *Tres invenciones a dos voces* y *Sonatinas* nos. 2 y 3 de Paz; buena parte del Allegro de la *Sonatina* para piano de Gianneo; *Sonata para dos violoncellos*, tercer número, variaciones II y VI, de José M. Castro; "Milonguero", de los *Tangos* de Juan J. Castro; *Tres preludios* op. 23, no. 3 de Ficher,

prosigue. con una organización más radical y sistemática de las alturas, esta misma estructuración textural y discursiva (*Segunda composición en los doce tonos, Tercera sonata*) La disposición contrapuntística de la invención ha sido identificada como una de las matrices del estilo, profusamente presente en el repertorio europeo de la época, más allá de que aparezca explícitamente indicada como tal en los títulos (Cantoni 1998: 46). De los recursos históricos del contrapunto los privilegiados son los fugados, la imitación directa o por movimiento contrario y el trocado, además del contrapunto libre.

Ej. 5: Jacobo Ficher. *Sonatina para saxofón contralto, trompeta y piano*. pp. 11-12.

Musical score for Saxophone (Sx), Trumpet (Tpta), and Piano (Pno). The score is in 4/4 time and features a complex contrapuntal texture. The Saxophone part begins with a melodic line that is imitated by the Trumpet and Piano. The Piano part provides a rhythmic and harmonic foundation with a dense texture of chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte), with *cresc.* (crescendo) markings indicating the build-up of intensity. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

Ej. 6: Juan José Castro. *Milonguero*. de *Tangos para piano*.

Musical score for Piano. The score is in 4/4 time and features a complex contrapuntal texture. The piano part is written in a key with one flat and a common time signature. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a dense texture of chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte), with *cresc.* (crescendo) markings indicating the build-up of intensity.

*Piezas op. 29*; "Moto perpetuo" de las *Diez piezas breves*, Finale de la *Sonata en sol*, de José M. Castro, "Obertura para títere" del *Divertimento no. 1* de Giacomo.

7— Los diseños *cantabile* de los movimientos lentos, que remiten a la línea de sus similares barrocos o del temprano clasicismo. Los encontramos en obras de José María Castro —“Aria” del *Concerto Grosso*, “Arietta con variazioni” de la *Sonata en sol*— así como de Paz —segundos movimientos de las *Variaciones* op. 15, del *Octeto*, del *Segundo concierto para piano y vientos* (todos ternarios) y de la *Sonatina* op. 25. Con distintos recursos y empeño, el material melódico de estas características, utilizado como elemento de contraste con contextos adyacentes diferenciados en lo rítmico, textural y de *tempo*, permite una mayor expansión lírica, siempre en un plano de sobriedad y elegancia —Castro— o inserto en una trama armónica áspera y rarificada con la que coexiste sin integrarse —Paz.

8— Las texturas de coral representan el polo opuesto a la linealidad descripta. Sus modelos más evidentes se encuentran en los dos corales de *La historia del soldado*, en el de las *Sinfonías para instrumentos de viento* y la tercera de las *Piezas para cuarteto de cuerdas* de Stravinsky.<sup>30</sup> Sin embargo, como varios de los integrantes de este grupo de músicos argentinos tomaron como primeros modelos compositivos la obra de César Franck, en la cual el coral es una configuración fundamental<sup>31</sup> —incluso en la forma de coral con variaciones, muy frecuente en la música de estos autores—, se observa la transposición de esta textura a un nuevo lenguaje armónico, en una confluencia inesperada de tradiciones —Franck-Stravinsky.<sup>32</sup> Paz retomará este recurso en numerosas obras neoclásicas escritas en el método dodecafónico a fines de la década de 1930 y comienzos de la siguiente (“Coral” de *Diez piezas sobre una serie*, secciones internas de la *Tercera composición en trío*, de la *Música para orquesta (Preludio y Fuga)* y de los *Cuartetos* nos. 1 y 2).

9— La escalística: aparecen recursos modales y octatónicos, casi siempre como incursiones en un mundo del que se entra y se sale, sin fidelidad estructural exclusiva.<sup>33</sup> Las inflexiones modales son manifiestas, por ejemplo, en *La luna se llama Lola*

<sup>30</sup> La alternancia entre coral y monodía octavada que organiza esta pieza de Stravinsky se reencuentra en la *Sonata para dos violoncellos* de José M. Castro (III movimiento, Tema) y en los *Corales criollos* no. 1 de Juan J. Castro.

<sup>31</sup> En sus años de formación Juan José Castro y Juan Carlos Paz se ejercitan en estas formas, en obras como *Coral en do menor* (1917) y *Preludio y Coral en mi* (1918) del primero; *Coral en fa #: Preludio, coral y fuga*, del segundo.

<sup>32</sup> En nuestro repertorio, podemos mencionar el “Coral” —seguido de dos variaciones— de la *Sinfonía Bíblica* (Parte I, no. 3), el segundo movimiento de la *Sonata* no. 2 (Coral-Lento), y, más tarde, los temas de los *Corales criollos* nos. 1 y 3, todos de Juan J. Castro; el “Coral con variaciones” de la *Sonata* para piano de Perceval; el “Coral” del *Concerto Grosso*, el “Coral con variaciones” del *Concierto para orquesta*, el tema de las variaciones del 3er. número de la *Sonata para dos violoncellos*, “Canción triste” de las *Diez piezas para piano*, el “Preludio” de *Preludio y Toccata*, todos de José María Castro.

<sup>33</sup> Siccardi (1936 b: 83) reflexiona sobre los modos, su presencia antes y después de la estabilización tonal, y observa que ahora puede aprovecharse “la lógica constructiva del pasado, aceptando la riqueza que nos proporciona el uso de otros modos. Debussy, Scriabine, Stravinsky, Schönberg y otros nos lo demuestran”.



de José María Castro o en *Romance de la pena negra* de Juan J. Castro. En este compositor encontramos uno de los trabajos sobre modos más exhaustivo de esa época: ocurre en la *Sinfonía Bíblica*.<sup>34</sup> En la *Sonata para dos violoncellos* de José M. Castro el contrapunto imitativo se ejecuta asimismo sobre fragmentos octatónicos –algunos de los cuales indicamos en la partitura– pertenecientes a diferentes centros.

Ej. 7: José M. Castro, *Sonata para dos violoncellos*. 1er. Movt., p. 8.

Como ejercicios y desafíos típicos del momento, encontramos piezas íntegramente compuestas en “teclas blancas”, previsiblemente modales casi siempre, con una deliberada ambigüedad en sus resoluciones cadenciales, acentuada por la disposición invertida de los acordes de llegada.<sup>35</sup> Aunque con menos frecuencia, aparecen también piezas en teclas negras –“Queenas”, de *Música para niños*, de Gianneo. En la canción *La luna se llama Lola*, José M. Castro se libra un vez más a la apuesta de resolver una pieza íntegra sin alteraciones, a la que suma la ausencia casi completa de acordes tríadas. La melodía se desarrolla mayoritariamente por grado conjunto, y las cadencias que esboza son claramente modales. El acompañamiento, casi desmaterializado, se resuelve en cuartas, que refuerzan o contrastan con la tonalidad sugerida por la voz, organizada en trechos relativamente extensos como ostinato.

Ej. 8: José M. Castro, *La luna se llama Lola*, para voz y piano. Comienzo.

<sup>34</sup> Su “Preludio” evoluciona de la pentatonía al modo menor antiguo sobre mib; el coro que le sigue va del si dórico al menor antiguo; el Alleluia –no. 6– expone pasajes en frigio sobre mib; el no. 9 –“Partout où il passait”– está en si dórico. En el número de ensayo 34 de la quinta parte de esta obra aparecen dos fragmentos de escalas octatónicas, otro material explorado en nuestro repertorio.

<sup>35</sup> “Arietta con variazioni”, segundo movimiento de la *Sonata en sol menor*, la primera sección del sexto movimiento, “Allegro” de la *Sonata para dos violoncellos*, de J. M. Castro; *Piezas en teclas blancas* o *Los preludios de Yoyito*, de Siccardi.

Ej. 8: José M. Castro, *La luna se llama Lola*, para voz y piano. Comienzo.

**Mosso**

Canto

La - tu - na se lla - ma Lo - la y el sol se lla - ma Ma - nuel

Piano

*mp*

**Lento ( $\text{♩} = 120$ )**

Ma

Score

*p*

12

nuel ma - dru - ga. El tra - ba - jo le a - le - ja de su mu - jer Lu

Score

10- La politonalidad. Se encuentra pocas veces explicitada en la superposición de claves<sup>36</sup> y muy frecuentemente implícita en el manejo puntual y localizado de los planos armónicos.<sup>37</sup>

Ej. 9: Julio Perceval, *Sonata para piano*, Toccata, comienzo.

Allegro Vivace ♩ = 144

The musical score consists of two systems of piano music. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The second system also has two staves in the same arrangement. The tempo is marked 'Allegro Vivace' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The time signature is 2/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is B-flat major, but the piece quickly shifts to a different tonal center, creating a sense of harmonic ambiguity.

<sup>36</sup> *Variaciones politonales* (llamada luego *Transformaciones op. 14*), *Obertura op. 19*, *Movimiento sinfónico*, de Paz; Toccata, de la *Sonata* de Perceval. En realidad, la doble armadura es utilizada en esta última pieza para facilitar el juego entre teclas blancas y negras.

<sup>37</sup> Secciones de la *Obertura para una comedia infantil* y de *Sonata para violín y piano* (especialmente en el primer movimiento) de Gianneo, *Sonata para dos violoncellos* y numerosas piezas para piano de J. M. Castro, "Tango", de las *Tres danzas argentinas* de Gianneo.

Ej. 10: Juan Carlos Paz. *Obertura para 19 instrumentos*, p. 44.

11- Recursos armónicos que contradicen y complejizan la base tonal: tríadas desfuncionalizadas, disonancias polarizadas, apoyaturas sin resolución, equívocos mayor/menor, falsas relaciones cromáticas, acordes por cuartas como único soporte armónico en vastas secciones, agregados y neutralizaciones cromáticas "duras" en contextos de origen diatónico y campos saturados cromáticamente, organizados por planos diatónicos superpuestos o bien como armonías apriorísticas asistemáticas. Se trata de una puesta en primer plano de la disonancia, no amortiguada ya por engarces lineales internos y esfumados tímbricos, sino como valor en sí, que

participa decisivamente en la definición y recorte netos de los materiales y acentúa su extrañeza y/u objetualidad, según los contextos.<sup>38</sup>

12— Las dinámicas planas. Se evitan a menudo las modulaciones progresivas de dinámica (*crescendo*, *diminuendo*) como medio de esquivar el *pathos* romántico y mantenerse en un plano de distanciamiento y objetividad. El Finale completo de la *Sonata en Sol* de J. M. Castro contiene una única indicación de dinámica (piano), puesta al comienzo; lo mismo ocurre en el movimiento anterior, donde el mismo matiz es requerido sólo al inicio del tema y de cada una de las variaciones.<sup>39</sup>

13— La instrumentación seca, percutida, la articulación en *staccato* y los timbres “crudos”. Los orgánicos utilizados concurren a ese propósito: conjunto de vientos y percusión en la *Obertura para una comedia infantil* de Gianneo; vientos y piano en los dos conciertos de Paz; piano, trompeta y saxofón contralto en la *Sonatina* op. 21 de Ficher.<sup>40</sup> El final de *Mekhano*, para percusión sola, es una sorprendente decisión instrumental para 1934.<sup>41</sup> El piano es asimismo tratado a menudo acentuando el aspecto percusivo, opuesto a la vez a la pastosidad romántica y al esfumado impresionista.<sup>42</sup> Este ideal de sonido contribuye a la voluntad objetiva, afirmativa, del estilo.

14— La cita, generalmente estilística más que textual, de estilemas tomados de la tradición culta europea de los siglos XVII y XVIII: diseños escalísticos homorrítmicos, células rítmicas recurrentes de corchea seguida de dos semicorcheas y su espejo, sucesiones de grupos homorrítmicos ternarios —derivados de la

<sup>38</sup> Las características armónicas así expuestas son abarcativas, poco específicas, y tienen valor exploratorio: sólo cuando contemos con análisis exhaustivos de la obra completa de cada uno de estos compositores podremos refinar estas generalizaciones. Con todo, creemos que las descripciones que se proponen son significativas y suficientes en el contexto de este estudio.

<sup>39</sup> Procedimientos comparables aparecen en sus *Tres estudios para violonchelo y piano*, *Tres piezas*, y varias de las *10 piezas fáciles*. Otros ejemplos se encuentran en “Milonguero” de los *Tangos* de J. J. Castro, y en la *Tercera sonatina* de Paz.

<sup>40</sup> *Tintineo. Glosa scarlattiana* (1936) de Siccardi, incluye tres saxofones, dos cornos, trombón, percusión, piano, xilofón, tres violines y contrabajo. Es probable que responda a la caracterización aquí indicada, pero sólo conocemos su existencia por el catálogo redactado por Otero de Scolaro (1993).

<sup>41</sup> El protagonismo de la percusión en “Invocación a los espíritus poderosos” de *Panambi*, compuesta por Ginastera en 1937 y estrenada por el mismo Juan J. Castro, tiene allí un antecedente cercano.

<sup>42</sup> El segundo movimiento de la *Sonatina* op. 25 de Paz se denomina “Andante sin expresión”, y lleva una nota al pie que dice: “en el sentido romántico del vocablo. Demás (sic) está, por consiguiente, el empleo del pedal, que infla y esfuma el sonido y, más que nada, le quita concreción”. Indicaciones en el mismo sentido se encuentran en obras de compositores europeos, como Jarnach (*Sonatina* op. 18 para piano, de 1924) o Hindemith (“Ragtime” de la *Suite* 1922). En casos como el primero de los *Tres cantos negros* de J. J. Castro el efecto percusivo del piano, subrayado por el *cluster* y el registro, alude a sonoridades de instrumentos de percusión grave evocativos de las tradiciones afroamericanas. En la música pianística de J. M. Castro el tipo de toque requerido extrema en algunos momentos este procedimiento —*Vals* y *Pequeña marcha*—; en otros parece remitir a sonoridades clavecinísticas. Estos perfiles resultan así funcionales a las discretas intenciones referenciales.

*giga*–, ornamentaciones diversas –trinos, apoyaturas, *grupetti*, etc. Gran parte de la producción de José María Castro emplea estos procedimientos.<sup>43</sup> El “Preludio” que abre la *Música para niños* de Gianneo es una clara referencia al primero de *El clave bien temperado*, con inversión de la dirección de los arpeggios y disonancias que descontextualizan la armonía bachiana. El sujeto de la fuga que le sigue asume rasgos folclorizantes –alternancia de agrupamientos binarios y ternarios, modalidad–, otro ejemplo de convergencia, en ese espacio de la modernidad local, de las tradiciones neoclásicas con las músicas de inspiración rural argentina.

Ej. 11: Luis Gianneo, *Música para niños*, para piano, *Preludio y Fuga*, comienzos.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is labeled "Moderato" and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melody with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is labeled "Vivo (♩)" and features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The right hand plays a more active melody, and the left hand continues with a steady accompaniment. Both systems include a piano (*p*) dynamic marking.

<sup>43</sup> *Cuarteto en sol mayor, Sonata en sol menor, Concerto Grosso, Sonata para cello y piano, Sonata para dos violoncellos*. Se encuentra asimismo en obras de Ficher –*Sonatina op. 32, no. 1* (en particular en el primer movimiento), Paz –*Segundo Concerto*–, en la “Fuga” del *Preludio y fuga* de Siccardi y en la *Sinfonietta. Homenaje a Haydn* de Gianneo.

La composición, en algunos casos, se mimetiza con el estilo imitado del pasado, y el oyente encuentra su placer en el descubrimiento de los sutiles falseamientos provocados por disonancias, desfasajes rítmicos o de fraseo, distribuciones instrumentales, de los cuales *Concerto Grosso* de José M. Castro es, como observáramos, uno de los ejemplos paradigmáticos. En otros, el compositor erosiona de tal manera las referencias históricas que las mismas exigen un considerable esfuerzo de reconocimiento y reconstitución (*Sonatinas* nos. 2 y 3, *Segundo concierto para piano y vientos*, de Paz). Entre ambos extremos se despliegan innumerables variantes: reconstrucción, parodia, homenaje, juego.

15— La referencia a músicas populares diversas, tratadas con algunos de los recursos técnicos provenientes del universo neoclásico. La referencia a las músicas afronorteamericanas se dirige igualmente hacia la afirmación de esta búsqueda antisentimental, y conecta con la producción de los compositores alemanes de la *Neue Sachlichkeit*.<sup>44</sup> En los años 30, estas músicas habían ya hecho un largo camino en las obras de compositores europeos y estadounidenses, varias de ellas conocidas en Buenos Aires, como en *Concertino* de Honegger, cuyo último movimiento se basa en esos ritmos, y cuyo estreno local provocara un escándalo comentado en las publicaciones de la época. Aunque es fácticamente posible que tanto Juan José Castro como Juan Carlos Paz hayan tomado contacto con la euforia por la cultura y la música *nègre* que agitaba París durante sus estadias allí —de 1920 a 1924 el primero (García Muñoz 1996: 4), de 1924 a comienzos de 1925 el segundo—, no hay registros, hasta donde sabemos, de algún interés particular por ello en sus escritos. Ansermet —que había hecho escuchar discos de Jerry Roll Morton a Satie y a Stravinsky (Watkins 1994: 104)—, las había puesto como modelo para los compositores latinoamericanos en dos artículos que inauguran los escritos musicales en los dos primeros números de *Sur* (Ansermet 1931). Intérpretes locales que actuaban en el campo académico y colaboraban entusiastamente en los conciertos de música contemporánea lo hacían también en el mundo de las músicas populares, en particular, del jazz: el saxofonista Sam Lieberman es uno de los más activos. A través de ellos se producía así una circulación fluida entre ambas esferas. Al jazz le dedican varias revistas culturales de mediados de los años 20 importantes espacios en comentarios entusiastas, crítica de discos y apreciaciones sobre su capacidad para representar la modernidad. En esa clave lo incorporan sectores intelectuales influyentes —el de *Martín Fierro* es uno de los más notorios—, como marca de distinción, en sus consumos privados y en sus manifestaciones públicas.<sup>45</sup> Esto se verá ampliado luego en la prensa general, en particular en aque-

<sup>44</sup> La encontramos en los *Tres movimientos de jazz* y en el tercer movimiento de la *Sonatina* op. 25, de Paz, en algunos sectores del primer movimiento de la mencionada *Sonatina* para trío de Ficher; en el tercer movimiento de la *Sonata* no. 2 y, en un registro más nostálgico de blues, en *Negro triste* de J. J. Castro.

<sup>45</sup> Victoria Ocampo, en cuya casa su amigos y huéspedes escuchan, y tocan eventualmente, piezas relacionadas con el jazz, lo defenderá tempranamente en sus artículos periodísticos, en los que prioriza las ver-

lla más atenta a las novedades de la hora, como *Crítica*, en la columna dominical "Jazz" de Ulyses Petit de Murat y en su *Revista Multicolor de los Sábados*, dirigida por él y Borges entre 1933 y 1934.<sup>46</sup> De hecho, el ragtime constituye, al igual que la invención, otro paradigma de la música de los años 20.<sup>47</sup> La pulsación fija —opuesta al *rubato* romántico—, el carácter extrovertido que le otorga el tratamiento percusivo del piano y abierto de los timbres en las versiones de conjuntos, coinciden con algunas de las búsquedas compositivas de la época. El impacto de la música negra es tal que "la —o los— más rudimentaria(os) síncopa(dos) eran capaces de ser automáticamente escuchados a la luz de las nuevas fuerzas del jazz" (Watkins 1994: 345). En relación con la intensidad del impacto y la perdurabilidad del interés por el jazz en el medio local en esos años, es preciso reconocer que la obra producida por los músicos aquí considerados resulta cuantitativamente escasa.

Las alusiones a músicas populares incluyen, asimismo, parcialmente, giros españoles,<sup>48</sup> géneros mediatizados y funcionales,<sup>49</sup> músicas folclóricas locales.<sup>50</sup> Entre estas últimas, el *Estudio* no. 2, de Gianneo, sobre un tema de zamba, cuyo tratamiento de alusiones explícitas a la *Zamba de Vargas* resulta ilustrativo del modo en que un material compatible con el empleado por el primer nacionalismo puede ser asumido desde estas nuevas perspectivas.<sup>51</sup> Es en el ámbito del tango donde la originalidad de los aportes parece más marcada. Ya observamos que el tango *Milonguero*, de Juan J. Castro, es prácticamente una invención a dos voces. "Tango", la pieza central de las *Tres danzas argentinas* de Luis Gianneo, superpone, en la reexposición de la primera sección, un bajo que afirma la tonalidad de si

tientes más sofisticadas y "cultas" del género, como las interpretaciones de Paul Whiteman (Cf. Corrado 2007). Alberto Hidalgo (1925: 26-27) acuerda un carácter casi futurista al jazz, cuando constata que "el delicioso jazz-band (...) está reemplazando con tanta ventaja en las confiterías los claros de luna de Beethoven y las fugas de Bach (...) tiene ritmo de ascensor, de tranvía aéreo, de onda radiofónica".

<sup>46</sup> Edición facsimilar completa en CD-Rom, a cargo de Nicolás Helft, Fondo Nacional de las Artes, 1999. Tanto en el diario como en la revista se dedicaron espacios importantes a otras manifestaciones populares, como el folclore argentino, el tango, el *samba* y los *negro spirituals*.

<sup>47</sup> Entre innumerables ejemplos europeos de la época, mencionemos los *Trois rag caprices* de Milhaud (1922); el Ragtime de la *Suite 1922*, el último movimiento de la primera *Kammermusik* (1921) y *Ragtime wohltemperiert* (del mismo año) para orquesta, de Hindemith; *Prélude, valse et ragtime* (1918) de Casella; "Ragtime" de la *Historia del soldado*, *Ragtime para 11 instrumentos* (ambas de 1918) y *Piano-Rag Music* (1919) de Stravinsky. Algunas de estas piezas son mencionadas ya en *Martín Fierro* (14-15, enero 1925, p. 100), donde se describen detalladamente los nuevos recursos instrumentales de "el Jazz-band". José M. Castro afirma la superioridad del jazz frente al folclore local, ya que aquél "ha resuelto muchos problemas de sonoridad y posee el resorte rítmico de la síncopa que le ha hecho conquistar el mundo, valiéndole el interés profundo de las más grandes figuras musicales de la época". Acá, prosigue, lo cultivan los "compositores inspirados en tendencias de vanguardia". *Crítica*, 3 de enero 1933, p. 18.

<sup>48</sup> *Las fuentes no manan agua*, *Romance de la pena negra* y *La zapatera prodigiosa*, de Juan J. Castro.

<sup>49</sup> *Vals y Pequeña marcha*, de J. M. Castro.

<sup>50</sup> *Danza*, de Perceval, *Tres danzas argentinas*, nos. 1 y 3, Final del *Divertimento* no. 1, innumerables piezas para violín y piano y para piano solo de Gianneo.

<sup>51</sup> En estos casos, las decisiones interpretativas juegan, quizás más que en otros, un papel fundamental en el encuadre estilístico: si el *legato* fuera amplificado por el pedal, el resultado se acercaría a la sonoridad difuminada del impresionismo y se diluiría así la angularidad interválica.



bemol con líneas imitativas politonales, contracantos y ostinatos que presentan diez sonidos de la gama cromática. Los dos faltantes (mi y fa#), fugazmente anticipados en dos acordes previos, se reservan para la frase final en el registro agudo, cita estilística evidente del género.

Ej. 12: Luis Gianneo, *Tres danzas argentinas*, para piano, no. 2, Tango, final.<sup>52</sup>

Ejemplos notables del tratamiento del género pueden escucharse asimismo en momentos de los *Corales criollos* no. 1 de Juan J. Castro, en el segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano* o en “La morochita”, de la *Música para niños*—donde se cita el tango *La morocha*— ambas de Gianneo.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Desde otro punto de vista, podría afirmarse que hay ya aquí una concepción interválica como factor estructural del discurso. Así, las segundas—y sus ampliaciones como séptimas y novenas—predominan en el material melódico y sus duplicaciones, en los contracantos, en el efecto delicadamente percusivo de los bajos, en las superposiciones mayor/menor, en las relaciones entre tónicas de los pasajes politonales (re mayor y mi bemol).

<sup>53</sup> “Arrabal”, primer movimiento de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro, en cambio, revela las facetas más dramáticas y expresivas del compositor, y se aleja del registro distanciado que consideramos aquí.

16— En relación con lo anterior, se encuentran piezas y colecciones destinadas a los niños, ya sea para ser ejecutadas por ellos, o bien inspiradas o dirigidas, en la intencionalidad de sus títulos, a ese público.<sup>54</sup> Los referentes europeos más recientes habían sido *Les cinq doigts* de Stravinsky, o las *Unidici pezzi infantili* op. 35 (1920) de Casella. Las diez piezas de *Música para niños* de Gianneo revelan la cercanía con ese ciclo del compositor italiano; las referencias a danzas argentinas, o el empleo de la pentafonía, entre otras características, pueden entenderse aquí como una traducción geográfico-cultural en el interior del género. Si la pieza “en teclas negras” de la serie de Casella lleva el título abstracto de “Canone” (riguroso, a dos voces, a la octava), la pieza con similar escalística de Gianneo se llama “Quenas”; la escritura de sus secciones Andante está igualmente resuelta a dos voces, aunque con inflexiones evocadoras de músicas del noroeste argentino, mientras que las rápidas (“Danza”) consisten en una melodía de incisivos reiterados sobre un pedal rítmico percusivo en el registro grave.<sup>55</sup> En algunos casos, piezas de esta naturaleza tuvieron una funcionalidad pedagógica; se sitúan sin embargo más cerca de la tradición del género que del principio de la *Gebrauchsmusik* contemporánea como aquella cultivada por Hindemith. Estudiadamente “ingenuas”, en las piezas de este repertorio el empleo de melodías simples, “banales”, como punto de partida constituyó un pretexto, un desafío compositivo para poner a prueba la habilidad artesanal en el manejo del material y las formas de inducir al público a escuchar en ese registro, despegado de las concepciones románticas de la inspiración, de lo sublime o emotivo, de la trascendencia. Colaboró, además, con la voluntad de sencillez y el rechazo del recargado aparato retórico heredado del siglo anterior que fue un signo de la modernidad porteña de los años 20. La construcción temática de obras no pertenecientes al registro de la música para niños fue concebida en muchos casos dentro de ese mismo marco.

En estas últimas características estudiadas, es evidente que se trata de tomar objetos, recortarlos de su contexto y procesarlos con herramientas “modernas”, sofisticadas, especulativas, con lo que se confirma la idea neoclásica, y se refuerza la voluntad de objetividad, el distanciamiento puesto en práctica para la construcción de un lenguaje no mimético, autoreflexivo, que pone en escena la “objetualidad” y la técnica compositiva por sobre la ilusión realista, evocativa o sentimental.

La aparición aislada de cada uno de estos rasgos no basta, obviamente, para adscribir la obra a las tendencias aquí consideradas. Es su interrelación, la manera particular en que se reconfiguran estos elementos y su recurrencia lo que contribuye a su caracterización estilística.

---

<sup>54</sup> Ejemplos de ello son *Obertura para una comedia infantil* y *Cinco piezas infantiles* de Gianneo, *Suite infantil* de Juan J. Castro, *Motivos infantiles* de José M. Castro, *Cinco piezas de carácter* de Paz, *Cinco piezas infantiles* de Ficher. En varias de ellas se incluye la cita de canciones populares infantiles, a veces, las mismas —*Sobre el puente de Avignon* y *Arroz con leche* se escuchan en las mencionadas obras de Gianneo y Juan J. Castro.

<sup>55</sup> Otros desplazamientos: “Arroró indígena” en lugar de “Berceuse”; “Pericón” o “Bailecito cantado” en vez de “Minueto” o “Galop final”.

Con relación al conjunto de prácticas y modelos de la época, interesa señalar aquellos aspectos que no se dieron, o lo hicieron más esporádicamente, en la producción local:

1— La música sobre música, la reconstitución o reinterpretación de obras del pasado —como hiciera Stravinsky en *Pulcinella*, entre tantas otras obras, o, en términos más conservadores, Respighi en *La boutique fantasque* o en sus *Antiche danze ed arie per liuto*—, la escritura *A la manera de...*, como titulara Casella sus dos cuadernos para piano, o su “Omaggio a Clementi” de las *Undici pezzi infantili*, o bien, en general, las obras cuyos títulos, terminados en “ana”, frecuentes sobre todo en la música italiana entre los años 20 y el medio siglo, estudiadas por Hermann Danuser,<sup>56</sup> explicitan la relación con los maestros del pasado. Las excepciones aquí son la *Offenbachiana* de Juan José Castro y *Tintineo. Glosa scarlattiana*, de Siccardi.<sup>57</sup> Una hipótesis sobre el relativo desinterés por estos procedimientos podría fundarse, por una parte, en la diferente densidad histórica y experiencial que vinculaba a nuestros compositores con el gran pasado musical en comparación con sus contemporáneos europeos, y por otra, en su interés dirigido más hacia la modernidad y el rigor de los recursos que al juego intertextual con los significados, gesto cómplice dirigido, por otra parte, a públicos con saberes y experiencias musicales diferentes de los de los locales. El retorno al pasado como necesidad de reencontrar un orden sacudido por las rupturas vanguardistas de la preguerra carecía de sentido aquí, donde nada de eso había ocurrido. Lo “clásico” argentino de esos años fue, en todo caso, la reproducción académica de modelos históricos de sonata, supuesta o pretendidamente adheridos a una continuidad histórica indiferente a la fractura vanguardística. Previsiblemente, tampoco se vieron nuestros compositores tentados por la empresa editorial y musicológica de la gran música del pasado en que se empeñaron los compositores italianos, la cual funcionó como una mediación poderosa en la relación creativa que establecieron con ella. En efecto, como señala Nicolodi (1996: 82), los grados de intervención en esos materiales fueron desde la transcripción a la invención; de la restauración en estilo moderno al pastiche neoclásico, impregnados todos por la ideología que exaltaba las glorias nacionales durante el fascismo.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> *Scarlattiana* (1926) de Casella, *Cimarosiana* (1921) de Malipiero, *Rossiniana* (1925) de Respighi, etc.. Cf. Danuser 1996.

<sup>57</sup> Sabemos de la existencia de esta obra sólo por el catálogo (Otero de Scolaro 1993); al menos su título corresponde a lo considerado aquí.

<sup>58</sup> La transcripción de Paz del *Preludio y Coral en Mi bemol* para órgano, de Bach, para la Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires en 1935, dirigida entonces por José María Castro, es un trabajo circunstancial. También lo es, probablemente, una transcripción sin fecha de la *Fuga* no. 12 en sol menor de Bach para orquesta de cámara, realizada por Perceval. De todas formas, importa destacar que fueron obras de Bach las elegidas para esas transcripciones. En el caso de Paz, que ya componía música dodecafónica en 1935, no es imposible que haya tenido en cuenta las transcripciones de Bach hechas por Schoenberg escuchadas en Buenos Aires en 1929 (los *Choralvorspiele* dirigidos por Malko con la orquesta de la APO) y en 1930

2— Las obras para instrumentos básicamente monódicos, cuya fuente más potente —aunque no única— puede ubicarse en el retorno a Bach, en este caso, a sus partitas y sonatas para violín solo o las suites para violoncello. En el repertorio hindemithiano abundan piezas de este género, estrechamente relacionadas con el florecimiento de la interpretación de música antigua; la *Sonata para violín solo*, de Bartók, relativamente tardía (1943-44), constituye una de las concreciones más notables y ambiciosas de esta dimensión del neoclasicismo. En Argentina, contamos con escasos ejemplos: *Deseo*, para flauta sola, de Siccardi, poco caracterizada en el estilo, y dos obras de Paz —*Tercera composición dodecafónica*, primera versión, para clarinete solo, y *Cuarta composición dodecafónica* para violín solo, claramente adscripta al neoclasicismo dodecagonal.

3— El cultivo de algunos de los géneros transitados con frecuencia en el neoclasicismo europeo, como la cantata o el oratorio. La inspiración religiosa, cada vez más evidente en Stravinsky desde mediados de los años 20, no incidió de manera decisiva en la producción de los argentinos. La *Sinfonía Bíblica* de Juan José Castro, eco, más que de la *Sinfonía de los Salmos*, como podría preverse, de los oratorios de Honegger, es una excepción. La monumentalidad intrínseca de estos géneros resultaba contradictoria con el afán antirretórico y de síntesis que manifiestan las obras de estos músicos en los años aquí considerados. Se jerarquizaron los géneros más abstractos y autónomos, menos comprometidos con contenidos semánticos explícitos, más aptos para concentrarse en la “sustancia formal” (Stravinsky, cit. en Vinay 1987: 36). Tampoco se cultivan aquí las direcciones funcionales y didácticas que adoptó la *Gebrauchsmusik*, en particular en obras de Hindemith de los años 20 y principio de los años 30, ni la *Zeitoper*, con su incorporación explícita de las tecnologías cotidianas de la modernidad, ni la música radiofónica, fenómenos característicos de la *Neue Sachlichkeit* en el mismo período. Por otra parte, es preciso tener en cuenta otro aspecto de las decisiones genéricas: estos compositores son indiferentes, en estos años, no sólo a la ópera, sino a otros géneros practicados por la generación argentina previa, como el poema sinfónico, de clara filiación literaria romántica, y también, salvo excepciones —Ficher; Juan J. Castro, parcialmente—, a la sinfonía, en cuyos cauces decimonónicos produjo Alberto Williams sus nueve. En el conflicto genérico se expresan, como vemos, otros que comprometen no sólo cuestiones estéticas y conceptuales, sino de posicionamiento en el campo cultural de la época.<sup>59</sup>

---

(*Preludio y Fuga* dirigido por Ansermet con la misma agrupación) (Cuerda 2000), con lo cual se perfila una vinculación entre ambos compositores significativa desde la perspectiva del retorno a Bach de los años 20. Asimismo, Ernesto Halffter, recibido en Buenos Aires en 1932 como joven compositor de obras “de realización ultramoderna”, dirige aquí su instrumentación de un coral de Bach en septiembre de ese año (*La Nación*, 17/9/1932, p. 10).

<sup>59</sup> Y otras menos previsibles: Leopoldo Hurtado pone de relieve la incidencia de nuevas tecnologías como la difusión radiotelefónica en la estructura de las obras: “el micrófono exige claridad y diafanidad de la

4— Las obras de inspiración helénica características del neoclasicismo europeo,<sup>60</sup> y las referencias generales al universo greco-romano. *Proserpina y el extranjero*, de Juan José Castro, traslación del mito griego al suburbio porteño, constituye una excepción aislada y tardía (1952). *La Suite para 'Juliano Emperador' de Ibsen*, de Juan Carlos Paz, corresponde, en cambio, al período aquí estudiado, pero la referencia se encuentra dramáticamente mediada por la pieza ibseniana y, tras ella, por las lecturas nietzscheanas vigentes en su círculo intelectual de pertenencia en los años 20.<sup>61</sup> Estas excepciones no invalidan la constatación del desinterés por el universo helénico por parte de estos compositores.<sup>62</sup> Las razones de este hecho deben buscarse en el contexto. Si la cultura clásica integró, desde luego, el universo cultural de estos artistas, estuvo lejos de tener aquí, especialmente en el ámbito musical, el mismo peso, la misma presencia y profundidad que en los países latinos europeos. Las lenguas clásicas estuvieron casi siempre ausentes de la educación pública.<sup>63</sup> No hubo una burguesía letrada alentada al mecenazgo, como la parisina en los salones de la Princesa de Polignac, desde donde se sostuvo y promovió eficazmente la modernidad musical neoclásica en tanto puesta en valor de la herencia grecolatina ante al avance germánico. El origen social de los compositores que aquí estudiamos —una clase media de inmigrantes recientes, por lo general— no constituyó un entorno en el que circulara “naturalmente” esa cultura. A falta de un pasado clásico propio, fue obviamente imposible emular las operaciones estatales de legitimación nacional a partir de su recuperación como ocurrió en la Italia mussoliniana, y que explica la consistencia del neoclasicismo peninsular. Por el contrario, el campo cultural argentino de la modernidad en

---

trama y contextura. La obra debe ser, asimismo, de pequeñas dimensiones (...) La sinfonía, con su masa orquestal, sus nutridos cuatro tiempos, sus largos y concienzudos desarrollos, su compleja estructura de temas y combinaciones tímbricas es algo completamente inadecuado para la concisión nerviosa y eléctrica que exigen los nuevos medios de transmisión” (Hurtado 1936: 31).

<sup>60</sup> Un somero recuento incluiría la llamada tetralogía griega de Stravinsky —*Oedipus Rex, Perséphone, Orpheus, Apollon Musagète*—; *Socrate de Satie*; las obras de Milhaud —*Les choéphores, Les euménides, Les malheurs d'Orphée, L' enlèvement d'Europe, L'abandon d'Ariane, La délivrance de Thésée, Médée*—; de Malipiero —el tríptico *L'Orfeide*—, de Casella —*La favola d'Orfeo*—; de Honegger —*Antigone, Amphion, Icare*.

<sup>61</sup> En la primera página del manuscrito el compositor redacta un escueto programa de cada sección de la obra, según el cual Juliano aspira a que “sobre la tierra entristecida por el Cristianismo, vuelvan a reinar los antiguos dioses de la Hélade, la alegría dionisíaca”.

<sup>62</sup> En el catálogo de Siccardi figura un temprano *Prometeo. Cantata* (1923), con texto de Esquilo, título y género que sugieren un vínculo con lo aquí estudiado, pero al no haber accedido a la obra no podemos verificar si pertenece estilísticamente a este conjunto.

<sup>63</sup> Rafael Bruno (1925) afirma que los tres idiomas que se estudian en los colegios nacionales y escuelas normales de la república son inglés, francés e italiano, y lamenta la ausencia del aprendizaje del latín. Terrén de Ferro constata que en la enseñanza normal y comercial nunca hubo lenguas clásicas. En los colegios nacionales estuvo presente en los primeros planes (1888), se redujo por momentos a un único año para ir desapareciendo luego progresivamente (Terrán de Ferro 1985 y 1996; Ramallo 1989). En la enseñanza privada confiada a institutrices extranjeras a las que recurrían las familias acaudaladas, en cambio, circularon, parcialmente, versiones de la cultura clásica. Así, las hermanas Ocampo debían aprender de memoria fragmentos de las tragedias de Racine y Corneille como parte de su educación en francés, según recuerda varias veces Victoria en sus *Testimonios*.

que se gesta esta música está atravesado por preocupaciones vanguardísticas prácticamente indiferentes a la referencia clásica.<sup>64</sup> La misma estaba, por otra parte, demasiado adherida a la poética ya anticuada del modernismo literario rubendariano. El interés de Lugones, escritor central, ineludible y cuestionado a la vez para las nuevas promociones intelectuales de los años 20,<sup>65</sup> por la cultura griega, más allá del alarde erudito que muestran sus traducciones, fue una clara operación destinada a monumentalizar los héroes americanos atribuyéndoles la misma estirpe de la mitología homérica,<sup>66</sup> y afirmar desde allí una visión de la patria contrapuesta a lo que observa como decadencia nacional en esos años de la república radical. Sus conferencias sobre literatura griega, contemporáneas con sus posiciones más radicalmente nacionalistas y autoritarias, implicaban tomas de partido incompatibles con las operaciones de lectura que el neoclasicismo musical suscitó en los compositores de la época.

En todo caso, el objeto a que refieren de preferencia los músicos de aquí no es el objeto clásico —la “clasicidad”—, ni el anticuario, ni la mitología antigua o nacional,<sup>67</sup> sino el objeto neoclásico en los atributos que lo conectan con la modernidad. En otras disciplinas, Alberto Prebisch observa en la arquitectura moderna un despojamiento, racionalismo y antiornamentalidad comparables a los de las construcciones griegas.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> En el contexto latinoamericano, Carlos Chávez es quizás el único interesado en el pasado griego —*Sinfonía Antígona* (1933), el ballet *La hija de Cólquide* (1943-44) y más tarde *Prometheus Bound* (1956) y *Upingos* (1957). Si las características socio-culturales descritas aquí fuesen también, al menos parcialmente, válidas para la cultura mexicana de la época, esta inclinación, además de obedecer a intereses artísticos personales y al vínculo de algunas de estas obras con el teatro o la danza, podría haberse visto alentada por la vinculación de Chávez con creadores de Estados Unidos sensibles al imaginario helénico, como Martha Graham, comanditaria del ballet mencionado. La referencia a Dionisos en la obra del chileno Acario Cotapos —*Sonata dionisiaca* (1924)—, por otra parte, se entiende más bien desde su interés por Nietzsche. Las *Miniaturas griegas* (1918-1928) de Pedro Humberto Allende, en cambio, se encuentran más cercanas al ámbito del simbolismo literario, decorativo, en el que se inscriben numerosas piezas de Satie.

<sup>65</sup> Véanse, en este sentido, las ambigüedades y vaivenes en la relación con Lugones y su valoración por los martinfierristas.

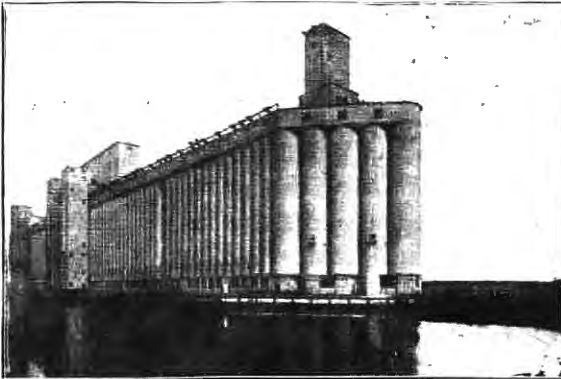
<sup>66</sup> Lugones, 1923; Lugones, 1928. Algunos ejemplos del discurso lugoniano: “Cuando intento estudiar la vida superior en la persona de los héroes homéricos, no lo hago por literatura, sino ante todo por patriotismo (...) Nuestra historia, como los episodios homéricos, se define por sus héroes: Washington, Hidalgo, Bolívar, San Martín” (1923: 22-23). Esta construcción contagia el paisaje en el recuerdo: “era la belleza del paisaje griego que circundaba a mi Córdoba infantil” (1928: 243). Y, lo que es más importante, por las discusiones de la hora, la lengua: “El idioma, para el griego, constituía la patria, más y mejor aún que la tierra por él habitada.” (1923: 24).

<sup>67</sup> Una excepción, tardía, es la centralidad del *Martín Fierro* en la obra de Juan José Castro. Además de dedicarle *Corales criollos N° 1*, compone su notable *Cantata Martín Fierro*, que condensa algunas de las reinterpretaciones, desde el campo de la modernidad, de las referencias nacionales en tiempos de renovados estudios sobre la obra de Hernández.

<sup>68</sup> *Martín Fierro*, 21, 28/8/1925. En los artículos de Prebisch y Vautier aparecidos en esta publicación abundan los pares de imágenes que relacionan aspectos de la arquitectura y el diseño actual con ejemplos históricos clásicos. El modelo de esta operación iconográfica se encuentra en el libro de Le Corbusier *Vers une architecture* (1923), analizado en Forster 1996: 290-291.

MARTIN FIERRO

## HACIA UN NUEVO ESTILO



“Bilos americanos” — Las formas geométricas simples como las de un templo griego, son

consecuencias directas del cálculo. El efecto estético que se obtiene de ellas es pues un “result-



lado”: Procedimiento lógico. Indicio de un gran estilo en formación.

Las comparaciones en música apuntan en una dirección similar: Honegger —una vez más— “es una combinación —no una mezcla— de Esparta (su físico) y de Atenas (el resto). De ahí, la razón de su perfecta armonía, de su solidez, las del Partenón”.<sup>69</sup>

5— El espíritu de *café-concert*, de *music-hall* o de circo, frecuente en la música del Grupo de los Seis. El guiño ligeramente provocativo, la estudiada superficialidad y el recurso a géneros urbanos característicos del espectáculo popular, promovidos por Cocteau en *Le coq et l’Arlequin* (1918) y realizados en la obra de autores como Poulenc o Milhaud, estuvieron demasiado ligados a las necesidades y tradiciones de la sociedad francesa de posguerra —la afirmación nacional de los vencedores, un internacionalismo visto a través de la mundanidad parisina, o, según Watkins (1994: 109), la idealización de la cultura negra en el entusiasmo exótico por el jazz— para generar afinidades en compositores insertos en otros contextos. En el nuestro, no eran éstas las tradiciones populares vigentes, y en consecuencia es el vacío de recepción, particularmente necesario a este tipo de complacencias, lo que podría explicar la ausencia de estas expresiones.<sup>70</sup>

6— La parodia, como aparece en la *Sonatine bureaucratique* de Satie, referida a “la” *Sonatina* en Do mayor de Clementi, y el final de la *Dreigröschen Oper* de Kurt Weill —en sus versiones más feroces— o en *Ragtime wohltemperiert* de

<sup>69</sup> Enrique Bullrich en *Martín Fierro*, 24, octubre 1925, p. 172.

<sup>70</sup> La voluntaria y aparente superficialidad de sectores del arte europeo de los años 20 fue entendida también como forma de negación del profundo trauma de la Primera Guerra —agudamente estudiado en Winter 1995—, que no fue, obviamente, vivido de la misma manera en países lejanos y no involucrados directamente en ella.

Hindemith, ejercicio provocativo construido sobre la fuga en do menor de *El clave bien temperado* y con ello una intempestiva –para la tradición europea– fricción entre músicas “altas” y “bajas”. La parodia fue un registro que formó parte del horizonte de expectativa de estas músicas, al punto tal que Casella se vio en la obligación de indicar, en la “Cavatina” de su *Serenata*, “Adagio un poco sentimentale ma senza parodia”. Con frecuencia, el tango apareció en las obras europeas de los años 20 ligado precisamente al registro paródico, a una gesticulación estereotipada: el “Tango” de la *Historia del soldado* de Stravinsky se inscribe parcialmente en esta órbita de significados. El tratamiento que los músicos argentinos hicieron del tango se encuentra en las antípodas: fue generalmente respetuoso de las cualidades estructurales y expresivas del género en su lugar de origen.<sup>71</sup>

Los últimos tres puntos mencionados tienen en común el hecho de que en la Europa latina esas características se construyen como oposición al prestigio de la gran tradición musical alemana del siglo XIX, no derrotada en los campos de batalla de la Gran Guerra. Si bien los compositores argentinos asimilan el antiromanticismo característico de los años 20, no hay razones para reproducir aquí una posición tan encarnizada: el frente interno ofrece otros blancos –el conservadurismo de la academia, el nacionalismo “romántico”– a los que enfrentar con las obras y la crítica.

7– Las tendencias arcaizantes y modales hispánicas que caracterizaron la música del Falla neoclásico, el del *Concerto para clave* o *El Retablo de Maese Pedro*, unánimemente admiradas, sin embargo, por los músicos argentinos. La inspiración española estuvo presente en el panorama argentino de esta época y de la década siguiente, incentivada por la residencia de compositores emigrados después de 1939, como Julián Bautista y más tarde el propio Falla. La misma recorre buena parte del siglo y es fundamental en obras de Juan José Castro, pero en ellas su tratamiento es por lo general menos anguloso y austero que el realizado por Falla en las obras antes mencionadas.<sup>72</sup> Esta dirección no se generaliza ni en la producción de Castro ni en la de sus colegas del Grupo Renovación en los años aquí considerados. En una sociedad en la cual la colectividad española fue históricamente dominante y a la cual pertenecían varios de los compositores activos en la época, podría esperarse un impacto más contundente de esa música. Es probable que el antiespañolismo de la generación del 80 todavía haya tenido vigencia en los tiempos largos de la historia cultural. El mismo fue actualizado por las mordaces reacciones generadas en el campo intelectual por el célebre artículo “Madrid,

<sup>71</sup> “Junto al Paraná”, una de las *Cinco piezas de carácter* de Paz quizás sea una excepción, en el conjunto de su obra, ya entonces dodecafónica, y de su rechazo de los intertextos locales de cualquier naturaleza, incluido el tango. Allí, la cita interválica de *La cumparsita*, la sobreactuación de la cuadratura y las cadencias, lo elemental de las variaciones, exhiben una sugestiva vecindad con los mecanismos de la parodia.

<sup>72</sup> O por Rodolfo Halffter en piezas escritas antes de su exilio en México en 1939, como las *Sonatas de El Escorial* (1928) o *Don Lindo de Almería* (1935) (Ruiz Ortiz 1990).



meridiano intelectual de Hispanoamérica” de Guillermo de Torre aparecido en *La Gaceta Literaria* (8, abril de 1927) de la capital española. En él se sostiene que los países latinoamericanos deben subordinarse a la lengua hablada y escrita en España, la que seguirá coordinando las relaciones en el mundo hispanohablante, frente al avance del “latinismo”, en el que se advierte el indeseable predominio cultural de París en las élites de Centro y Sudamérica.<sup>73</sup> Por otra parte, las derechas autoritarias de la década del 30 apoyaron sus discursos en un hispanismo católico que impregnó la imagen de lo español con contenidos ideológicos profundamente conservadores, opuestos al ideario de la modernidad. Sin embargo, la Guerra Civil suscitará la adhesión solidaria de músicos argentinos con la causa republicana (cf. Corrado 2001), sin que esto modifique la adopción moderada de las referencias musicales ibéricas aquí consideradas.

Entre los principios técnicos y estéticos adoptados y/o adaptados de la modernidad neoclásica europea y aquello que quedó fuera aparece el espacio productivo de la recepción, marcado por la historia local, el contexto sociocultural y las decisiones personales de los compositores. El neoclasicismo, ya profusamente internacionalizado en los años 30, se modaliza así en las apropiaciones locales, sus recortes, filtros y mezclas.

### 3. Juego de espejos

Dado que aquí los modelos no fueron solamente las obras barrocas o clásicas, sino también, y sobre todo, aquellas ya neoclásicas, el objeto “primero” –si tal cosa existiese– se multiplicó en un juego de espejos que contribuyó a las particularidades de la música compuesta en estas latitudes. En algunos casos, el trabajo sobre materiales basados en referencias estilísticas históricas ya procesadas en las músicas europeas de los 20 introdujo una nueva mediación que, al intensificar las disonancias, las rupturas rítmicas, las elipsis sintácticas, acentuó los procesos de erosión de dichas referencias y condujo a una jerarquización considerable de las tendencias destructivas del estilo: un ejemplo de ello es el primer movimiento de la Tercera Sonata de Paz. En otros, pueden seguirse de manera más precisa, a partir de relaciones entre obras concretas, como las que se establecen entre el *Octeto* (1930) de Juan Carlos Paz y el *Octuor* de Stravinsky, paradigma del retor-

---

<sup>73</sup> Un estudio de las reacciones en autores y revistas latinoamericanas al mencionado artículo, así como un fino análisis de la coyuntura política en que se produce puede leerse en Manzoni 2001: 295-314. Véanse asimismo las respuestas llenas de aguerrido humor de los escritores argentinos en *Martín Fierro*. En la arquitectura, Jorge Bunge expresó en el Congreso Panamericano de Arquitectura que combatía las recomendaciones de un estilo Hispano-Colonial en América Latina, las que pretendían “uncirnos bajo el yugo de los prejuicios de un arte semibárbaro en un momento de evolución definitivo y de felicísimo internacionalismo espiritual”. *Camuati* 2, junio 1929, p. 2.

no a Bach, compuesto y estrenado en 1923, cuya première argentina dirigió Ansermet en Buenos Aires en 1927.

En la instrumentación, Paz reemplaza los trombones del *Octuor* por cornos. Las razones de esto nos son desconocidas. Probablemente fuesen de orden práctico: tal vez contaba con ese orgánico para su ejecución, aunque la misma no se haya producido, dado que, hasta donde sabemos, la obra nunca fue estrenada. La estructura general, así como la configuración de los materiales de base guardan un parecido considerable. En el primer movimiento, luego de una introducción lenta, el tema principal –en *tutti*, *forte*, con la misma indicación de movimiento y con una estructura comparable– aparece en las dos piezas. El perfil de un tema *cantabile* en la trompeta introducido en el transcurso del desarrollo es similar. La estructura temática del segundo tiempo es claramente compartida. El movimiento se encadena directamente con el siguiente por una sucesión de corcheas *staccato* confiadas al fagot. Las piezas finales exponen una textura de contrapunto imitativo: casi una invención en Stravinsky, un fugado en Paz.

El *Octeto*, una de las primeras obras en que Paz adhiere a este lenguaje, representa la cantera donde experimentar los nuevos procedimientos técnicos. Puede entenderse como ejercicio de estilo, hábito que caracteriza a los autodidactas entre los cuales siempre se consideró, o como variación, guiño o parodia. Tal vez el hecho de que la obra no haya sido estrenada sea un dato que confirme la función de aprendizaje que la pieza pudo cumplir en la trayectoria del autor. De todas maneras, sobre el andamiaje stravinskyano toma forma un desarrollo musical considerablemente diferenciado en este *Octeto*. Así, en lo referido a la armonía, existe aquí un plan moduladorio particular en cada movimiento que incluye, por ejemplo, en el segundo, las antiguas relaciones de tonalidades encadenadas por quintas descendentes, al igual que pasajes politonales, indicados incluso por la superposición de armaduras de clave pertenecientes a tonalidades diferentes, recurso inexistente en el *Octuor*. En ese mismo movimiento, el compositor no sigue el procedimiento formal de Stravinsky, que hace preceder cada variación por un episodio escalar recurrente, circular, que interrumpe el encadenamiento discursivo. Aquí, se trata de una sucesión de transformaciones que se alejan progresiva y permanentemente del punto de partida. El material melódico, marcadamente cromático, alterna la conducta motívica de las voces con desplazamientos registrales por salto recorren el espacio por intervalos amplios, con frecuencia disonantes, como cuarta aumentada. En los *fugati* del final, Paz introduce acentuaciones irregulares que contradicen la cuadratura del motivo, así como numerosos *ostinati* que no participan del juego contrapuntístico imitativo. En este riesgoso ejercicio de glosa al filo de una obra prestigiosa se juegan las nuevas opciones técnicas y estéticas del compositor en esos primeros tiempos de apropiación del estilo.

La producción musical de Stravinsky representa, para nuestros compositores, la actualidad de un lenguaje a la cual deciden plegarse hasta donde les resulte útil para sus propios propósitos compositivos. Al mismo tiempo, dado que el idioma neoclásico se construye en relación con un pasado revisitado, se convierte rápidamente él mismo en estilo de referencia. De alguna manera, Paz “construye” sus fuentes en

Stravinsky como éste lo hace en Bach o Pergolesi, con una diferencia importante, sin embargo: se trata aquí del pasado inmediato, del presente mismo, lo que relativiza la distancia histórica, aspecto clave de la operación neoclásica. Aproximación prismática, entonces, doblemente selectiva: con relación a los segmentos del pasado retenidos, y con relación a las lecturas contemporáneas de esas mismas referencias.

En un artículo escrito en 1936, en ocasión de la mencionada visita de Stravinsky a Buenos Aires, Paz analiza el *retour* a Bach. Lo considera como “recurso supremo de orden, de medida y de abstracción” que toca al mismo tiempo a Stravinsky y a Schoenberg –interpretación hoy casi naturalizada pero en absoluto evidente en esa época– y considera el retorno schoenberguiano más fecundo, ya que conlleva mayores posibilidades de renovación y progreso.<sup>74</sup>

#### 4. La modernidad musical local y sus atributos

En las revistas culturales de los años 20, como observáramos, se va configurando un ideal de la modernidad que, sin ser homogéneo, revela sin embargo constantes en las decisiones referidas a gestión de los materiales que articulan un proyecto estético en el cual se inscribe la música aquí estudiada, algunos de cuyos rasgos son identificables y compartidos.

Las refutación del subjetivismo romántico desencadena una serie de consecuencias que, con distintas intensidades, permea el repertorio, en el que predomina el nervio rítmico por sobre la melodía “expresiva”, el ángulo y la arista por sobre lo curvo y muelle, el corte frente a la continuidad, la línea y los volúmenes netos antes que la densidad armónica y el esfumado tímbrico. En un extremo se encuentra el objetivismo mecánico, asimétrico e iconoclasta cultivado por Paz en los primeros años 30. En otro, la distancia elegante, sofisticada, el equilibrio y el leve buen humor con que se recuerdan los diseños dieciochescos en la música de José María Castro. De todas maneras, el estilo general del conjunto de piezas aquí considerado es antiemfático y antirretórico; las obras parecen elegir la superficie, la síntesis y el día en lugar de la profundidad, el desarrollo y lo nocturno; el sustantivo a la adjetivación.<sup>75</sup> El espacio para la intimidad confesional se adelgaza hasta desaparecer; la referencialidad y los contenidos afectivos se controlan con tanto cuidado, reserva y discreción que tienden a disolverse en una progresiva abstracción. “La música contemporánea deja en paz nuestra actitud patética”, dice

<sup>74</sup> *Sur*, 17, febrero 1936, pp. 77-82.

<sup>75</sup> Victoria Ocampo (1963: 205) explica que los artistas admirados “cuando hablan de un triángulo equilátero dicen que tiene tres lados iguales sin usar el pedal del adjetivo para extasiarse sobre el milagro de la igualdad. Y sin embargo, el triángulo que ellos describen es el más equilátero de los triángulos (...) Desde luego, no basta ser parco en materia de adjetivos para ser gran escritor, gran orador o gran músico... pues la música también tiene sus adjetivos”.

Hurtado (1936: 6-7); en ella, “el papel de los estados de alma es nulo, o constituye un aspecto accidental y nunca esencial de la obra misma”.<sup>76</sup>

Estos ideales marcadamente formalistas y racionales, preconizados por el influyente discurso de Ortega y Gasset<sup>77</sup> y cultivados en disciplinas como la arquitectura<sup>78</sup> y la plástica<sup>79</sup> de esos años, opuestos a cualquier vaga ideología de la inspiración, descansan en una renovada jerarquización de la artesanía, del oficio y la capacidad constructiva. El estilo aparece así, en sus manifestaciones más radicales, despojado, objetivo y esencial. Las cualidades que Alberto Hidalgo requiere del poema simplista acuerdan con éstas: “el Simplismo equivale al desnudo porque se despoja de los vestidos: la retórica” (Hidalgo 1925: 16); “el poema, para ser bello y bueno, deberá ser sintético (...) es cosa sumamente parecida a una ecuación” (ibíd.: 29). La sencillez es, sin embargo, aparente: “La facilidad no se apareja con el arte. Simple no quiere decir sencillo” (ibíd.: 17). Del mismo modo, la música de estos compositores resulta de una exhaustiva elaboración de la materia, en la que la renuncia a los desarrollos, la extensión y las densidades emocionales da como resultado una obra cuya comprensibilidad está lejos de ser inmediata, al menos para la época, y en comparación con la identificación que proponía el repertorio nacionalista contemporáneo. Por el contrario, su oyente implícito fue uno considerablemente especializado, dispuesto a enfrentar los juegos metalingüísticos y las abstracciones contemporáneas. En ámbitos de mayor repercusión pública, nada explica mejor este sentido de pérdida de referencias históricas y simbólicas sedimentadas que las objeciones de Martínez Estrada al Obelisco, diseñado por Prebisch y erigido en 1936. Opuesto a la Pirámide que recuerda el Buenos Aires antiguo y el comienzo de la nacionalidad, éste “representa la pujanza abstracta de la ciudad de todos y de nadie (...) marca la ruptura casi definitiva de la nacionalidad. El símbolo de la ciudad es ahora una abstracción (...) un monolito apócrifo que puede simbolizar todo y nada. Es decir, lo de hoy tanto como lo de ayer y lo de mañana. Más bien, un pedestal vacante”.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Hurtado ya había afirmado en un curso dictado en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1934 que el compositor actual busca las formas que se adecuan más “a la música objetiva que las formas libres de la expresión sentimental”. No se trata por ello de negar los sentimientos del artista que compone una música “objetiva”: “Puede un músico de hoy llegar hasta el suicidio (...) pero nos enteraremos de su suicidio por los diarios, nunca por su música”. (Hurtado 1934: 1018 y 1016, respectivamente.)

<sup>77</sup> *La deshumanización del arte* data precisamente de estos años. (Ortega y Gasset 1992. [1ª. 1925])

<sup>78</sup> Recordemos la centralidad de Le Corbusier, que visita Buenos Aires en 1929, para la arquitectura moderna argentina; la versión de ese ideario en las “casas blancas”, entre ellas, la de Victoria Ocampo en Rufino de Elizalde. Incluso las revistas musicales conservadoras se refieren a esta “arquitectura tiesa y desmantelada” para establecer similitudes descalificadoras con la música moderna (*Disonancias*, Año V, N° 24, p. 5). Sobre éste y otros aspectos de la historia de la disciplina en Argentina, en muchos casos coincidentes con lo que venimos estudiando, véase la contribución sustancial de Jorge Liernur (2001). De todas formas, las coincidencias se establecen con este registro de la objetividad, no con el neoclasicismo arquitectónico local, cuyo sentido fue sustancialmente distinto al de la música que desarrollamos aquí.

<sup>79</sup> Pensamos, por ejemplo, en las pinturas de Pettoruti, las pequeñas esculturas de Curatella Manes o los relieves abstractos de Falcini y Sibellino.

<sup>80</sup> Martínez Estrada 1968 [1940], pp. 50 y 52. Esa vacancia se parece más bien a una espera de que las nuevas formas se carguen de sentido, para redactar una nueva narrativa identitaria.

En los debates desplegados en las revistas culturales, es posible, por último, individualizar otros rasgos atribuidos a la modernidad musical: el género y la salud.<sup>81</sup> La modernidad es sana y viril para sus defensores; enferma y femenina –o afeminada– para sus críticos. Los enfrentamientos son explícitos en los estrenos porteños de las obras de Honegger, en los años 20. *Pacific 231*, según Paz, “verdadero alarde de dinamismo (...) presenta una sana reacción contra la ‘feminidad’ de la música, aspecto que debemos al temperamento excepcional de Debussy”.<sup>82</sup> El gran mérito de la obra de Honegger es “la vuelta a la ‘masculinidad’ en la música, perdida durante treinta años de debussismo; significa la reacción contra lo indeciso, lo morboso en música”.<sup>83</sup> Para Barletta, en cambio, ese repertorio, que Ansermet dirige para “mujeres y maricas (...) en un cine-teatro de la aristocracia”, es “una música que gusta a los invertidos preferentemente (...) No hay sobre este punto dos maneras de juzgar. La de Honegger (sic) es evidentemente música para maricones”.<sup>84</sup> En la misma revista, T. Ross declara que el *Concertino* del mismo autor “resume y condensa todas las idioteces de los vagos y desocupados que ya no saben, ni pueden sentir emociones (...) Maullidos de gatos, ruidos de ollas, risitas de andróginos, chismorreos de comadres, risitas de ahogadas”.<sup>85</sup> En su ilimitado elogio de Honegger, Bullrich afirma en *Martín Fierro*: “Como desde chico se ha dedicado a la gimnasia musical, tiene una elasticidad de acróbata y músculos de acero. Se comprende entonces que su obra sea la de un atleta, que tenga una musculatura tan perfecta, unos pulmones tan grandes, tendones tan estirados y una garganta tan poderosa”.<sup>86</sup> Coincide así con el culto del cuerpo que reflejan algunos films contemporáneos, correspondientes a una “época deportiva (...) una consecuencia lógica del momento en que vivimos; estamos, sino en plena atmósfera, –y que lo diga el arte, la moda, el teatro, el cinematógrafo,– en el umbral de la nueva edad de oro del desnudo”.<sup>87</sup> Una vez más, acude la referencia clásica, ya que ese film comentado por Evar Méndez “pretende inculcar, con la reproducción de la vida de los estadios griegos, su educación física, el refinado culto corporal de los romanos y el ejercicio de los deportes y la danza en la edad contemporánea, el amor a la hermosura del cuerpo humano (..) y mostrar la forma de alcanzar la máxima armonía de que es susceptible, fuente de salud y de claro goce estético” (Id.). El puritanismo de la izquierda con-

<sup>81</sup> Ya en 1923, en un comentario sobre *La vida breve* firmado por Arthus Kresspel –un seudónimo, sin duda– en el Suplemento Semanal del periódico anarquista *La Protesta* (83, 20/8/1923, p. 4) se califica a la música de Falla como “sana y potente”. Se afirma además que “Las características del estilo de Manuel de Falla son claridad y justeza, cualidades que no se obtienen pero sí se pulen en París”, con lo cual se perfilan ya tópicos que serán recurrentes en adelante, como venimos comprobando.

<sup>82</sup> *La campana de palo*, 3, 21/7/1925, p. 23.

<sup>83</sup> *La campana de palo*, 15, mayo 1927, p. 6.

<sup>84</sup> *Claridad*, 138, 10/7/1927, snp.

<sup>85</sup> *Claridad*, 3, septiembre 1926, snp.

<sup>86</sup> *Martín Fierro*, 24, octubre 1925, p. 172.

<sup>87</sup> *Martín Fierro*, 22, septiembre 1925, p. 160. Se trata del film *El camino hacia la belleza*, en el que participaron “especialistas como el Dr. Guillermo Prager y August Koster, director del Museo de antigüedades de Berlín”.

traataca, esta vez, desde *La revista del pueblo*: “la mayoría de los que acuden a un concierto, atraídos por el anuncio de los Honegger, Malipiero, Ravel, etc., (...) todos esos ‘golosos de sonoridades’, son anormales que encuentran un nuevo deporte en ese arte de histéricos que le descubrió Debussy (...) [la música de Honegger] repele físicamente a toda persona de salud normal. Es una música de poca salud, raquítica y nerviosa”.<sup>88</sup> El mismo autor aclara, en otro lado: “al hablar de salud normal me refería a esas personas que por armonía de sus cualidades morales y físicas tienen sentido común, que es el buen sentido”.<sup>89</sup> El cuerpo, sus estereotipos y metáforas, es entonces otra de las sedes en que se encarna la batalla simbólica de la modernidad.<sup>90</sup>

## 5. Historia, metahistoria, modernidad

Contrariamente a numerosos *topoi* de recepción, herederos de la ya mencionada interpretación adomiana, el neoclasicismo no fue considerado en Argentina como reacción, ni en el plano estético ni en el político. Asumió en cambio un valor de progreso: su modernidad –paradójica– colmó provisoriamente las necesidades de renovación de los compositores, sobre todo en los primeros años 30. Más aun: fue uno de los modos predominantes en que se expresó la modernidad en la producción musical local.<sup>91</sup> Desde el punto de vista ideológico, estos músicos, cuyas opciones políticas incluyeron el anarquismo individualista de Juan Carlos Paz y el socialismo democrático de Juan José Castro, tomaron posiciones solidarias con sus ideas frente a los acontecimientos nacionales e internacionales más dramáticos de los años 30.<sup>92</sup> Establecieron relaciones estrechas con capas intelectuales provenien-

<sup>88</sup> *La revista del pueblo*, 8, mayo 1927, pp. 41-42.

<sup>89</sup> *Claridad*, 138, 10/7/1927, snp.

<sup>90</sup> Esta problemática del ideal masculino, sus vínculos contradictorios con la salud, la modernidad, las normas clásicas de belleza, su capacidad normativa y disciplinaria frente a los contratipos de los modelos sociales hegemónicos, su instrumentalización ideológica y política, su articulación con la esfera artística para la construcción de consensos en la Europa de entreguerras, fue estudiada por George Mosse (1996 y 1999). Relevamos aquí sólo algunos indicios de la cuestión en las discusiones artísticas locales.

<sup>91</sup> En este sentido, existen diferencias fundamentales con otros contextos musicales latinoamericanos, donde el impulso moderno había marcado las nuevas maneras de pensar el lenguaje y su incidencia en las propias referencias culturales ya desde los años 20: la Semana de Arte Moderno en São Paulo (1922); el empuje del afrocubanismo y su marca en la producción de Roldán y García Caturla; el imaginario indígena o tecnológico de Chávez en el México posrevolucionario; el pionerismo individualista de Cotapos y Carrillo. Nada de eso había ocurrido en Buenos Aires. En el momento de incorporar los recursos renovadores, los compositores argentinos tenían tras de sí, en el plano del lenguaje, las estribaciones romántico-impresionistas encarnadas tanto en obras folclorizantes como en otras más abstractas o autónomas.

<sup>92</sup> Estudiamos algunos de estos hechos en Corrado 2001. Agreguemos otro, menos conocido: en un espectáculo coreográfico en el Colón en 1932, auspiciado por las autoridades italianas –representadas en la ocasión por la esposa de S. E. el Ministro de Italia–, Juan José Castro, a cargo de la orquesta, se negó a dirigir el himno de ese país (seguramente *Giovinetta*, el himno fascista), en actitud similar a la tomada por

tes del liberalismo democrático que constituyó uno de los sectores más activos en la formación del campo cultural de la modernidad en los años 20 en Buenos Aires.

En tanto diálogo del presente con la tradición de la música europea, el neoclasicismo representó, por un lado, la posibilidad de inserción imaginaria en la continuidad de un pasado prestigioso que la historia musical local no estaba en condiciones de proveer, y por otro, la reescritura distanciada de ese pasado desde los márgenes. Vinay afirma que el neoclasicismo stravinskyano apuntaba a conquistar una dimensión metahistórica, al transformar en arquetipos los elementos históricos de sus modelos. La significación emergente de esa confrontación entre pasado y presente se situaría así en una dirección no evolutiva (Vinay 1987: 69).<sup>93</sup> Para estos compositores, en cambio, las herramientas de los lenguajes neoclásicos constituyeron una vía de entrada simultáneamente en la historia y en la modernidad. Así lo expresa la admiración de Gianneo por la música de Stravinsky, que "invade simultáneamente el pasado y el porvenir" (en Pickenhayn 1980: 26). El espacio es muy exiguo entonces para el registro nostálgico o para la mitología: la ausencia de "temas griegos" antes mencionada podría comprenderse también por esta razón. Menor aun es el lugar reservado, en los compositores de mayor ímpetu vanguardístico, para los "impulsos anacrónicos", como designa Martha Hyde a los emergentes en el neoclasicismo europeo.

Con todo, la tensión entre continuidad histórica e incrustación modernista se percibe en la recepción verbal. Los actores del nuevo campo cultural, entre ellos los músicos que ejercen la crítica, defienden las obras de Honegger o Stravinsky, cuya intolerable modernidad provoca el rechazo de públicos y periodistas en los años 20, haciendo hincapié precisamente en los valores constructivos permanentes, clásicos, que, ocultos para el profano que sólo percibe la superficie disonante o discontinua del flujo sonoro, sostienen en profundidad esas estructuras musicales. En 1924, Le Bellot observa que "Debussy, Ravel, Strawinsky, continúan la tradición clásica de los Rameau, Couperin y Bach".<sup>94</sup> "Honegger, como Bach o Strawinsky, es de la raza de los constructores (...) se nota la preocupación del arquitecto y todas ellas son admirables construcciones musicales", afirma Enrique Bullrich,<sup>95</sup> y agrega más tarde que ese compositor "es siempre clásico (...) Enlaza el fondo y la forma con orden y proporción (...) da a la orquesta una simplicidad mozartiana".<sup>96</sup> Para Fijman, Honegger "de ninguna manera rompe con el clasicismo: su audaz escritura nunca está privada de lógica y conciencia".<sup>97</sup> En el mismo

---

Toscanini en Bologna el año anterior (según Sachs 1987: 213 y ssgg.). *Disonancias* (Año V, Nº 28, enero/febrero-julio 1932) se indigna por ésto, y lo atribuye, minimizando intencionadamente el significado político del episodio, a la "antipatía" de Castro hacia la música italiana.

<sup>93</sup> Scott Messing (1988: 117), por el contrario, subraya que no hay afán restaurador en los usos del pasado que hace Stravinsky; éstos deben verse en relación con la vanguardia plástica y literaria de la época.

<sup>94</sup> *Martín Fierro*, 1, febrero 1924, p. 3.

<sup>95</sup> *Martín Fierro*, 20, agosto 1925, p. 140.

<sup>96</sup> *Martín Fierro*, 33, septiembre 1926, p. 244.

<sup>97</sup> *Martín Fierro*, 30-31, julio 1926, p. 220.

sentido explica el propio Ansermet la música de Honegger: pese a la “aparente barbarie de los medios de expresión (...) la audición repetida de esta música hace sentir sus conexiones internas, aclara para el espíritu el sentido de sus elementos, la lógica de la agrupación y de su sucesión, revela en fin la fidelidad profunda a la tradición, a las leyes eternas del arte y consagra el acento nuevo”.<sup>98</sup> Paz considera que el músico suizo, “como forma y procedimientos de composición, es un clásico. No se tortura buscando complicaciones de forma (...), su plan tonal, rehuendo los refinamientos modulantes de los últimos románticos, se remonta a la pureza de Bach o Haëndel (sic)”.<sup>99</sup>

Los compositores se encuentran así entre dos frentes: sostener la modernidad de lenguaje frente a públicos y críticos obstinadamente conservadores y reactivos, o bien justificarla por su anclaje en las convenciones de la música del pasado. Esta necesidad de recurrir a las propiedades clásicas “indiscutibles” de las estructuras musicales, lectura llamativamente conservadora, puede entenderse como una estrategia persuasiva circunstancial,<sup>100</sup> o bien como una autoafirmación del propio punto de vista, recostado en las calidades históricamente probadas de la construcción sonora. En todo caso, resulta claro que esta mirada sobre el pasado, en el que se escudriñan las tensiones hacia el futuro, se ubicó tan lejos de cualquier voluntad restaurativa como del consumo rutinario, superficial o acrítico de ese pasado. En este sentido, si el límite entre el profesional y el amateur se definió en las primeras dos décadas del siglo XX por la demostración de la capacidad para manejar las grandes formas “intemporales” —entre ellas, fundamentalmente, la sonata, aprendidas en los surcos franckianos y en su continuidad scholista—, esa misma maestría requería unos años después, para los compositores más jóvenes, una puesta al día, un desplazamiento que permitiera el salto hacia la contemporaneidad, lo que significaba, en el mismo movimiento, la sintonía con la historia viva.

En relación con la historia de la música argentina, la maestría en la escritura neoclásica —rigurosa, esencial, moderna— fue un factor de distinción, de originalidad y en consecuencia de afirmación en un campo musical hegemonizado por la academia en sus vertientes “nacionalista” y “universal”, cuyas soluciones de lenguaje eran a menudo juzgadas por los jóvenes como rapsódicas o inconsistentes en lo formal, faltas de coherencia en lo conceptual y antiguas en lo estilístico. El

---

<sup>98</sup> Ansermet 1926: 291. Ansermet precisa aquí que la música de Honegger posee un aliento lírico que la diferencia al mismo tiempo del “duro clasicismo” de Stravinsky y del “abstracto contrapunto lineal de los jóvenes alemanes” (Ibid.: 292), distinción no siempre presente en la recepción local.

<sup>99</sup> *La campana de palo*, 17, septiembre-octubre 1927, p. 13.

<sup>100</sup> El frente crítico a estos compositores les reprocha su supuesta indiferencia, desconocimiento o rechazo del pasado. Así, por ejemplo, la revista *Disonancias* incluye un artículo sobre Monteverdi, en ocasión de la representación de *Orfeo*, y aclara que no transcriben “este artículo para los ‘compositores de vanguardia’ a quienes, poco o nada interesa como (sic) debe ser resuelto el acorde de séptima de dominante; para éstos, la historia que coloca a Monteverdi entre los puntales más sólidos de la moderna música, no tiene ninguna importancia” (Año V, no. 27, junio-julio 1931, p. 1).



nuevo lenguaje, del cual se acentuaba el aspecto antisentimental, objetivo, descartado, abstracto —adjetivos todos que se encuentran en los escritos de la época—, fue un modo de evitar la complicidad emotiva del discurso nacionalista, sin renunciar por ello, necesariamente, a la búsqueda de una identidad musical diferenciada, con o sin el recurso a las músicas locales. La yuxtaposición babélica de alusiones al tango, al folclore rural argentino, al ragtime, las canciones infantiles, las sinfonietas, sonatinas e invenciones dieciochescas relativiza la intencionalidad ideológica que las mismas portan. Esta parcial indiferencia acerca del origen de los materiales neutraliza su carga referencial, la desdramatiza y desarma así el referente nacional en lo que éste tiene de obligación patriótica: es uno más entre los dialectos disponibles en la modernidad urbana y cosmopolita. Los materiales de origen popular fueron sometidos a un tratamiento que pone en primer plano la conciencia de la forma, proponiendo de esta manera un nuevo contrato con los públicos. Los críticos vanguardistas más radicalmente opuestos a la presencia de rasgos folclóricos, como Paz o Leopoldo Hurtado, preocupados porque un referente “exterior”, reconocible y heterogéneo, aniquilara la coherencia de la obra, pierden de vista por momentos la operación, nada ingenua en sus mejores expresiones, que consiste en colocar el referente en una nueva trama discursiva y crítica que lo fractura y resignifica. Su sentido no proviene sólo de su presencia en la obra sino, sobre todo, del tratamiento formal al que es sometido, de los modos en que el dispositivo lo presenta, exalta, parodia, torsiona o instrumentaliza. La técnica actúa así como recurso de distanciamiento que obliga a tener en cuenta las mediaciones del lenguaje —el espesor del significante, dirían los semiólogos—, y a través de las mismas, de su historicidad.<sup>101</sup> Más que en otros contextos, el acercamiento a estos lenguajes mostró aquí una fuerte impronta voluntarista, un deber ser que coloca a esta producción en las antípodas de cualquier imaginaria continuidad “natural” de las tradiciones. Optar por la relación explícita con el jazz o el tango fue una decisión que sintonizaba claramente con la modernidad, a contramano de los consensos musicales expresados por numerosos sectores en revistas de la época,<sup>102</sup> para los que era el folclore, a lo sumo, la única variable popular aceptable e ideológicamente legitimada. Ser moderno fue, para los más radicales, un imperativo tan acuciante como lo fue ser argentino para los compositores de la generación previa y parte de la contemporánea.<sup>103</sup> La medida de esta modernidad, y de cualquier otra, como se sabe, no puede evaluarse en abstracto, ni sólo en relación con la de

---

<sup>101</sup> Si la distancia en el primer nacionalismo musical estuvo relacionada con la nostalgia, la evocación y la lejanía (Plesch 1996), la misma se establece ahora con respecto a la expresividad de cuño romántico o a la evocación impresionista, y subraya especialmente el peso de las operaciones lingüísticas.

<sup>102</sup> Véase, en este sentido, la insistente y encarnizada hostilidad al tango y al jazz en publicaciones como *La Revista del Pueblo*, *Claridad* o *Disonancias* desde mediados de la década del 20.

<sup>103</sup> Esta oposición, como todas, minimiza las zonas intermedias que existieron entre ambas actitudes: Williams impulsó una versión de lo que consideraba moderno consistente en una lectura conservadora de Debussy, y Gianneo mantuvo la tensión entre procedimientos neoclásicos y materiales folclóricos nacionales.

sus modelos: basta escuchar sin solución de continuidad este repertorio con el de su contracampo contemporáneo local para dimensionarla.

Más allá de las confluencias aquí señaladas, cada uno de los compositores considerados manifestó una personalidad musical marcadamente autónoma, y prosiguió su trabajo de manera muy diferente en relación con las opciones neoclásicas de los años 30. Así, José María Castro se mantuvo casi siempre ligado a ese estilo, que demostró ser un marco eficaz para el despliegue de su notable personalidad creativa. Su hermano Juan José reveló una sensibilidad atenta a las diferentes direcciones en que se manifestó esta corriente. Se acercó a casi todas ellas,<sup>104</sup> las recorrió manteniendo sin embargo una clara independencia en su procesamiento en el interior de su propio lenguaje, fiel a su temperamento marcadamente dramático. A partir de los años 40, y hasta bien entrada la década siguiente, la música de Luis Gianneo se aparta parcialmente de las búsquedas de los años anteriores; propone tratamientos de las referencias folclóricas en el marco de los géneros, gramáticas y formas más tradicionales en relación con las obras aquí analizadas. Juan Carlos Paz consideró su paso por este momento de la modernidad como una etapa hacia soluciones más drásticas, en consonancia con su propia lectura vanguardística de la evolución musical del siglo. Sin embargo, las matrices del neoclasicismo permanecieron en numerosos aspectos vigentes en sus obras dodecafónicas entre 1934 y 1945. La nueva organización de las alturas, como ocurrió con el primer dodecafonismo schoenberguiano, fue vertida en moldes texturales y formales similares a los utilizados por los compositores neoclásicos contemporáneos.

Aunque nuestro estudio se circunscriba a compositores del Grupo Renovación, y más específicamente a sus obras de los años 30, la persistencia del neoclasicismo puede verificarse en la obra de músicos argentinos de las generaciones siguientes. Sus resonancias se perciben, por lo menos, hasta los tardíos años 50, colocadas en contextos más heterogéneos o eclécticos, cruzadas con y superpuestas a configuraciones de lenguaje de otras proveniencias, ingresados posteriormente al campo compositivo local. La música de Ginastera, asociada con frecuencia y de manera genérica al nacionalismo, encuentra en realizaciones de los compositores aquí estudiados, y no en Williams o Aguirre, su referente más inmediato y revelador. Los fugados y *cantables* neobarrocos de Piazzolla podrían asimismo pensarse no sólo como consecuencia de la enseñanza de Nadia Boulanger, sino también a partir del recorrido que estos procedimientos había estado cumpliendo en la música argentina desde por lo menos veinte años antes. Por otra parte, habría que ver si esta aguda conciencia de los problemas suscitados por la inserción de la propia obra y sus condiciones de producción en los procesos históricos generales del lenguaje y, en consecuencia, de la necesidad de una severa actitud autorreflexiva como correlato imprescindible de las decisiones compositivas propiamente dichas, no constituye una marca supraestilística significativa de la música argentina más allá de estos límites temporales.

---

<sup>104</sup> Como vimos, casi todas las excepciones que señalamos están representadas por su música.

## Fuentes

– Obras musicales consideradas:<sup>105</sup>

José María Castro

*Sonata en sol menor* (1931); *Vente con nosotros* (1931); *Concerto Grosso* (1932); *Diez piezas breves* (1932); *La luna se llama Lola* (1933); *Motivos infantiles* (1933); *Sonata para violoncello y piano* (Ms.) (1933); *Obertura para una ópera cómica* (1934); *Sonata para dos violoncellos* (Ms.) (1938); “Otoño” de las *Cuatro canciones escolares* (1942); *Tres estudios para violonchelo y piano* (1946); *Cuarteto en sol* (1947) (G); *Vals miniatura*; *Pequeña marcha* (1947); *Preludio y Toccata* (1949).

– Ceñal, Néstor, José María Castro, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 7, 1986, pp. 75-94.

Juan José Castro

*Sinfonía bíblica* (1932); *Nueve Preludios* (Ms.) (1933-34); *Mekhano* (Ms.) (1934); *Sinfonía argentina* (Ms.) (1934); *Negro triste* (1935-37) (G); *Tres cantos negros* (1939); *Sonata no. 2* (1939) (G); *Toccata* (1940); *Tangos* (1941); “Las fuentes no manan agua”, de *Dos canciones corales* (1941); *La zapatera prodigiosa* (1943); *Corales criollos no. 1* (1947); *Cantata Martín Fierro* (1948); *Corales criollos no. 3* (1953).

– García Muñoz, Carmen, Juan José Castro, *RIIMCV*, 12, 1992, pp. 137-152.

Jacobo Ficher

*Tres preludios op. 23* (1932); *Sonatina op. 21* (1932); *Sonatina op. 32* (1932); *Cuatro piezas op. 29* (1934); *Cinco piezas infantiles op. 39* (1938-40).

– García Acevedo, Mario, Ficher, Jacobo, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 1999, pp. 125-126.

Luis Gianneo

*Dos estudios* (1933); *Divertimento no. 1* (1934) (G); *Sonata para violín y piano* (Ms.) (1935); *Obertura para una comedia infantil* (1937); *Suite* (1937); *Cinco pequeñas piezas* (1938); *Sonatina* (1938); *Tres*

---

<sup>105</sup> Se consignan aquí las obras a las que tuvimos acceso efectivo (partituras y/o grabaciones), de cuyo examen deriva este trabajo. Se indican las que se encuentran inéditas (Ms), y aquellas estudiadas sólo a partir de grabaciones (G). Las fechas de composición de cada obra provienen de los catálogos de los respectivos autores consignados a continuación. Recordamos que tuvimos en cuenta, de manera complementaria, algunas obras compuestas poco tiempo antes y/o después del período 1930-1940.

*danzas argentinas* (1939); *Música para niños* (1939-41); *Sinfonietta-Homenaje a Haydn* (1940); *Sonatina para arpa* (1946).

– García Muñoz, Carmen, Luis Gianneo, *RIIMCV*, 13, 1994, pp. 76-90.

#### Juan Carlos Paz

*Canto de Navidad* (Ms.) (1927-1930); *Transformaciones* op. 14 (Ms.) (1928); *Variaciones* op. 15 (Ms.) (1929); *Movimiento sinfónico* (Ms.) (1930); *Octeto* (Ms.) (1930); *Suite para 'Juliano Emperador' de Ibsen* (Ms.) (1931); *Tres piezas para orquesta* (Ms.) (1931); *Segunda Sonatina op. 21* (Ms.) (1932); *Tres invenciones a dos voces* (1932); *Tres movimientos de "jazz"* (1932); *Tercera Sonatina op. 35* (1933); *Concierto no. 2* (Ms.) (1935); *Tercera sonata* (Ms.) (1935); *Obertura para 12 instrumentos* (Ms.) (1936); *Cinco piezas de carácter* (1938); *Cuarta composición dodecafónica* (1938); *Rítmica ostinata* (1942-52); *Música para flauta, saxofón y piano* (Ms.) (1943).

– Corrado, Omar, *La música de Juan Carlos Paz*, 2007, inédito.

#### Julio Perceval

– *Sonata* (Ms.) (1926);<sup>106</sup> *Danza* (1932).

– Olivencia de Lacourt, Ana M., *La creación musical en Mendoza, 1940-1990*, pp. 125-130.

#### Honorio Siccardi

*Los preludios de Yoyito* (1938); *Deseo* (Ms.) (1939);<sup>107</sup> *Preludio y fuga* (1941).

– Otero de Scolaro, Ana M., *Honorio Siccardi. Catálogo General de Obras*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1993.

– Fuentes hemerográficas:

*Camuatí, Claridad, Crítica, Crócalos, Cursos y Conferencias, Disonancias, La campana de palo, La revista del pueblo, Martín Fierro, Mundo Musical, Nosotros, Sarmiento, Sur.*

---

<sup>106</sup> Tuvimos acceso a esta obra gracias a la gentileza de Ana M. Olivencia de Lacourt.

<sup>107</sup> Agradecemos a Ana M. Otero de Scolaro el conocimiento de esta partitura.

## Bibliografía

- Asociación del Profesorado Orquestal (APO)*. Folleto ilustrativo para la 200ª audición de su Orquesta Filarmónica. Buenos Aires, APO, 1930.
- Ansermet, Ernest  
 1926 Algunas palabras sobre Arthur Honegger. *Nosotros* 210, noviembre: 289-292.  
 1931 Los problemas del compositor Americano. *Sur* 1, verano: 118-128.  
 1931 Los problemas del compositor Americano. El problema formal. *Sur* 2: 170-80.
- Antokoletz, Elliot  
 1983 *The Music of Béla Bartók: A Study on Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Berrocal, Esperanza  
 1998 Encuentros del pianista español Ricardo Viñes (1875-1943) con América Latina: nuevas luces sobre la literatura pianística latinoamericana. *Resonancias* 3: 75-95.
- Bloom, Harold  
 1973 *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohem, Gottfried, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, Hrg.  
 1996 *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*. Ausstellungskatalog, Basel.
- Bruno, Rafael  
 1925 La enseñanza del latín. *Nosotros* 198, noviembre: 281-300.
- Boulez, Pierre  
 1966 [1951] Moment de Jean-Sébastien Bach. En: *Relevés d'apprenti*. 9-25. Paris: Seuil.
- Caamaño, Roberto  
 1969 *La historia del Teatro Colón*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Cantoni, Angelo  
 1998 *La référence à Bach dans les oeuvres néoclassiques de Stravinsky*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 8.
- Carr, Maureen  
 2002 *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Casella, Alfredo  
 1929 Il neoclassicismo mio e altrui. *Pègaso* 1: 577-583.

Cone, Edward T.

- 1972 Stravinsky: The Progress of a Method. En: Boretz, Benjamin y E.T. Cone, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 155-164. New York: Norton.

Corrado, Omar

- 2001 Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. *Música e Investigación* 9: 13-33.
- 2005 Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936. *Latin American Music Review* 26, abril: 88-101.
- 2007 Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. *Revista Musical Chilena* 208, en prensa.
- 2007b Neoklassizismus und Politik in der Musik Lateinamerikas, 1930-1950. En: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.), *Protest, Opposition, Widerstand. Die Ambivalenz der Moderne*, Bd. IV, 35-42. Berlin: Weidler Buchenverlag.
- 2007c *La música de Juan Carlos Paz*, inédito.

Cuerda, Cecilia

- 2000 La Orquesta Sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires. Asociación del Profesorado Orquestal, 2da. parte, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 16, editada únicamente en línea, [www.uca.edu.ar](http://www.uca.edu.ar).

Danuser, Hermann

- 1984 *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Handbuch der Musikwissenschaft, Hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 7. Laaber: Laaber-Verlag.
- 1996 Der Komponist als Editor. Zur Geschichte und Theorie musikalischer Übermalung in den '-ana-' Werken. En: Meyer, Felix (Hrsg.), *Klassizistische Moderne*, 331-351. Winthertur: Amadeus Verlag.
- 2003 Vorwärts zum Ursprung. Antike Motive in moderner Musik. En: Jens, Walter y Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Ferne und Nähe der Antike*. 261-274. Berlin-New York: Walter de Gruyter.

Danuser, Hermann, Hrsg.

- 1997 *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Winthertur, Amadeus.

Diepgen, Gereon

- 1997 *Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus*. Frankfurt: Peter Lang.

Dillon, César

- 2007 *Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y cronología*. Buenos Aires: Dunken.

## Faure, Michel

- 1997 *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe. siècle.* Paris: Klincksieck.

## Forster, Kurt

- 1996 Was ist klassizistisch an der modernen, was modern an der klassizistischen Architektur unseres Jahrhunderts? En: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne*, op. cit., 279-302. Winthertur: Amadeus.

## Forte, Allan

- 1973 *The Structure of Atonal Music.* New Heaven and London: Yale University Press.

## Fulcher, Jane

- 1999 The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology* XVII, 2, Spring: 197-230.
- 2001 Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions. En: Fulcher, Jane, ed., *Debussy and His World*, 203-32. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

## García Muñoz, Carmen

- 1996 Juan José Castro (1895-1968). *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 3-24.

## Gordon, Thomas

- 1983 *Stravinsky and the New Classicism: a Critical History, 1911-1928.* Ph.D. Thesis, University of Toronto.

## Grosch, Nils

- 1999 *Die Musik der Neuen Sachlichkeit.* Stuttgart-Weimar: Metzler.

## Hidalgo, Alberto

- 1925 *Simplismo.* Buenos Aires: El Inca.

## Hinton, Stephen

- 1989 *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith.* New York and London: Garland.
- 1991 Neue Sachlichkeit. En: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie.* Freiburg: Steiner.

## Hurtado, Leopoldo

- 1934 Discusión del concepto de objetividad. Música y plástica, música pura y fenomenología. *Cursos y Conferencias* 10: 1013-1025.
- 1936 *La música contemporánea y sus problemas.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Hyde, Martha

- 1996 Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum* 18, 2, Fall: 200-235.

Kramer, Jonathan

- 1998 *The Time of Music*. New York: Schirmer.

Liernur, Jorge F.

- 2001 *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Lugones, Leopoldo

- 1923 *Estudios helénicos*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias.  
1928 *Nuevos estudios helénicos*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias.

Manzoni, Celina

- 2001 *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas.

Martínez Estrada, Ezequiel

- 1968 [1940] *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Meyer, Felix (Hrsg.)

- 1996 *Klassizistische Moderne*. Winterthur: Amadeus Verlag.

Mitchell, Donald

- 1962 Stravinsky and Neoclassicism. *Tempo* 61-62, Spring and Summer: 9-13.

Morgan, Robert

- 1993 The Modern Age. En: Morgan, Robert, ed., *Modern Times*, 1-32. London: Granada Group and Macmillan Press.

Mosse, George

- 1996 *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.  
1999 *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*. New York: Howard Fertig.

Nicolodi, Fiamma

- 1997 Aspects compositionnels et esthétiques du néoclassicisme en Italie. En: Hermann Danuser (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne*, op. cit: 73-91.

Ocampo, Victoria

- 1963 *Testimonios*. 6a. serie. Buenos Aires: Sur.



Ortega y Gasset, José

1992 *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. México: Porrúa.

Osthoff, Wolfgang; Reihardt Wiesend (Hrsg.)

1988 *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920-1950*. (Würzburg, 1985). Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider.

Pickenhayn, Jorge

1980 *Luis Gianneo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Plesch, Melanie

1996 La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología* 1: 57-68.

Pozzi, Raffaele

2001 L'ideologia neoclasica. En: Nattiez, Jean-Jacques. dir. *Enciclopedia della Musica*, Vol. I, 444-470. Torino: Einaudi.

Ramallo, Jorge María

1989 *Historia de la Educación y Política Educacional Argentina*. Buenos Aires: Braga.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal

1990 *Rodolfo Halffter*. México: CENIDIM.

Sachs, Harvey

1987 *Music in Fascist Italy*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Scarabino, Guillermo

2000 *El Grupo Renovación*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Cuadernos de Estudio no. 3.

Scherliess, Volker

1998 *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*. Kassel: Bärenreiter.

Scott Messing, Jay

1998 *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: UMI Research Press.

Shreffler, Anne

1997 Classicizing Jazz. En: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne*, op. cit., 55-71.

Siccardi, Honorio

1936 Apuntes para un estudio sobre Domenico Scarlatti. *Sarmiento* (Tucumán) 4: 93-94.

1936 Influencia del modo en la composición musical. *Sur* 17, febrero: 83-85.

Stephan, Rudolf

1984 Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus. *Musik-Konzepte* 34-35: 80-88.

1996 Klassizismus, II. 20. Jahrhundert. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5: 247-254.

Straus, Joseph

1990 *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press.

Strawinsky, Igor

1935 *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur.

Suárez Urtubey, Pola

1995 La creación musical en la generación del 90. En: *Historia general del arte en Argentina*, vol. VII, 54-140. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Taruskin, Richard

1993 Back to whom? Neoclassicism as Ideology. *19<sup>th</sup> Century Music* XVI, 3. Spring: 286-302.

Terrén de Ferro, María Delia

1985 *Historia de la instrucción pública en la argentina, 1898-1916. Formas institucionalizadas de enseñanza*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.

1996 *Historia de la instrucción pública en la Argentina, 1916-1930. Formas institucionalizadas de enseñanza*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.

Valenti Ferro, Enzo

1992 *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone.

Van der Toorn, Pieter

1983 *The music of Igor Stravinsky*. New Haven and London: Yale University Press.

Vinay, Gianfranco

1987 *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*. Venecia: Marsilio.

Watkins, Glenn

1994 *Pyramids at the Louvre*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press.

Williams, Raymond

1980 *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62.

Winter, Jay

1995 *Sites of Memory Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zenck, Martin

1980 Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption. *Die Musikforschung* 33/3: 253-279.