



Luis Gianneo - Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX

En el centenario de sus nacimientos, el azar de la cronología nos incita a reunir en una única reflexión la trayectoria y las contribuciones de dos figuras fundacionales de la música argentina de este siglo: Luis Gianneo (9-I-1897; 15-VIII-1968) y Juan Carlos Paz (5-VIII-1897; 26-VIII-1972). Inevitablemente sintéticos y fragmentarios, los siguientes apuntes no aspiran a constituir un estudio exhaustivo sobre el tema; no pretenden tampoco, en otro sentido, fabricar consensos donde no existieron ni reeditar antiguas polémicas. Las figuras de Paz y Gianneo, sus relaciones personales, intelectuales y artísticas, sus acuerdos y controversias, sus coincidencias y desencuentros trascienden el ámbito biográfico y resultan hoy, vistos desde otras perspectivas, indicadores expresivos de las tensiones productivas que atraviesan la conciencia musical argentina de su tiempo. Sacudidos por las condiciones generales de constitución del campo cultural, en el que inscriben sus propias dinámicas de aglutinamiento y exclusión, sus trayectorias y sus obras ponen de manifiesto inquietudes generacionales en momentos pioneros de la modernidad musical en el país, aparecen como ejemplos paradigmáticos de la recepción y procesamiento de los lenguajes en la periferia, y delinean constantes sobre las que se va sedimentando una cierta recurrencia problemática que caracteriza en buena medida la música argentina del siglo XX.

1. La formación

A diferencia de un número considerable de músicos de la generación anterior, proveniente de tradicionales familias de las clases altas porteñas, Gianneo y Paz son hijos de inmigrantes que llegaron a fines de siglo en busca de mejores perspectivas, como parte del aluvión que cambió la fisonomía del país. Provistos de algún bagaje musical adquirido en sus países de origen, los padres, y en general el ámbito familiar constituirán para ambos el estímulo primero de su vocación y el punto inicial de su aprendizaje. *“Tuve la suerte de tener grandes maestros, hacia quienes guardo el más cariñoso y*

This article is a reflection on the professional careers and contributions of two of the most important figures in Argentinian music this century on the centenary of their respective births: Luis Gianneo (9-I-1897; 15-VIII-1968) and Juan Carlos Paz (5-VIII-1897; 26-VIII-1972). Inevitably synthetic and fragmentary, the following notes are not intended to form an exhaustive study of their lives; neither have parallels been drawn where they don't exist or old polemics been rehashed. The figures of Paz and Gianneo, their personal, intellectual and artistic relationships, their agreements and controversies, coincidences and disappointments, transcend the biographical ambit and today, seen from other perspectives, are expressive indicators of the productive tensions which the Argentinian musical consciousness was experiencing at the time. Moved by the general cultural conditions of creating a cultural field, in which they established their own levels of agglutination and exclusion, their career paths and works emphasize generational concerns at pioneering moments in the country's musical modernity and can be seen as paradigmatic examples of the reception and processing of peripheral languages, delineating constants upon which certain problematic recurrences were laid, which characterise, to a great extent, Argentinian music of the twentieth century.

*agradecido recuerdo: el primero fue mi padre, quien, entre caricias y coscorriones, me enseñó lo fundamental de la música”*¹, dirá Luis Gianneo. Miguel, violonista, y Florencio, violonchelista, otros hijos de Domingo Gianneo, napolitano de Moliterno, incorporarán rápidamente a su hermano a la actividad concertística². Egidio Paz Hermo, gallego de La Coruña, enseñó piano, compuso zarzuelas y dirigió el Orfeón Gallego de Buenos Aires. La heren-

¹ Luis Gianneo, “El compositor y su obra. Yo en el tiempo”, *Programa mensual de LRA, Radio Nacional*, Buenos Aires, junio 1968, p. 18, cit. en Oscar Pickenhayn, *Luis Gianneo*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1980, p. 15.

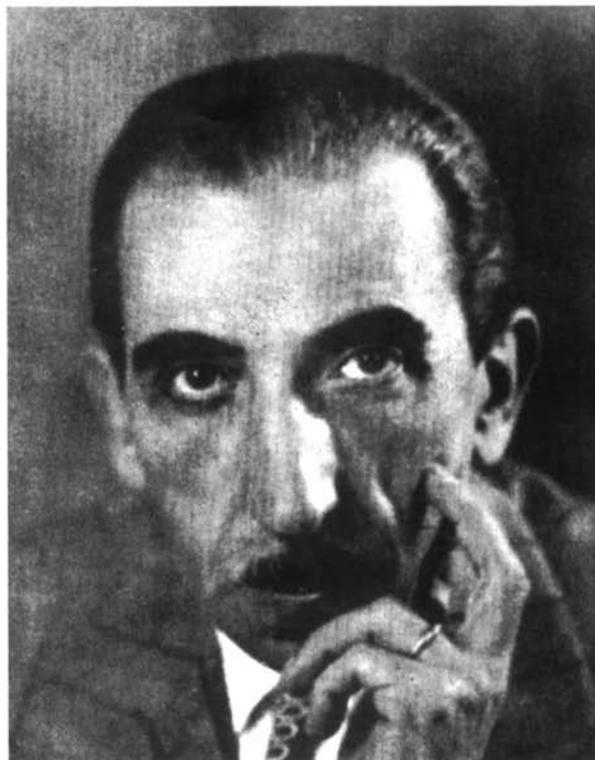
² Pickenhayn, *ibid.*, pp.14-15

cia que Juan Carlos Paz reconoce como más marcante reside, sin embargo, más que en lo musical, en el anticonformismo y la permanente actitud cuestionadora de su padre, militante del movimiento liberal y republicano español, que abandona su patria luego del asesinato de Joaquín Costa.

Gianneo prosigue sus estudios con el napolitano Luigi Romaniello, alumno de Cesi en el Conservatorio San Pietro a Majella, fundador de un conservatorio en Buenos Aires, y Ernesto Drangosch, notable pianista y compositor que se había formado con Alberto Williams y Julián Aguirre, y luego en Europa con Max Bruch y Engelbert Humperdinck. Paz, por su parte, estudia piano con una profesora francesa; luego, en el Conservatorio Thibaud - Piazzini, con Alphonse Thibaud, hermano de Jacques, el conocido violinista, y finalmente con Roberto Neri. Aprende, entre 1920 y 1922, órgano con Jules Beyer, de la escuela de Franck y Widor. Constantino Gaito, compositor y destacado pianista de la Sociedad del Cuarteto, será maestro de ambos, así como de sus colegas generacionales José María y Juan José Castro, conformando un grupo que se conoce precisamente en esta época, en la frecuentación de esas clases. Gianneo, al igual que los Castro, se beneficiará con la enseñanza de Eduardo Fornarini, un italiano de Parma cuya presencia en el medio musical porteño será decisiva. Con él se formó toda una generación preocupada por el aprendizaje sólido del oficio, por la comprensión de los fundamentos técnicos y la puesta al día de las tendencias compositivas, aspectos difícilmente cubiertos por los innumerables conservatorios privados que constituían entonces la única oferta disponible para los estudios musicales. Paz visita a Fornarini³, aunque no alcanza a estudiar con él⁴, quien retorna a Italia alrededor de 1922⁵, pero percibe a través de sus alumnos la importancia de su aporte, y las direc-

³ Cf. Jacobo Romano, *Vidas de Paz*, Buenos Aires: Gai, 1976, p.19

⁴ Según lo comunicado en una entrevista en la que manifiesta que cuando estaba por colocarse bajo la tutela de Fornarini, éste regresa a Italia. Cf. Ernesto Schóo, "Música: el reino de Juan Carlos Paz", *Primera Plana*, 31-V-1966, pp. 66-70, 68. El compositor no se in-



Luis Gianneo

nes en que debía encaminarse entonces una educación musical consistente, actualizada y seria. A causa de la partida de Fornarini, Gianneo explica: "Desde entonces tuve que arreglármelas solo, para completar mis conocimientos y mi formación musical. Agradezco a la Providencia que me haya obligado a ello, pues así, a más de aprender mi oficio, he aprendido, también que lo que se desentraña con propias manos, fortalece nuestra personalidad y la fe en nosotros

cluye, por otra parte, en la lista de alumnos de Fornarini que el mismo redacta. Cf. Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1971, p. 488

⁵ La fecha del retorno de Fornarini a Italia no pudo aún ser precisada. Scarabino la estima en 1922 (Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1986, snp); Gianneo en 1923, año de su radicación en Tucumán (En Pickenhayn, *Op. cit.*, p. 15).



Juan Carlos Paz

mismos"⁶. Radical en el énfasis otorgado al aprendizaje autodidacta, Paz declara que estudió "piano, órgano y armonía con distintos profesores, todos sumamente aburridos"⁷, por lo cual decidió proseguir su formación solo, con la ayuda del *Cours de composition musicale* de Vincent D'Indy y, sobre todo, con la práctica intensiva del análisis: "¡Se debe estudiar en las obras de arte! Las ejemplificaciones están más que nunca a nuestro alcance. El análisis es el medio. Debemos recrear todo lo que el tiempo aparentemente ha desgastado. Volver nuestra mirada al mundo sonoro de Bach y Beethoven, sólo para proyectar el futuro"⁸.

Para esta generación, la enseñanza formal se vio completada y potenciada por las posibilidades brindadas por el medio artístico, intelectual y musical de la época, el que se convierte así en el formador

privilegiado. En efecto, Buenos Aires conoce una inusitada actividad cultural en los años de estudio de estos compositores. Entre los innumerables estímulos que reciben se encuentran las visitas de André Messager en 1915, de Isadora Duncan en 1916, de Diaghilev y los Ballets Russes, en 1913 y 1917, quienes bailan las músicas de Debussy y Stravinsky, Richard Strauss en 1920 y 1923, dirigiendo sus propias obras, Weingartner con la Orquesta Filarmonica de Viena en 1922, ejecutando fragmentos del *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy, Erich Kleiber, asiduo huésped desde 1926, año en que se radica en Buenos Aires la cantante francesa Jane Bathori, luego de estrenar en París las obras de Satie y del Grupo de los Seis. La Orquesta Filarmonica de la Asociación del Profesorado Orquestal, cuyo primer concierto tuvo lugar en el Teatro Nuevo el 1-7-22, bajo la dirección de Georges Saslavsky, jugó un papel relevante en el acceso de los músicos jóvenes al repertorio europeo avanzado. A los directores que actuaron en la temporada de 1923 y parte de la de 1924 —Ernesto Drangosh y Ferruccio Cattelani— los sucede Ernest Ansermet, quien se hace cargo de los dos ciclos siguientes y constituye, para los jóvenes compositores argentinos, una presencia clave, por su conocimiento y difusión de la nueva música europea, por su generosidad en los consejos dados a los estudiantes y por su interés en promover la ejecución de las obras locales. El repertorio de ese organismo sinfónico privilegió la producción musical de la más reciente actualidad, como se comprueba al comparar las fechas de estreno absoluto de innumerables obras con las de su ejecución en Buenos Aires. Durante esa década, la tendencia predominante en la selección de las composiciones fue sin duda la relacionada con el neoclasicismo y en general con las corrientes que, con centro difusor en París, consolidaban una renovación diatóni-

⁶ Cit. en Pickenhayn, *Op. cit.*, p.15

⁷ Juan Carlos Paz, datos biográficos, redactados sin duda por él mismo, que acompañan "Galaxia, 64: Antecedentes y posibilidades. O, dicho en otros términos: de cómo puede escribirse una galaxia", *Cuadernos Mr. Crusoc*, Buenos Aires, 1, 1967, snp.

⁸ Cit. en Romano, *Op. cit.*, p.18

ca frente a los avances atonales contemporáneos de la Escuela de Viena. Así, fueron frecuentes en los programas las obras de Debussy, Ravel, Satie, Casella, Falla, Stravinsky, Honegger, Respighi, Prokofiev, Hindemith, lo que dejará huellas significativas en la producción argentina. El premio instituido por la Asociación desde 1924 estimuló la creación sinfónica nacional, al permitir a los compositores la audición de las obras a poco de ser compuestas. Paz lo recibirá en 1926, por su *Poema Heroico*, destruido luego por él mismo, y en 1935 por *Suite para orquesta*⁹; Gianneo, en 1929 por *Turay-Turay* y en 1930 por *El tarco en flor*, ambas incorporadas desde entonces habitualmente en los programas de las orquestas nacionales.

2. Los viajes

En la tradición cultural argentina, era previsible que la educación musical recibida en el país se completara con el mítico viaje a Europa. Paz lo realizará en plena etapa formativa: se embarca el 17 de abril de 1924. Luego de pasar algunas semanas en Madrid, se dirige a París, donde asiste, durante los últimos meses de ese año, a los cursos de Vincent D'Indy en la Schola Cantorum. Las notas de su diario, sin embargo, revelan mayor atención a la vida musical y artística de la capital francesa que a las enseñanzas del discípulo de Franck¹⁰, si bien frente a la nueva música de Roussel o Dukas, Paz afirma su predilección por el maestro belga. Las dos únicas obras compuestas en París —*Segunda sonata op. 6* y *Cuatro fugas op.7*— dan cuenta de ello en el terreno compositivo. Gianneo viaja a Europa ya como compositor formado, con una considerable trayectoria musical y docente, y con el an-

tecedente de una primera experiencia internacional en países latinoamericanos —Perú, Bolivia y Chile, que recorre en gira de conciertos en 1931-1932—. Parte de Buenos Aires el 31 de diciembre de 1937, gracias a la Beca “Europa”, de la Comisión Nacional de Cultura. Asiste a las deliberaciones del Congreso Internacional de Música en Florencia y dirige su poema sinfónico *Turay-Turay* en un concierto de música argentina realizado en Turín. Luego de visitar Francia, donde concluye su *Sonatina* y las *Cinco pequeñas piezas*, ambas de 1938, Bélgica, Luxemburgo, Alemania y Suiza, y de encontrarse con distintos compositores, retorna en septiembre de 1939. “La mayor enseñanza que este viaje me dio, fue la de valorar más y mejor todo lo que aquí se hacía en materia musical. Recuerdo que Arthur Honegger, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella y otros músicos de renombre, se expresaron muy elogiosamente de nuestro país musical”, dirá más tarde¹¹. Ya como referentes ineludibles de la música de su país, ambos emprenderán otros viajes: Gianneo a los festivales internacionales de Caracas (1957), Montevideo (1959) y Taormina (1967), aprovechando esta última estadía en Europa para encontrarse con distintos compositores —entre otros, con Kagel en Colonia y con François Bayle en París— y para difundir la producción musical argentina en distintos países del continente, con el auspicio de numerosas entidades, como la Cancillería, la Academia Nacional de Bellas Artes y el Fondo Nacional de las Artes. En 1960 el Ministerio de Educación subvenciona su asistencia a diversas instituciones educativas de Francia, Italia, Suiza y España para estudiar los nuevos métodos de enseñanza musical. Los viajes de Paz son frecuentes en los años 60: a Estados Unidos, invitado por el Servicio Exterior de ese país en 1965, oportunidad en que visita, entre otros, a su admirado Edgar Varèse en Nueva York y a Hans Kelsen en California. También en ese año participa del IX Otoño Musical de Varsovia, lo que le permite entrar en contacto con la nueva música polaca, sobre la que escribirá en

⁹ La carta en que se le comunica a Paz el premio por esta obra figura en el volumen *Cartas a J.C.Paz*, Buenos Aires, Agrupación Nueva Música, 1987, s.n.p.[59]. Al no existir una obra con ese título en el catálogo de Paz, es posible que se trate de la *Suite para “Juliano Emperador” de Ibsen*, estrenada por Juan José Castro con la orquesta de la APO.

¹⁰ Cf. Omar Corrado, “Juan Carlos Paz à Paris (1924)”, *Revue Internationale de Musique Française*, 20, juin 1986, pp. 47-55.

¹¹ Cit. en Pickenhayn, *Op. cit.*, p. 32.

numerosas oportunidades, y por cuya difusión el Ministerio de Cultura y Bellas Artes de la República de Polonia lo condecora en 1971. En 1966 asiste al III Festival de Música de Caracas, donde conoce a la esposa e hija de Schoenberg, y en 1967 está nuevamente en Europa, invitado esta vez por el Ministerio de Relaciones Exteriores argentino. En su paso por París conoce al director de cine Hugo Santiago Muchnik, quien lo incorporará como actor en su film *Invasión* (1970), sobre guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

3. Intérpretes/compositores

La promoción a la que pertenecen Gianneo y Paz se caracterizó por la práctica intensiva de la interpretación instrumental y/o la dirección, en simultaneidad con el trabajo compositivo. El primero despliega, en los veinte años transcurridos en Tucumán, una incansable actividad concertística, junto a su esposa, la pianista Josefina Ghidoni, y a Enrique Mario Casella, violinista y director uruguayo. Gianneo dirige obras características del repertorio concertístico habitual —los conciertos para violín y orquesta de Bach y de Beethoven, para piano y orquesta de Beethoven y Mendelssohn, conciertos de Corelli, la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn, la *Inconclusa* de Schubert— y algunas funciones líricas —*Rigoletto*—, además de sus propias obras. Actúa al frente de otros organismos del interior del país, así como de la Orquesta Estable del Teatro Colón, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de Buenos Aires y la de Radio del Estado. En 1945 creó la Orquesta Sinfónica Juvenil Argentina en Radio El Mundo¹², y en 1955 un conjunto similar en Radio del Estado. Al frente de estas agrupaciones, paralelas a las que poseían ambas emisoras, contribuye a la formación de nuevas generaciones de instrumentistas. Junto al repertorio sinfónico habitual, predo-

minantemente clásico-romántico, se interpretaron obras de compositores argentinos, especialmente de los de la escuela nacionalista, de algunos de sus colegas del Grupo Renovación y de los más jóvenes, como García Morillo, Ginastera o Tauriello. Hasta donde sabemos, no incluyó Gianneo en sus conciertos, con éstas u otras orquestas, obras de Paz. Como pianista, ejecuta conciertos de Mozart, la *Tocata para piano y orquesta* de Respighi, piezas de Veracini o Tansman. A su regreso a Buenos Aires, desarrolla una prolífica acción interpretativa y docente al frente de las orquestas sinfónicas juveniles, de las que nos ocuparemos más adelante. Sus hijas Celia, pianista, y Brunilda, violinista, cuyas formaciones comienzan en Tucumán, realizarán una prestigiosa carrera internacional.

La actitud de Paz en relación a la práctica instrumental contrasta considerablemente con la de Gianneo. En efecto, Paz entiende el piano como medio para estudiar las nuevas creaciones que le llegan de los centros internacionales, y actúa únicamente en función de darla a conocer a los públicos locales que asisten a los conciertos de música contemporánea, marginales con respecto a la vida musical oficial. Los programas del Grupo Renovación, de los Conciertos de la Nueva Música y de la Agrupación Nueva Música lo tienen como intérprete de Berg, Honegger, Suk, Poulenc, Haba, Hindemith, Schoenberg —de quien presenta en primera audición en el país, entre otras, las *Tres piezas* op. 11—. En la década del 30, estrenará él mismo varias de sus obras para solistas y conjuntos de cámara. Interesa destacar su participación en el recital realizado el 4-IX-1939 en Buenos Aires, junto a Guillermo Graetzer —recién llegado al país como exiliado del nazismo—, con música de los compositores prohibidos por el régimen en Alemania, en el que se incluyeron obras de Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, Schoenberg, Krenek, Hindemith y Weill¹³.

¹² Entre sus integrantes se contaban varios que realizaron posteriormente una carrera internacional. La figura más conocida quizás sea la chelista Aurora Nátola, dedicataria e intérprete de varias obras de su esposo, Alberto Ginastera.

¹³ Este *Konzert verbotener deutscher Musik* es mencionado en Pohle (Fritz), "Musiker-Emigration in Lateinamerika", en Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, *Musik im Exil*, Frankfurt: Fischer, 1993, pp.338-353, 349.

4. Relaciones con el contexto musical

Favorecidos entonces por un momento de efervescencia en la vida cultural del país, por la enseñanza directa o por la influencia de un maestro como Fornarini, nuestros jóvenes compositores se encontrarán provistos de herramientas técnicas y conceptuales, y de una conciencia profesional que contrasta con las del medio. Están preocupados por la solidez de las formas, y desconfían del desborde programático, por lo cual, ante la supremacía de la ópera como espectáculo mundano, privilegiarán la exigencia constructiva de los géneros más abstractos: Gianneo compone una única obra para la escena, el ballet *Blancanieves* (1939), mientras que la producción de Paz no registra trabajos destinados a la representación. Su rechazo a la contaminación literaria le hace evitar la presencia de la voz, que aparece en una única oportunidad —*Abel* (1929), con texto de Manuel Machado—. Con distintas intensidades y constancias, se van progresivamente diferenciando del contexto musical de la época, acción en la que Paz se empeña de manera incomparablemente corrosiva, movilizadora y perdurable desde su juventud. En sus artículos publicados en *La campana de palo*, quincenario antiacadémico y provocativo fundado en 1926 por el crítico de arte Alfredo Chiabra Costa, “Atalaya”, Paz afirma ya sus cualidades de escritor y ensayista lúcido, iconoclasta, y también excesivo. Sus blancos preferidos son precisamente los compositores nacionalistas consagrados en la práctica musical y social de la época, agrupados en la Sociedad Nacional de Música, así como los críticos que los sostienen:

“La archirreaccionaria S.N. de M. dominaba el ambiente musical (...), y bien apoyada por la crítica periódica, tenía todas las posibilidades de acción, inclusive la exclusividad en los jurados y el fácil acceso a la aventura operística en el no demasiado exigente escenario del Teatro Colón. Quienes no se avenían al círculo de intereses artísticos y profesionales de la S.N.M., podían considerarse algo así como muertos civilmente. No había alternativa posible: se estaba con ella o contra ella”¹⁴.

En la disputa por un espacio que les es escatimado a los jóvenes compositores por la rígida estructuración del campo y sus resortes de poder, Paz atacará, con una escritura mordaz e impiadosa que no volvió a repetirse en la crítica musical argentina, a los compositores de la S.N.M. En la sección *Nos aseguran que...* de la citada publicación, refiere “...que el maestro Williams va a renunciar al título de discípulo de Franck en vista del poco honor que hace a su supuesto maestro”¹⁵. Una ópera de Constantino Gaito suscita estos feroces comentarios:

“El maestro Gaito ha terminado otra obra dramática en un acto que naturalmente será más mala que las anteriores. Es ésta la segunda vez que ilustra musicalmente un argumento de Víctor Mercante por lo que se dice, con muy mala fe, que acaba de mercantilizarse. Lo cual es falso y además calumnioso pues todos sabemos muy bien que el maestro Gaito hace ya mucho tiempo que se mercantilizó”.

Las críticas de Gastón Talamón, en su agresiva cruzada por la causa del nacionalismo musical desde las páginas de *La Prensa* —entre 1922 y 1956— y en especial de *Nosotros* —de 1914 a 1935—, encuentran respuesta en una sección de *La campana de palo* titulada *Lista de Talamonadas*. Cuando dicho crítico, luego del estreno del *Poema Heroico* de Paz en 1926, le aconseja dejar los libros y ponerse en contacto con la naturaleza, el compositor le responde: “los libros se los dejaré a Ud. que buena falta le hacen y me iré a gozar de la vida y la naturaleza en pleno Jardín Zoológico, esperando tener el gusto de saludarlo en su propia jaula y hacerle presente mi agradecimiento”¹⁶. Este tono debe entenderse en la coyuntura estética de los años 20 y 30 descrita por Beatriz Sarlo en el ámbito literario, pero igualmente válida para el musical:

“La intolerancia y el enfrentamiento reemplazan las

¹⁴ Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias II*, Buenos Aires: De la Flor, 1987, p. 24.

¹⁵ Cit. en Julio Palacio, “Juan Carlos Paz, guerrero de la música”, en *Clásica*, oct. 1995, pp. 27-29, 28.

¹⁶ *Id.*

pautas de reconocimiento y convivencia que caracterizaban las relaciones entre intelectuales hasta entonces. La renovación llega para dividir y para polemizar: en eso basa su estilo y lo diferencia de *Nosotros*. Todos los actores del campo cultural deben recolocarse, porque su hegemonía comienza a ser discutida seriamente y porque el avance de los escritores de la 'formación' vanguardista amenaza con trastocar los lugares establecidos. La coyuntura está marcada por la imposición de 'lo nuevo', que reorganiza el sistema de jerarquías intelectuales"¹⁷.

Ajeno a esta artillería verbal, callado y sobrio, más proclive a privilegiar los pactos no traumáticos con la tradición, más adherido, por tanto al estilo de acción cultural de la generación precedente, las afinidades de Gianneo con algunos aspectos que conforman el proceso de aglutinamiento y diferenciación grupal son más tardías, más localizadas en el tiempo, y hay que buscarlas en su gestión institucional —por ejemplo, en su invitación a Chiabra Costa para escribir en el primer número de la revista *Sarmiento* que publica en Tucumán, a Waldo Franck a disertar en la Sociedad Sarmiento de la que era presidente—, y sobre todo, en la adopción de los nuevos recursos de lenguaje utilizados por los miembros del Grupo Renovación, al que se incorpora en 1932. Opuesto a los juicios de Paz sobre sus predecesores, Gianneo dirigirá permanentemente obras de Williams, Aguirre, Gilardi, Ugarte, López Buchardo, así como las nacionalistas más recientes de Ginastera. De todas maneras, por razones temperamentales y por decisiones personales, las diferentes actitudes de cada uno ante las instituciones y las prácticas van quedando delineadas, como hemos podido observar, desde el comienzo de sus respectivas trayectorias.

5. El interior/la capital

Entre las opciones relevantes de Gianneo figura sin duda su determinación de dejar la capital para establecerse a mil kilómetros de ella, en San

Miguel de Tucumán, donde reside desde 1923 hasta 1943: veinte años de acción pionera en el desarrollo de la vida musical y cultural de esa ciudad del noroeste. Gianneo, invirtiendo la dirección habitual de las migraciones efectuadas por los músicos argentinos —del interior hacia Buenos Aires—, constituye uno de los contados casos de un compositor porteño de envergadura con una residencia tan prolongada en el interior del país. Si bien la estancia en Tucumán no le impide seguir en contacto con la capital, a la cual viaja para asistir a las actividades del Grupo Renovación o para el estreno de sus obras, lo esencial de su trabajo tiene lugar allí. Docente en el Instituto Musical Tucumán y posteriormente también codirector del mismo —junto a Enrique Casella—, fundador de la Asociación Sinfónica con la que actúa como pianista o director, organista ocasional en la iglesia de San Francisco, profesor en la Academia de Bellas Artes de la provincia, presidente de "La Peña" —asociación que promueve reuniones con artistas e intelectuales locales— y también de la antigua y prestigiosa Sociedad Sarmiento, con su importante biblioteca, sus ciclos de conferencias con visitantes destacados —Keyserling, el citado Waldo Franck, el poeta y dramaturgo español Eduardo Marquina—, sus conciertos —en uno de los cuales interviene Arthur Rubinstein— sus concursos literarios, su propia publicación periódica, la actividad de Gianneo no conoce pausa en esa ciudad donde, afirma Francisco Curt Lange en 1936, "*termina, realmente, el avance vertiginoso de la civilización de hoy*"¹⁸. En ese notable escrito, aparecido precisamente en la revista *Sarmiento*, Curt Lange, preocupado ya por la consolidación del latinoamericanismo musical, señala la potencia de un paisaje para revelarse como reserva de sentido: el Aconquija es visto como "*guardián severo para todos aquellos que olvidan el íntimo e inevitable contacto del hombre con la tierra, con el suelo, siempre que*

¹⁷ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p.97.

¹⁸ Francisco Curt Lange, "Reflexiones de un viajero", *Sarmiento*, 1, 1, abril 1936, p. 16, cit. en Pickenhayn, *Op. cit.*, p. 23.

aquel quiera basar su obra de cultura y arte, en elementos de consistencia”¹⁹. En ese entorno de montañas, selva y ríos, “está (...) el tesoro aún immaculado de una futura cultura nortea. Paisaje y clima obran poderosamente en el hombre y ante todo, en el artista. Su influencia es mucho mayor que la de la historia, y quizás tan poderosa, o más, que el mito”²⁰. El interés de Gianneo por conseguir una expresión musical propia, buscada en las apelaciones a elementos folclóricos típicos del nacionalismo en su producción temprana —*Tres piezas criollas* (1923), *Pampeanas* (1924)—, encuentra un estímulo innegable en aquel ambiente:

“Desde que comencé a escribir música, lo hice con la convicción de que mi obra debía contener algo que le diera carta de ciudadanía argentina (...). Mientras viví en Buenos Aires, mi propósito no se realizó, quizás porque en las grandes ciudades las expresiones son tan eclécticas que ahogan e impiden que florezcan modalidades puras. Recién cuando me radiqué en Tucumán, comencé a sentir que me liberaba paulatinamente de las influencias foráneas y que el medio físico que me rodeaba influía fuertemente en mi obra. Y así fueron naciendo los poemas sinfónicos *Turay-Turay*, *El tarco en flor*, *Canción y Danza* y muchas otras obras que, creo, aparte del valor que pudieran tener, representan una auténtica expresión argentina”.

Es interesante subrayar que la autenticidad de la expresión no se busca en el relevamiento documental del material folclórico, tarea que no realiza el compositor. Aunque se pueda discutir la ausencia o disminución de influencias foráneas en esas obras, toda vez que las matrices de lenguaje no son ajenas a las europeas entonces vigentes, y, en otro sentido, convenga no olvidar que el paisaje pertenece también a la esfera de convenciones de la estética, importa destacar el hecho de que sean consideradas nacionales en el imaginario

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ *Id.* Paradójicamente, en el mismo número de la revista, Gianneo, que a su manera había intentado evocar las leyendas y el paisaje norteaños en *Turay-Turay* y *El tarco en flor* —en 1927 y 1929, respectivamente— escribe sobre Stravinsky, visitante en Buenos Aires en ese año, enfatizando sus aportes neoclásicos.

tanto del productor como de los públicos, que las recepcionaron como manifestación de una identidad diferenciada, de ese algo resistente a la conceptualización y sin embargo percibido. Cada vez más indefinible y sutil a medida que avanza en su hacer, la intención de dar cuenta del lugar desde el que se produce es persistente en Gianneo, y se manifiesta con recursos técnicos diversificados, como comprobaremos más adelante.

La apoteosis de la gran ciudad en la conciencia generacional encuentra en Paz un representante paradigmático. El Buenos Aires de las décadas del 20 y el 30, oceánico, abierto a lo universal y la modernidad constituye la escena donde se libran las batallas de las vanguardias por su reconocimiento como fracción del campo intelectual. Condición de posibilidad para la gestación de las primeras rupturas significativas en la vida cultural, lugar de producción de lo nuevo, reconocido como concepto heterogéneo, prismático, pero indudablemente urgente y hegemónico, ese Buenos Aires organiza la trama en que se fundan las obsesiones más tenaces de Paz. Hacen su aparición en esos años las vanguardias literarias porteñas, canalizadas en las numerosas revistas que publican las obras de Borges, Mallea, Fijman, Girondo, y se exponen las obras de Pettorutti, Forner, Butler, Curatella Manes, Del Prete, quienes introducen las corrientes plásticas de avanzada. A ellos se suma la agitación que producen las presencias, de Ricardo Viñes, García Lorca, Marinetti, Bragaglia, Ortega y Gasset, Keyserling, Drieu la Rochelle, Waldo Franck, Le Corbusier, varios de los cuales llegan a través de los contactos de Victoria Ocampo, fundadora, en 1931, de la revista *Sur*, en cuyos dos primeros números Ernest Ansermet analiza los problemas del compositor americano²¹, y en la que colaborará ulteriormente Paz. Este se integra rápidamente en grupos intelectuales

²¹ Ernest Ansermet, “Los problemas del compositor americano”, *Sur*, Año 1, N° 1, verano 1931, pp. 118-128; “Los problemas del compositor americano. El problema formal”, *Sur*, Año 1, N° 2, 1931, pp. 170-180.

y artísticos en que se discuten problemas conceptuales y estéticos de la producción literaria, plástica y cinematográfica contemporánea. Así, participa, en su juventud, en las reuniones con Fernández Moreno, Hurtado, Sibellino, Petit de Murat, Nalé Roxlo, Silva. Luego, en distintas épocas, se relaciona con Petorutti, en cuya revista *Crónica de Artes* colabora, con Julio Cortázar, con quien comparte las páginas de *Los anales de Buenos Aires*, con Macedonio Fernández, director de la revista *Papeles de Buenos Aires*, uno de cuyos cinco números contiene un artículo de Paz, con los escritores del círculo superrealista que publicaban *Letra y línea*, dirigida por Aldo Pellegrini, con Raúl Gustavo Aguirre y los miembros del grupo *Poesía Buenos Aires*, con los cineastas Leopoldo Torre Nilsson y Hugo Santiago, con Xul Solar, Alfredo Hlito, el grupo Madí y la vanguardia no figurativa, participando en *Nueva visión*, la publicación dirigida por Tomás Maldonado. En esa trama intelectual local signada por la modernidad cosmopolita se inscriben las dicotomías que construye:

"En los problemas localistas por los que atraviesa en parte la música de Latinoamérica puede verse aún el predominio de lo autóctono y de lo popular sobre la cultura ciudadana: de lo primario y lo rural por sobre lo genuinamente culto, que es un producto de la ciudad. El sentido cosmopolita de casi todo el arte actual se debe a la circunstancia de ser un arte ciudadano, arte de un período en que la ciudad productora de cultura elabora su expresión apartándose de lo folklórico, desvinculándose de la tutela anónima de lo vernacular. Es entonces cuando esa expresión elaborada, superada, llega a responder a un ritmo general de cultura, que no es en ningún caso localista, sino de tendencia universal"²².

Estos conceptos son reveladores de un pensamiento tan persistente en amplias franjas de la cultura argentina que puede ser considerado como uno de sus rasgos distintivos, marca de una originalidad que no se concibe fuera de la modernidad internacional.

²² Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, cit., p.464.

6. Las instituciones

Pese a sostener, con toda evidencia, actitudes y puntos de vista antagónicos con respecto a lo institucional, Gianneo y Paz comparten sus participaciones en dos asociaciones musicales de distinta significación en la vida musical del país, el Grupo Renovación y la Unión de Compositores de la Argentina. Paz perteneció al núcleo fundador del primero, junto a José María Castro, Juan José Castro, Gilardo Gilardi y Jacobo Ficher. El manifiesto fundacional expresaba:

"El Grupo Renovación se constituyó el 21 de setiembre de 1929 para procurar los siguientes fines: 1°. Estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; 2°. Propender a la difusión y conocimiento de las obras por medio de audiciones públicas; 3°. Editar las obras de sus afiliados; 4°. Extender al extranjero la difusión de la obra que realiza el grupo; 5°. Prestar preferente atención a la producción general del país facilitando su conocimiento por los medios a su alcance; 6°. Abrir opinión públicamente sobre asuntos de índole artística, siempre que ello pueda significar una contribución al desarrollo o afianzamiento de la cultura musical"²³.

En este estilo escueto, casi administrativo, se expresan los compositores que, aun sin mencionarlo explícitamente como propósito, producirían el primer corte significativo en la historia de la música argentina. A fines de 1931, el Grupo Renovación fue reconocido como Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Gianneo ingresa precisamente en ese momento, y permanece en el grupo hasta 1943, un año antes de su disolución; lo integra, por tanto, durante su período de estancia en Tucumán. Paz, por su parte, lo abandona en 1936. En los conciertos promovidos por la asociación, se escucharon, a menudo en carácter de estreno, dieciocho obras para solistas o pequeños grupos de cámara de Gianneo, y quince, de similares caracte-

²³ Reproducido en Guillermo Scarabino, *Op. cit.*

rísticas, de Paz. Las relaciones internacionales del Grupo permitieron la difusión de sus obras en el exterior; como ejemplo, mencionemos la ejecución del primero de los *Tres movimientos de Jazz* y de la primera serie de *Coplas* de Gianneo, entre otras composiciones de miembros del Grupo Renovación, en el Primer Festival de música latinoamericana realizado en Montevideo en 1935; de la misma obra de Paz y del "Agitato" de la *Suite* (1933) de Gianneo en los *Konzerte neue Musik* auspiciados por Paul Pisk en Viena, en el mismo año. En los festivales de la SIMC se ofrecerán, en distintas oportunidades, composiciones de ambos. El Grupo promovió la edición de partituras de sus socios —allí fueron publicadas las *Tres invenciones a dos voces* y los *Tres movimientos de Jazz* de Paz—, así como la grabación de algunas obras, entre ellas, la *Sonatina* para piano de Gianneo, interpretada por Oreste Castronuovo, que integra el álbum de cinco discos Odeón, de 78 rpm, aparecido en 1943.

La siguiente coincidencia en asociaciones musicales se dará, como dijimos, en la Unión de Compositores de la Argentina, constituida en 1964, en la que intervendrá Paz en carácter de presidente y Gianneo como vocal. La labor de esta institución no es comparable con la anterior; tuvo por función principal la defensa de los intereses gremiales de los compositores de música culta, logrando que se los incluya en las instancias directivas de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). Entre ambas participaciones institucionales, los caminos de nuestros autores se bifurcan. A las divergencias estéticas, ocasionadas por la urgencia de Paz en quemar etapas la adopción de la más estricta actualidad de lenguajes, representada entonces, en su obra y su prédica, por el dodecafonismo, se suman conflictos familiares y de relaciones públicas que originan su alejamiento del Grupo Renovación, y la inmediata prosecución de la tarea de difusión de las corrientes más avanzadas en los Conciertos de la Nueva Música. En 1944, la entidad se convirtió en Agrupación Nueva Música, la que tendía a reunir

a aquellos "que actúan bajo el signo del riesgo y de la posibilidad"²⁴; se incorporaron, entre otros, Daniel Devoto, Julio Perceval, Esteban Eitler y Michael Gielen. Se sumaron luego compositores jóvenes que estudiaban con Paz, como Francisco Krippl y Nelly Moretto, o formaban parte de su entorno, como César Franchisena, Susana Barón Supervielle, Mauricio Kagel, Carlos Rausch. Algunos de sus miembros, en distintos momentos y por diferentes periodos, fueron Mario Davidovsky, Carlos Roqué Alsina, Edgardo Cantón, Jorge Rotter, Marta Lambertini. A la acción pionera y militante de Paz al frente de la Agrupación Nueva Música se debieron los estrenos argentinos de obras fundamentales del repertorio contemporáneo, en particular de la Escuela de Viena —*Oda a Napoleón Bonaparte*, *Cuartetos Nos. 3 y 4* y la obra completa para piano de Schoenberg, el *Concierto* op. 24 de Webern—; de Varèse —*Octandre*—, así como de Stockhausen, Cage, Pousseur, Nono, Maderna, Berio y de numerosos compositores argentinos, entre ellos, los miembros de la institución. En situación invariablemente marginal con respecto al consumo musical predominante en Buenos Aires, ignorada o escarnecida, la agrupación constituyó en las décadas del 40 al 60, para los círculos internacionales de avanzada, el punto de referencia obligado, y Paz el interlocutor insoslayable, de lo que da cuenta la correspondencia mantenida con algunos de los creadores más activos del momento —Cowell, Krének, Haba, Varèse, Koellreutter, Sessions, Strang, Osterc, Dallapiccola, Perle, Ben Weber, List, Toch, Pisk, Saminsky, Boulez, entre otros— y la ejecución de sus obras en cuatro festivales de la SIMC —Amsterdam (1933), Praga (1935), París (1937), Nueva York (1941)— y en conciertos realizados en Zurich (1951), París (1955, 1959, 1973), Madrid, Florencia y Berlín (1961), Los Angeles (1962), Berkshire (1963), Washington (1965), Caracas (1966), Indiana (1968).

Los intereses de Gianneo, según hemos podi-

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

do ir comprobando, apuntan en otras direcciones. A la ingente labor realizada en Tucumán, así como a la llevada a cabo con las orquestas juveniles de las radios capitalinas, se suma el trabajo docente desarrollado en Buenos Aires: en su conservatorio privado, en el de Música y Arte Escénico de La Plata entre 1949 y 1965 —donde es convocado para dictar armonía, instrumentación y composición por su fundador, Alberto Ginastera—, en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata —de 1956 a 1966—, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina —de 1964 a 1967—, y en el Conservatorio Nacional. Interventor de ese instituto en 1955, y director titular del mismo de 1958 hasta 1960, llevó a cabo reestructuraciones tendientes a incentivar las prácticas de conjunto y la formación de futuros docentes de música, induciendo al conocimiento y adopción de los nuevos métodos de enseñanza aplicados en Europa que había conocido en sus viajes. Ricordi Americana publicó algunas herramientas de las que se valía en sus clases como material didáctico: *Cuarenta y ocho lecciones de solfeo*, *Ejercicios técnicos para piano* y *Teoría completa de la música*. Por su extensa labor pedagógica, fue elegido vicepresidente de la Sociedad Argentina de Educación Musical en 1965, reconocida por la International Society for Music Education. Formó parte del grupo inicial de la Liga de Compositores de la Argentina, fundada en 1948. Fue miembro, desde 1956, de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Cuando Ginastera, en septiembre de 1968, a través de Odile Baron Supervielle, le propone a Paz integrar dicha institución, éste responde que lo considera "una agresión personal"²⁵. Sus ami-

gos del Grupo Poesía Buenos Aires le organizan entonces un desopilante acto en el Restaurante Español, el 11/10, consistente en una cena con discursos, entre otros, del propio Paz, en el que incita a "Fundar, de una vez por todas, la anti-academia (...). Aunque bien mirado, sería una acción harto redundante, porque la anti-académica existe y existió siempre, y fue integrada por todos los escritores y artistas no domesticados del universo"²⁶. El único cargo oficial que Paz aceptará será el de Director de Enseñanza Artística de la Comisión de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, entre 1959 y 1961. Intentará, en vano, una puesta al día de los planes de enseñanza musical. De su paso por esa instancia dará cuenta en una nota de su diario, titulada significativamente "experiencia en el campo enemigo,...1959-1961"²⁷. Declinará asimismo, en 1944, una invitación del Gobierno de Ecuador para colaborar en la organización de los conservatorios musicales de ese país. Su actividad docente transcurre únicamente en el ámbito privado; ésta, junto al trabajo como crítico en numerosísimos periódicos y publicaciones especializadas del país y del exterior, constituye su medio de vida²⁸.

Por sus convicciones personales y también por cuestiones temperamentales, la relación de cada uno de nuestros compositores con las instituciones no puede ser más disímil. Gianneo parece entenderlas como posibilidad de generar estructuras estables, con poder multiplicador, que aseguren la transmisión de los saberes y las prácticas e impidan que haya que recomenzar cada día la tarea, situación habitual en países de tradiciones institucionales débiles. Paz desconfía de ellas como lugares de poder, de perpetuación bu-

²⁵ Jacobo Romano, *Op. cit.*, p. 84.

²⁶ Cit. en Romano, *Id.*. Fragmentos del discurso se reproducen asimismo en Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III*, Buenos Aires: De la Flor, 1994, p.267.

²⁷ Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias I*, Buenos Aires: De la Flor, 1972, p.160.

²⁸ Un listado de las publicaciones en las que colaboró —no exhaustivo, y en aproximado orden cronológico de aparición— incluye *La campaña de palo*, *La Gaceta del Sur*, *Expresión*, *Crónica de Arte*, *Compás*, *Con-*

ducta, *Pauta*, *Argentina Libre*, *Boletín de la Cátedra de Investigación y Orientación Artística*, *Papeles de Buenos Aires*, *Correo Literario*, *Contrapunto*, *Latitud*, *La Revue Argentine* (Paris), *Los Anales de Buenos Aires*, *Sur*, *Nueva Provincia*, *Armonía* (Panamá), *9 Artes*, *Cabalgata*, *Listen* (Nueva York), *Espiga*, *Buenos Aires Musical*, *Buenos Aires Literaria*, *Estrella Yugoslava*, *Nueva Visión*, *La Simiente*, *Letra y Linca*, *Comentario*, *Tiempo de América*, *Qué*, *La Gaceta*, *Gaceta de Tucumán*, *Cultura Universitaria* (Venezuela), *Primera Plana*, *Cuadernos Mr. Crusoc*, *Análisis*, *Atlántida*, *Panorama*, *Cuadernos* (Paris), *Clarín*, *Argentina en el Arte*.

Ejemplo 1. Luis Gianneo: *El Tarco en flor*, cc. 15 - 20

rocrática de las convenciones. Impulsa sólo aquellas que, fuera de los marcos oficiales, intentan desafiar el conformismo y la repetición. La disciplina institucional no parece compatible con el ejercicio, intensificado en sus últimas dos décadas, de puesta en crisis de toda certeza, inspirado en los modelos que invoca recurrentemente en sus escritos: Thoreau, Withman, Ives, Miller, Beckett, Ibsen, Nietzsche, Varèse, Kierkegaard...

7. La obra

a) Anterior al Grupo Renovación

Los comienzos de Gianneo en la composición son sin duda anteriores a los de Paz. En efecto, se comprueba, en la lectura del catálogo²⁹, que exis-

ten piezas para piano compuestas a los quince años, y que la producción es ininterrumpida desde entonces. Como estudiante con Fornarini, el joven compositor se sintió ya atraído por las sonoridades debussianas. Así lo comenta Luis Pontino, alumno y colega del maestro italiano: "...le cuento un dato de una clase que presencié yo en que Luis Gianneo le presentó un trabajo (...) era una pieza corta titulada *En bateau*. Fornarini va, la analiza al piano, la toca y entonces le dice: 'Bueno, está muy bien, pero hay que desprenderse, ¿eh?...', porque, claro, Gianneo había conocido *En bateau de Debussy*'³⁰. Se trata de la última de las *Cuatro composiciones*, escritas en 1917, que contiene también una *Arabesca*, en las cuales la alusión a las producciones tempranas del músico francés está sugerida más por la escritu-

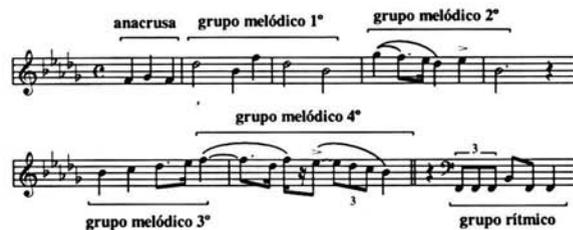
²⁹ Cf. Carmen García Muñoz, "Luis Gianneo (9-I-1897; 15-VIII-1968)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 13, 1994, pp.76-90.

³⁰ Cit. en Guillermo Scarabino, *Op. cit.*

ra pianística que por la elaboración armónica. Recursos "impresionistas" habían ya ingresado en el vocabulario de la generación anterior, especialmente en el de Williams, quien aconsejaba utilizarlos en el marco de las formas clásicas evolucionadas³¹. Precisamente Alberto Williams, junto a Julián Aguirre y Carlos López Buchardo, eran las figuras más representativas del nacionalismo musical, que conocía entonces, en torno de los centenarios (1910-1917), su hora de mayor esplendor, y que será otra de las vertientes fundamentales que converge en el estilo temprano de Gianneo. De ella dan cuenta las *Tres piezas criollas* para cuarteto de arcos, de 1923, así como las obras vocales siguientes, *Pampeanas* (1924) y las *Seis coplas*, dos series escritas en 1929 y 1930, respectivamente, todas en clara prolongación del estilo de canciones sobre temática y motivos populares practicado por sus predecesores.

Las dos piezas orquestales premiadas por la APO constituyen un primer punto de consolidación técnica y estilística. De ellas, quizás sea *El tarco en flor* la más representativa a la vez de los lenguajes vigentes en el contexto de producción y de las elecciones musicales de Gianneo. Así, la intención evocativa se materializa en los tiempos lentos con la utilización de escalísticas ambiguas, en las que confluyen y se confunden las modales, pentatónicas o hexáfonas que dan origen a progresiones armónicas fluctuantes e inestables, carácter subrayado por la abundancia de sonoridades paralelas y de acordes con sextas, novenas, oncenas, o alterados. Una tím-

³¹ Escribe Williams en su revista *La Quena*, I, 2, marzo 1920, p.36: "Debussy es un orientador del punto de vista de la armonía y César Franck en la renovación de las formas. La forma de la fantasía, que es la que sigue Debussy, nos parece la peor de todas las formas musicales". En el mismo artículo, aboga por la coexistencia de modernidad y tradición nacional, cuando aconseja a un joven compositor escribir "con esa tendencia modernista, pero sin olvidar lo natural, lo original y sobre todo, lo argentino" (Id.). En la música de Williams, los recursos debussyanos incorporados a elementos folklóricos son fácilmente reconocibles, por ejemplo, en *Bailarina sandunguera* (1912).



Ejemplo 2. Juan Carlos Paz: *Segunda sonata op. 6*. Material temático.

brica dividida y sugerente, con frecuentes arabescos en las maderas solistas y el arpa, ostinati y pedales en la cuerda, sostiene las numerosas apariciones del tema, transpuesto, fragmentado, ornamentado (ej.1).

Estos aspectos, de resonancia impresionista, son contrastados con las secciones donde la rítmica, proveniente de especies folclóricas argentinas —de danzas, en su mayoría—, sostienen y contextualizan el discurso. La melodía, de ámbito restringido, expuesta en terceras paralelas, habituales en la ejecución tradicional, se repite incansablemente, acompañada por ostinati que se acumulan progresivamente, hasta alcanzar un punto máximo con toda la percusión, la orquesta a pleno, las intensidades mayores y las acentuaciones en incisivos rítmicos sorpresivos, de quiebre relativo de la continuidad.

El primer cuaderno de *Piezas líricas*, que Paz excluyó de su catálogo, compuestas posiblemente poco antes de 1920, delatan, ya desde sus títulos —*Pensamiento a Ofelia*, *El retrato de Lady Muriel*, *Elegía por lo que nunca pudo ser*, *Rosas celestes*, *La niña de la rosa*— la sentimentalidad de las "páginas de álbum", con discretas resonancias impresionistas, representativas de la literatura pianística frecuentada por los estudiantes de entonces. Las primeras obras retenidas por el autor, por el contrario, son aquéllas en las que prima un orden constructivo más riguroso, como lo prueban las sonatas y fugas, o bien en las que se exploran las armonías alteradas en cora-

Ejemplo 3. Juan Carlos Paz, *Segunda sonata*, op. 6. Material didáctico.

les variados o formas más libres³². Ambas direcciones revelan la preocupación por consolidar el "oficio", la posesión de una técnica sólida en la órbita de las tradiciones centroeuropeas. La extensa *Segunda Sonata*, op. 6 (1925), se edifica a partir de un grupo temático restringido, basado en el acorde de tónica que genera, por transformaciones tonales o rítmicas, los temas de los tres movimientos (ej. 2).

Los cánones y múltiples superposiciones posibles se concretan especialmente en el tercer movimiento (ej. 3), con lo cual se produce la intrusión de la polifonía, imitativa o en forma de quodlibet, en el espacio armónico de la sonata, procedimiento que, junto a la importancia otorgada a los núcleos generadores, al plan tonal fundado en relaciones de terceras y al desarrollo cíclico indica claramente la filiación beethoveniana y frankiana de la técnica.

Operaciones similares se observan en las *Cuatro fugas* op. 7 (1924-25), cuyos sujetos poseen un origen estructural común que permite su superposición al final de la obra. En las pie-

zas breves, donde el problema formal es menos absorbente, Paz investiga las capacidades expresivas de la armonía mediante el empleo de intervalos críticos de la tonalidad, de acordes de considerable densidad, complejos politonales y agregados no estructurales, en sucesiones a menudo extrañas al contexto, *Fantasia en re menor* (1923), *Abel* (1929). En esta última, el tenso discurso armónico que sostiene el dramatismo del texto bordea los límites del código, cuyos pilares reaparecen a distancia para ordenar la macroforma.

b) La década del 30

El impacto neoclásico afecta tanto a Gianneo como a Paz; constituye de ese modo uno de los escasos momentos de relativa coincidencia de intereses musicales entre ambos. Temprano y acotado en Paz, más tardío y prolongado en Gianneo, el punto de encuentro con las soluciones neoclásicas se manifiesta con nitidez a partir de 1932. Ya en 1928, las *Transformaciones* op. 14 de Paz, llamadas en principio *Variaciones politonales*, o el *Movimiento sinfónico*, de 1930 ponen en juego esos procedimientos, explícitos, en la doble armadura de clave, o contenidos en las superposiciones de estratos que obedecen a distintos centros. El manifiesto predominio de la escritura lineal, del uso de ostinati, de un fra-

³² Un análisis detallado de evolución técnica y estética de Paz puede leerse en Omar Corrado, *Juan Carlos Paz (1987-1972): L'oeuvre musicale*. Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 1985, 2 vol. (422-72 pp), inédito.

Allegro moderato

Ejemplo 4. Juan Carlos Paz: *Tercera sonatina*

seo asimétrico y de una acentuación rítmica irregular preanuncian las configuraciones características de las piezas del período 1932-1935. Sin detenernos en la problemática delimitación del neoclasicismo en el conjunto de tendencias internacionales del período de entre guerras, señalemos que la proximidad de Paz con esa estética reside en el trabajo con los retazos de un estilo: alusiones irónicas y fugaces, estructuras fragmentarias, desplazadas, elementos de un vocabulario desprovisto de sus nexos sintácticos originales (ej. 4).

Las frases o motivos que recuerdan las obras barrocas o clásicas se distorsionan por los saltos de registro, las detenciones, los desvíos de la lógi-

ca del sistema y la superposición con segmentos de similares cualidades. En obras como *Tres invenciones a dos voces*, *Tres movimientos de jazz* (ambas de 1932), *Tercera sonatina* (1933) o el *Concierto N° 2* (1935), se sirve de la capacidad estructurante del intervalo, en complejos contruidos fuera de la gramática tonal que actúan tanto en el nivel horizontal como vertical, privilegiando las cuartas, justas y aumentadas, y las segundas, presentadas en racimos, disociadas en séptimas o novenas, o como agregados no estructurales. Encarnados en una rítmica incisiva, frecuentemente polimétrica, y en timbres crudos y netos —el conjunto de vientos, el piano, tratado como percusión—, dichos complejos provocan

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Più lento" and "p" (piano), featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes the marking "dim. sempre" (diminuendo sempre) and ends with a "p" (piano) dynamic. The third system is marked "lontano" (lento) and features a more active bass line with repeated rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 5. Luis Gianneo: *Tango*, de *Tres danzas argentinas*, final

las fricciones y angulosidades inconfundibles de esas obras. Las formas derivan de los esquemas del siglo XVIII —sonatina, invención, variación— o cristalizan en formas mosaico, en sucesiones discontinuas articuladas por el juego de los ostinati. Desde el punto de vista estético, se afirma una férrea voluntad constructiva que rechaza

de plano tanto la efusión sentimental como el hedonismo impresionista. La intención objetiva se apoya en las sucesiones homorrítmicas, en los bloques estáticos de pulsación fija, en el carácter motorico de las configuraciones, en intensidades sin modulación. El jazz aparece como cifra de una modernidad provocativa y antisentimental,

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flautín-Flauta I:** Melodic line with dynamics *cresc. molto*, *f*, and *ff*.
- Flauta II:** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Oboe I:** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Oboe II:** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Clarinete I (Si b):** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Clarinete II (Si b):** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Fagot I:** Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Fagot II:** Melodic line with dynamics *f* and *ff*, marked *ben ritmato*.
- Trompas I-II (Fa):** Melodic line with dynamics *f* and *ff*, marked *ben ritmato*.
- Trompeta (Si b):** Melodic line with dynamics *f* and *ff*, marked *ben ritmato*.
- Triángulo, Tambor, Celesta:** Percussion parts with dynamics *f* and *ff*, marked *tambor* and *molto marcato*.

Ejemplo 6. Obertura para una comedia infantil, cc. 60-67

en coincidencia con su recepción por las vanguardias europeas de los 20.

Algunas de las características técnicas señaladas se encuentran también en las obras contemporáneas de Gianneo. En efecto, en las piezas para piano compuestas poco después de su ingreso al Grupo Renovación se constata el tratamiento politonal —*Suite* (1933), *Sonatina* (1938)—, la preferencia por los encuentros ás-

peros de segundas, ocasionados con frecuencia por las relaciones cromáticas de la coexistencia mayor-menor, las armonías por cuartas superpuestas a triadas en órbitas tonales alejadas —*Minuet* de la *Sonatina* mencionada—, motores rítmicos continuos —*Sinfonietta (Homenaje a Haydn)*—, las texturas lineales transparentes, poco densas, contrastantes con las obras para piano anteriores. Consecuente con sus intereses

de siempre, el autor incorpora las nuevas adquisiciones armónicas en el tratamiento de materiales de reminiscencia popular. Así, el tema del "Tango" de *Tres danzas argentinas* (1939) (ej. 5), construido con predominio de 2as, aparece en el final, en 9as paralelas, acompañado por su imitación a la 7ª, por ostinati a manera de contracantos por grados conjuntos —lo que constituyen distintas proyecciones espaciales de las 2as— y por un bajo característico del género; en los distintos estratos abundan los momentos de bimodalidad y bitonalidad.

Su vocabulario rítmico, especialmente en los movimientos vivos, se revitaliza en el juego de repeticiones y acentuaciones irregulares —*Sonata para violín y piano* (1935), primer movimiento—, y en la explotación de las polirritmias contenidas en las especies folclóricas. El conjunto de vientos le provee las sonoridades descubiertas e incisivas que sostienen la ingeniosa elaboración del *Arroz con leche*, en la *Obertura para una comedia infantil* (1937), con sus homorritmias, sus sucesiones imprevistas de campos armónicos y sus efectos bitonales de una estudiada sencillez (ej. 6), los que abundan en sus diversos cuadernos de piezas infantiles, que comienzan en estos años y prosiguen en la década siguiente —*Cinco pequeñas piezas* (1938), *Música para niños* (1941), *Cinco piezas* (1942)—, *Siete piezas infantiles* (1946).

La recepción del Stravinsky neoclásico, fortalecida por la presencia del compositor en 1936, es claramente perceptible en el medio musical argentino. Gianneo lo considera "invadiendo, simultáneamente, pasado y porvenir", ya que "su estética es nueva, pero aparece encuadrada, en el aspecto formal, dentro de moldes clásicos [lo que] vino a poner dique a esa especie de anarquía de las formas que trajo consigo el Impresionismo"³³. Esta lectura del neoclasicismo stravinskiano como llamado al orden va encontrando progresivamente su correlato en la obra musical de Gianneo. En la *Sinfonietta (Homenaje a*

Haydn) (1940), el propósito constructivo se revela en el abordaje de formas clásicas más desarrolladas, las que presidirán el proceso compositivo especialmente en la música orquestal y de cámara subsiguiente.

Las diferencias en la apropiación de los procedimientos y conceptos neoclásicos realizada por nuestros dos compositores se desprende de las breves consideraciones precedentes. Un primer contraste subsiste de etapas anteriores: la relación con elementos populares, permanente en uno, inexistente en otro, si exceptuamos las *Cinco piezas de carácter* op. 35 (1937-38), que encarga a Paz la editorial Fischer de Nueva York. El temperamento musical de Gianneo, más expresivo, se filtra en la relativa neutralidad emocional del estilo, la que es, precisamente, potenciada por Paz en su persecución de una música despegada de las subjetividades fuertes, que encuentra, quizás más en la nueva objetividad que en el neoclasicismo estricto, su provisorio punto de apoyo. Por último, Paz entiende la utilización de estos recursos como un camino hacia soluciones más radicalizadas, las que, anticipadas en la selección cada vez más apriorística de los materiales, al margen del código tonal, no tardan en llegar, por vía del dodecafonismo. Gianneo, en cambio, los adosa a las herramientas disponibles —inseparables de la tonalidad, y aptas por lo tanto para no quebrar el prolongado pacto con lo popular— para desplegar con mayor amplitud su imaginación musical, menos urgida por la evolución internacional de los lenguajes. En el plano de las coincidencias, ni uno ni otro recurrió a la restauración de obras del pasado al gusto moderno, como hicieran Respighi o el Stravinsky de *Pulcinella*, ni a la deformación irónico-grotesca de la tradición con sentido crítico, como en la *Sonatine bureaucratique* de Satie, ni, en general, a la cita textual ni al pastiche. Ambos concuerdan con sus colegas del Grupo Renovación en la recepción del neoclasicismo y sus tendencias afines casi exclusivamente como solución técnica en su búsqueda de una modernidad musical —paradójica, por cierto— superadora de los lenguajes institucionalmente legiti-

³³ En Jorge Pickenhayn, *Op. cit.*, p. 26.

mados en el país, sin hacerse cargo del debate estético e ideológico en que se enmarcan estas prácticas en la Europa de entre guerras³⁴.

Resulta comprensible, a la luz de lo que venimos estudiando, que el rigor del cartesianismo schoenberguiano, aplicado tanto a la estructura lógica del discurso musical como a la explicación de su necesidad histórica haya ejercido un impacto profundo y duradero en Juan Carlos Paz. Conocido a través de los tempranos artículos de Egon Wellesz en *La Revue Musicale*, de 1926, leídos hacia 1932, y del análisis de la partitura del *Bläserquintett* op.26 de Schoenberg, el método dodecafónico es adoptado por el compositor argentino en 1934, por primera vez en América Latina y poco después de los primeros ensayos estadounidenses. En realidad, sus obras de los primeros años 30 muestran una cromatización cada vez más evidente, al punto que los sujetos de sus *Inventiones a dos voces* 2 y 3 son ya dodecafónicos, aunque no todavía su desarrollo. La unificación de criterios en el tratamiento horizontal y vertical, el severo contrapunto, el trabajo temático, el cromatismo en los bordes del sistema, la familiaridad con los procesos de variación y la arquitectura cíclica se orientan ya en el sentido de las primeras realizaciones de Schoenberg, en especial la *Suite* op. 25 y el citado quinteto, las que Paz interpreta como un desarrollo lógico, superlativo y arriesgado a la vez, de la bien conocida síntesis franckiana³⁵, y que pueden considerarse también, en un

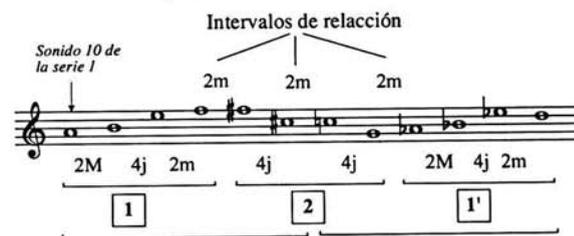
Música 1946, op.45



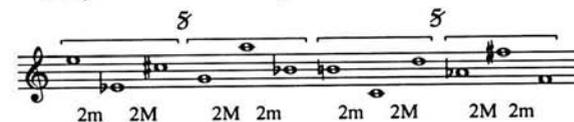
Dédalus 1950, op.46, serie 1



Dédalus 1950, op.46, serie 2



Transformaciones canónicas, op.49



Invencción para cuarteto de cuerdas



Ejemplo 7. Juan Carlos Paz: *Evolución de las series*

sentido amplio, dentro de la constelación neoclásica europea de los años 20. La *Primera composición dodecafónica* se extravió en vida del autor, y constituye otro documento fundamental de nuestra historia musical al que quizás nunca accederemos. La *Segunda composición dodecafónica*, op. 29, para flauta y piano, prolonga las últimas experiencias neoclásicas con un vocabulario sistemati-

³⁴ Sobre el que existe una renovada reflexión; cf. entre otros, Gianfranco Vinay, *Stravinsky neoclassico. L' invenzione della memoria nel '900 musicale*. Venezia: Marsilio, 1987; Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemics*. Studies in musicology, 101. Ann Arbor-London, UMI Research Press, 1988; Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend, ed., *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920-1950* (Würzburg, 1985). Tutzing, Schneider, 1988; Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1990; Martha Hyde, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", en *Music Theory Spectrum*, 18, 2, Fall 1996, pp. 200-235; Felix Meyer (ed.), *Klassizistische Moderne*, Winterthur, Amadeus, 1996.

³⁵ Cf. Juan Carlos Paz, *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958, p. 96.

Ejemplo 7. Juan Carlos Paz: *Evolución de las series*

zado de alturas. Consciente de que la pregnancia de las líneas asegura la coherencia del enunciado al organizar de modo perceptible las sucesiones ya sin movimientos atractivos fuertes, un contrapunto ascético sostiene el decurso, sustentado en una rítmica irregular. Entre 1936 y 1938, Paz explora otros aspectos del método dodecafónico, en particular las posibilidades expresivas de la armonía, que confieren a obras como las *Diez piezas sobre una serie* op. 30, *Canciones y baladas* op. 31 y la *Tercera composición dodecafónica* una tensión y una densidad hasta entonces ausentes. Las series, concebidas más como reservorio armónico que como segmento melódico, se organizan en dos mitades correspondientes a la escala por tonos enteros con una permutación³⁶, o bien en estructuras de filiación triádica, sin nexos funcionales (ej. 7)³⁷.

Estas últimas explican la negativa de Paz a utilizar la inversión y su retrógrado —de las que resultan transposiciones de los acordes tonales subyacentes en el original—, y la transposición, que reintroduciría, en este contexto, las modulaciones

del antiguo orden. Numerosos pasajes de esas obras parecen prolongaciones de una armonía tonal profundamente alterada³⁸; de ello deriva en buena medida su expresividad. Las nuevas conquistas en el terreno de la armonía expresiva disminuyen —con algunas excepciones, como la *Danza* y la *Toccata* del op. 30— la virulencia rítmica y formal de los mejores momentos neoclásicos; se recurre a sucesiones simples de antecedente-consecuente y a células regulares, según los modelos schoenberguianos escogidos. La escritura contrapuntística resurgirá a partir de 1937, vertida en líneas de rígida cuadratura rítmica confiadas a conjuntos de cámara: los cuartetos op. 34 y 40, los tríos op. 33, 36 y 38³⁹.

c) El período central

En el largo trayecto dodecafónico de Paz, encontramos un breve paréntesis en el que retoma en parte sus experiencias de los primeros años 30 y las lleva a un punto más agudo de objetividad.

³⁶ Al igual que la del op. 26 de Schoenberg.

³⁷ En este ejemplo musical, lo que denominamos "interpretación tonal" debe entenderse en el sentido de la posibilidad de construir triadas con los sonidos sucesivos de las series, y no, obviamente, como funciones de la tonalidad propiamente dicha.

³⁸ Cf. David Sargent, "The 12-Tone Row Technique of Juan Carlos Paz", *Anuario Interamericano*, II, 1977, pp. 82-105.

³⁹ M. Baquedano, "La serie dodecafónica, un puente entre Paz y Schoenberg", inédito, 1991; "El pensamiento estructural de Juan Carlos Paz en las *Tres invenciones a dos voces* y *Dédalos 1950*", en *Revista del Instituto Superior de Música*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 3, 1993, pp. 67-93.

Flauta $\text{♩} = 116$

Clarinete (Si b)

Violín

Violonchelo

Piano

sonidos reales

pizz.

arco

sul pont

rit. a tempo rit. a tempo

8^{va}

p mf f pp p

p mf f

p mf f

p pp p

rit. a tempo rit. a tempo

p sfz p p

Las alteraciones son válidas para las notas a las que preceden únicamente

Ciclo 1º

Ciclo 2º

Ejemplo 8. Juan Carlos Paz: *Dédalus* 1950. Comienzo

En efecto, en el atematismo rítmico practicado entonces por Alois Haba, Slavko Osterc y el grupo de Ljubliana encontró por una parte una solución provisoria a los problemas formales, y por otra una confirmación de su concepción de la música como categoría de actividad mental y no como producto de la saturación sentimental. Su *Ritmica ostinata* (compuesta, con el título de *Toccata* en 1942, versión definitiva 1952), y su *Música para flauta, saxofón y piano* (1943), dedicada precisamente a Haba, se basan en una escritura instrumental considerablemente virtuosística que despliega procesos melódicos atonales, siempre cambiantes, sostenidos por una corriente homorítmica constante, un cuadrículado implacable cuyo impulso asegura la coherencia formal al mar-

gen de los desarrollos temáticos y contrapuntísticos tradicionales, adoptados en las obras que enmarcan las mencionadas: preludeo y fuga en la *Música para orquesta* (1940), scherzi y fugato en el *Segundo cuarteto* (1940-43), passacaglia en la *Passacaglia para orquesta de cuerdas* (1944). Esta vasta exploración de las diversas soluciones ensayadas al arduo problema de la forma se capitalizan en sus dos obras más trascendentes en torno al medio siglo, *Música* 1946 y *Dédalus* 1950. La primera es una vasta construcción para piano edificada sobre una única serie ya libre de toda reminiscencia triádica, utilizada, como en las piezas dodecafónicas anteriores, sólo en sus formas O y R, sin transposiciones. Se aprovechan aquí las propiedades estructurales de los tempi y las texturas: un coral

(negra=76) alterna con densos contrapuntos imitativos de líneas y acordes (negra=100) y con otras de contrapunto oblicuo, de velocidad evolutiva que culmina en el "Allegro energico" (negra=152). Esta sucesión de estructuras constantemente reinterpretadas aparece a la vez ligada a las técnicas de variación y a la yuxtaposición de materiales identificables tratados de distintos modos, en una corriente flexible, en constante evolución, cuyas densidades y contrastes, junto al prolongado y exhaustivo esfuerzo que requiere del intérprete, generan una tensión excepcional. El trabajo serial encarado en *Dédalus 1950* revela el estudio de Webern, evidente en el apretado y geométrico diseño de la serie, concebida en cuatro grupos de tres sonidos con correspondencias interválicas internas, y en el uso de la polifonía oblicua, dispuesta, en este caso, sobre una estructura fija de duraciones como resultante rítmica general (ej. 8).

El exigente proceso deductivo desplegado en las variaciones del material temático distribuido en tres texturas, alcanza, por primera vez, a la serie básica misma, de la cual se deriva otra obtenida por extracción de sonidos a distancias iguales (diez, en este caso), al modo de Berg en *Lulú*, con lo que se introducen campos armónicos nuevos. En esta única oportunidad, se utilizarán las cuatro disposiciones seriales. Si bien recuperará algunos de esos procedimientos en obras tardías, con esta pieza concluye, en rigor, el período dodecafónico sostenido y continuo del compositor, consciente de la historicidad inevitable de esta última tentativa de reconstruir una nueva *lingua franca* capaz de actuar como "ósmosis entre técnica personal y generalización"⁴⁰. En los años inmediatos siguientes se dedicará a escribir sus dos primeros libros: *La música en los Estados Unidos* (Fondo de Cultura Económica, 1952) e *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Nueva Visión, 1955, Sudamericana, 1971). En 1955, por encargo de la Asociación Amigos de la Música, compone *Transformaciones canónicas*, estre-

nada, con considerable escándalo del público, el año siguiente. En perfecta sincronía con la recepción internacional del último Webern, acentuada por el análisis de obras como el *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen y por la visita de Boulez a Buenos Aires, Paz lleva en esa obra a sus últimas consecuencias la experiencia dodecafónica, por extensión del principio serial a todos los parámetros, en acuerdo con la racionalidad integral del discurso preconizada por el serialismo generalizado. El repertorio, construido *hors temps*, consiste en una serie dodecafónica organizada en cuatro grupos de tres sonidos, cuya segunda mitad es RI 1 de la primera, de la cual deriva dieciséis estructuras armónicas. Ocho duraciones simples dan lugar a dieciséis diseños rítmicos; el mismo número rige para los acentos y las intensidades, mientras que el doble regula los timbres instrumentales, sus disposiciones, y la cantidad de secciones de la forma: exposición y quince variaciones. En ellas, la inteligencia combinatoria, especulativa del autor se prodiga en innumerables y muy complejos cánones por asociación y disociación de parámetros, disueltos en un tejido textural sumamente discontinuo, casi desmaterializado, en constante transformación. En tanto, Paz es reconocido por la vanguardia dodecafónica internacional, lo que se evidencia en la ejecución de sus obras por sus más activos representantes; por ejemplo, Leibowitz dirige *Dédalus 1950* en Radio France en marzo de 1955 y Boulez dirige en 1958 las *Transformaciones canónicas* en un concierto del Domaine Musical. El segundo lustro de los 50 será ocupado en la redacción de su imprescindible *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (1958), y en la composición de música para filmes de Leopoldo Torre Nilsson —*La casa del ángel* (1957), *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960)—, de Daniel Tynaire —*En la ardiente oscuridad* (1958)— y de Sergio Leonardo —*Simiente humana* (1959)—. La voluntad renovadora de las estéticas cinematográficas vigentes puestas en práctica por Torre Nilsson coincidían con la demostrada desde siempre, en el campo musical, por Paz, quien le provee de una música de valores autónomos,

⁴⁰ Expresión de P. Boulez, curso en el Collège de France, 5-2-1982, inédito.

moldeada en los lenguajes de avanzada, en las antipodas de cualquier idea de acompañamiento sonoro circunstancial o redundante.

Contrariamente a Paz, Gianneo no registra casi colaboraciones cinematográficas, con la excepción de la música para *Vidalita* (1949). En los años que aquí consideramos, el ritmo de incorporación de nuevos recursos se estabiliza de modo notable en el compositor, quien parece dedicado a la afirmación de un estilo personal con el repertorio técnico adquirido, vertido en esquemas formales clásicos abordados con sobriedad y fluidez, con lo que se consolida entonces la dirección en que el autor entiende el neoclasicismo iniciado la década anterior. Los materiales de base pueden o no insinuar su origen en especies folclóricas. Cuando lo hacen, consisten en la aplicación discreta de algún motivo rítmico característico a una melodía propia, o bien en la construcción personal de temas que sugieren los de danzas o canciones nativas. En ambos casos, aunque elaborados en igualdad de condiciones con otros elementos más abstractos, introducen sin duda un universo referencial intensamente comunicativo para los oyentes que comparten ese imaginario musical común. A principio de los 40, se acentúa el recurso a la pentafonía como ampliación del vocabulario melódico armónico con capacidad evocativa de las culturas andinas, que atrajo contemporáneamente a otros compositores con vocación americanista, como Gilardo Gilardi, cuyo *Segundo cuarteto de cuerdas* (1941-42), denominado "pentáfono", indaga en esa dirección. En las piezas breves, Gianneo ensaya su aplicación como sistema único —*Quenas*, de la *Música para niños* (1941)— o integrado, pero siempre perceptible, a otras resoluciones —*Canción incaica* de las *Cinco piezas* (1941)—. En 1942 produce, a partir de esos recursos una obra de considerables dimensiones, el *Concierto Aymará*, para violín y orquesta, cuya armazón formal descansa en los esquemas tradicionales de sonata (primer movimiento) y de rondó (final), y en una escritura virtuosística para el solista, característica del género, ya ejercitada en el

Concierto para piano y orquesta del año anterior. Junto a la pentafonía, el tratamiento tímbrico enfatiza la intención de sugerir un mundo distante, el incaico, como es imaginado desde fuera de esa cultura. La referencia es explícita en la última de las *Cuatro piezas para coro mixto* (1947), titulada *Llanto del imperio inca en agonía*, resonancia, lejana en el tiempo, de aquellos *Cuatro cantos incaicos* de 1924. En estos años, su particular utilización de las técnicas orquestales en función expresiva se pone en evidencia, por ejemplo, en obras como *Pericón* (1948), donde a partir únicamente del motivo característico de esa danza genera una sucesión alternativamente brillante, sombría, ingeniosa o sorpresiva de secciones que reinterpretan el restringido material de base. Por otra parte, se acrecienta la preocupación por la solidez formal: ensaya y concreta diversas soluciones personales, que apuntan a integrar la pentatonía, las escalísticas modales y las organizaciones armónicas politonales al marco general de la tradición formal clásico romántica, como ocurre en la *Sinfonía de las Américas* (1945), premiada en los Estados Unidos. En el *Trío N° 2* (1943), resuelve el primer movimiento dentro del diseño de sonata, pero exponiendo los temas principales, en su configuración completa y definida, recién en la coda, donde sorprende una célula característica de pericón. En la primera sección del segundo movimiento, organizado en el marco formal de lied, retoma ideas temáticas del primero y las contrasta con un tema de tango en la segunda parte, antes de la reexposición de la sección inicial, en la que se intercala asimismo el material popular citado. El "Allegro enérgico" afirma su predilección por los finales brillantes, generalmente en forma de rondó, con ritmos folclóricos en los que se acentúan las irregularidades rítmicas y las polimetrías. En los esquemas de preludeo y fuga, utilizado en numerosas ocasiones, Gianneo pone nuevamente en relieve su voluntad de unificación cíclica en el tratamiento temático observada en los ejemplos anteriores; aquí, construye el sujeto de la fuga en relación sugerida con el del

preludio —*Preludio y Fuga de la Música para niños* o de parentesco más explícito —*Preludio y Fuga para cuerdas* (1946). El procedimiento aparece intensificado en el *Preámbulo, fuga y epílogo* (1953), donde la célula generadora —una inversión de las notas correspondientes al nombre de Bach, de ilustre trayectoria en la historia de la música— informa las diferentes secciones del tríptico. En el tratamiento del tema con variaciones, tal como se escucha en sus *Variaciones sobre un tema de tango* (1954-55), Gianneo se sirve de su dilatada experiencia en el manejo riguroso de las construcciones formales para evitar la simple sucesión de modificaciones más o menos profundas del material de base en obras de largo aliento. Así, el proceso de disociación, elaboración y análisis de los elementos temáticos con los que se aborda cada variación, en situaciones de fuertes contrastes de carácter, es sostenido por una red de correspondencias a distancia que los contiene, y que se torna manifiesta en el arco trazado por la reexposición de los materiales del Preludio y del Tema en el Postludio. Importa destacar que el tema es original; el autor intenta captar lo esencial del género ciudadano sin recurrir a cita de piezas populares, como hiciera en algunas —escasas— oportunidades previas. La personalidad musical de Gianneo, lírica, dramática, de sostenida intensidad expresiva, aparece aquí en su plenitud, al igual que su dominio indiscutible de los recursos orquestales. Esta obra fue escrita por encargo de la Asociación Amigos de la Música, institución para la cual un año después compone Paz sus *Transformaciones canónicas*, a la que nos refiriéramos antes, basadas también en procedimientos de variación: difícil imaginar dos universos más distantes en creadores absolutamente contemporáneos, en plena posesión de sus recursos compositivos. Más previsibles fueron, sin embargo, las reacciones locales en los estrenos: de elogio para Gianneo, de reprobación para Paz, con la digna excepción de Rodolfo Arizaga, quien, alumno de Gianneo, escribió una lúcida página sobre la incompreensión del público ante la obra de Paz en el diario Clarín⁴¹. En algu-

nas obras de Gianneo de fines de los 50, como el *Cuarteto N° 4* (1958), se introducen, aun tímidamente, sonoridades más nuevas, que pugnan por abrirse paso en el discurso siempre regido por las formas clásicas, las elaboraciones motivico-temáticas de materiales con reminiscencias folclóricas —conteniendo incluso giros pentáfonos en el primer movimiento— o bien más neutros, provenientes de la tradición culta. A la luz de la evolución ocurrida en las últimas obras del compositor, es posible entrever en esos breves momentos los indicios de las soluciones que se incorporarán en la década siguiente.

A principios de los 50 se producen los enfrentamientos más agudos entre nuestros dos compositores. En su cruzada intransigente por la causa de la vanguardia internacional, cuyo cuartel general era la Agrupación Nueva Música, de forzada marginalidad en la vida musical porteña, y su credo estético casi excluyente el dodecafonismo, Paz fustiga con dureza a quienes no comparten su apremio por la sincronía con la evolución del pensamiento musical contemporáneo y promueven la “*forzada aleación entre lo vernáculo y el formulismo sumamente evolucionado en la gran mayoría de los modelos escogidos (...); a esa música se la llamó nacional, cuando puede calificársela, en rigor, (...) de políglota (...)*”⁴². Incluye a Gianneo entre quienes realizaron un “*aporte espiritual y estético que osciló entre la pieza ‘salonnière’ de nuestros abuelos compositores, y el estilo de antología sonora que ostentaron los adscriptos a esa tendencia a cuya filiación políglota me refiero*”⁴³, y lo incorpora al frente en que militan los cultores “*del impulso hacia lo fácil, lo previsto, o lo de oportunidad*”⁴⁴. Con respecto a la producción musical argentina, escribe en 1952: “*Hay algunos que en el siglo del dodecafonismo y de la composición atemática aun escriben*

⁴¹ Cf. *Clarín literario*, 1-7-1956, p.6.

⁴² Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva visión, 1955, p.361.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ *Ibid.*, p.380.

para quena y en escala pentátona: son coyas póstumos"⁴⁵. Gianneo responde defendiendo a compositores cuya obra considera "claro exponente de capacidad técnica, acusada personalidad y —que no se irrite el señor Paz— de sana inspiración", aunque no se agrupan "alrededor de su patriarcal figura". "Si esto sucediera, lo que él llama mundo caótico se convertiría, estoy persuadido de ello, de la noche a la mañana, en el más sonriente de los vergeles. Entonces, los compositores argentinos que se hubiesen sistematizado, volverían a tener talento (...)"⁴⁶. Cruces que no hacen sino verbalizar lo que evidencian las obras y las prácticas: la compleja fragmentación del campo, sus tempi diferentes, sus desiguales apoyaturas institucionales, sus lecturas divergentes de la historicidad artística, los disímiles oyentes implícitos de sus producciones musicales.

d) Las últimas obras

En los primeros años 60, luego de una pausa compositiva de casi cuatro años, en los cuales proyecta escribir una ópera⁴⁷, se produce una de las pocas cesuras significativas en la organización del lenguaje de Gianneo. Se trata del abandono, —provisorio, intermitente— de la tonalidad como principio sostenedor del discurso, reemplazado por estructuras dodecafónicas, tratadas con cierta flexibilidad, y coexistentes en algunos casos con soluciones provenientes de vocabularios anteriores. La cantata *Angor Dei* (1962), sobre un poema de Juana de Ibarbrourou, constituye un primer ejemplo de utilización, concentrada y rigurosa, de los nuevos recursos. La serie, expuesta por la soprano, admite una segmentación en dos mitades aproximadamente equivalentes en su contenido interválico estructural. Sin embargo, no parece ser la geo-

metría la preocupación fundamental del autor, sino la capacidad de sus materiales para intensificar una voluntad expresiva que requiere, en ese momento, de otros medios para manifestarse. El hondo dramatismo del texto escogido trasciende el ámbito únicamente religioso, esfera que interesara ya al autor en la elección de su texto para *Transfiguración* (1944), y la "angustia de Dios" puede aquí ser entendida también como angustia por el futuro del hombre en un mundo convulsionado:

"(...) Si pudiera cegar la amenaza del átomo,
Destrozar los fusiles, mellar todas las lanzas
Y hacer de todo hombre un tranquilo labriego
Atento solo al pan abundante del mundo
A la fruta de azúcar, al ensueño y el canto,
Al cacharro más bello, al amor más seguro,
A la mujer sin joyas con sus hijos sin llanto!(...)"

Diferentes disposiciones armónicas del primer grupo de cuatro sonidos sostienen, en delicada transparencia tímbrica y textural, el despliegue melódico del comienzo. En el transcurso, los registros expresivos se exploran en oposiciones bruscas, en una movilidad permanente a cuyo servicio se pliegan todos los dispositivos disponibles, en especial las intensidades —inestables, contenidas o en descargas abiertas—, los tempi siempre fluctuantes, los motores rítmicos fijos que acumulan tensión, las cambiantes densidades orquestales —del tutti central al trío de flauta, voz y contrabajo—, una vocalidad que alterna zonas de notas repetidas, casi como recitativo, con saltos o amplios recorridos registrales en lapsos breves. La temperatura emocional de la obra disimula el riguroso y calculado proceso de construcción. Concebida en un único movimiento, la articulación formal es de gran simplicidad: un tríptico consistente en una parte central únicamente orquestal, en tempo rápido, flanqueada por secciones lentas con intervención de la voz. Todos los materiales derivan de una única serie, con algunas transgresiones a la ortodoxia dodecafónica, en el orden de aparición

⁴⁵ Juan Carlos Paz, "Música argentina, 1952", *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, I, 3, diciembre, 1952, p.13.

⁴⁶ Luis Gianneo, "Sobre la actualidad musical argentina", *Buenos Aires Musical*, junio, 1952, p. 1.

⁴⁷ Roberto García Morillo, "Coloquio musical con Luis Gianneo", cit. en Pickenhayn, *Op. cit.*, p. 73.

Fl
Ob

(Ob) *p*

(Fl)

Cls
en Sib

Cor
en Fa

RI

p

(Vla)

(Vcs)

(Cbs)

(de **RI** stretti)

p

2^o *p*

dim

(Vla)

(Vcs)

(Vcs)

(Vcs)

Ejemplo 9. Luis Gianneo: *Angor Dei*

o en el congelamiento de determinadas sonoridades que establecen zonas de relativa tonicidad. Sin embargo, el discurso es, casi siempre, estricto en la explotación de las posibilidades del código. Así, los momentos contrapuntísticos se basan en líneas portadoras de las distintas formas seriales, con la inclusión de stretti (ej. 9).

La sección únicamente orquestal superpone

distintas transposiciones de la serie, elegidas de modo que se generen acordes disonantes paralelos de cuartas justas y aumentadas, interválicas contenidas en el interior de la serie. Junto al uso de todas las formas seriales, la transposición, la superposición y la segmentación son algunos de los procedimientos preferidos para el tratamiento dodecafónico.

La inquietud de Gianneo por la renovación de su lenguaje en un momento ya avanzado de su trayectoria es valorado por las vanguardias que encuentran, a partir de los primeros años 60, un punto de reunión y despliegue en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, en cuyo "Segundo Festival de Música Contemporánea", realizado en 1963, se estrenan las *Tres piezas para violín* compuestas ese mismo año, con esquemas seriales. Esto, según el cronista de *La Prensa*, "despertó algún recelo en aquellos que no compartían sus principios"⁴⁸, aunque el crítico de *La Nación* afirma que dichas piezas no descartan "algunos elementos melódicos y rítmicos de origen vernáculo"⁴⁹. En el *Poema de la saeta* (1965), sobre versos de Federico García Lorca se comprueba una vez más esta tendencia a la incorporación de nuevos medios sin desconocer o descartar aquellos que fueron sedimentándose lentamente en la constitución de su estilo, confiando en que éste conjure el riesgo del eclecticismo. El tratamiento serial aplicado a algunos de los números —*Arqueros*, *Procesión*, *Madrugada*, utilizado como medio para crear situaciones dramáticas o misteriosas, alterna con otros de temática popular, modal, de referencias indudables al cante flamenco, o con sonoridades impresionistas que recuerdan a Falla. Gianneo parece hacerse eco aquí de una vertiente que irriga la música argentina de la primera mitad del siglo: aquella que refiere a la herencia hispánica, practicada, entre otros, por Juan José Castro, Julián Bautista, Eduardo Grau, y más tarde por Roberto García Morillo o Rodolfo Arizaga. Esta línea de inspiración, paralela a la absorbente influencia francesa, encontró en Manuel de Falla, un punto de síntesis de indudable peso en numerosos músicos argentinos, quienes acusaron el impacto de la presencia del compositor español en el país. La *Obertura del Sesquicentenario* (1966), encargo de la Unión Panamericana para

conmemorar la independencia argentina, completa el ciclo creativo de Gianneo, quien se apropia aquí de los elementos seriales con libertad, al punto de poder insertar en la trama orquestal el tema del Himno Nacional.

En la segunda edición de su *Introducción a la música de nuestro tiempo*, de 1971, Paz ensaya una nueva y contradictoria valoración de Gianneo en el conjunto de compositores que considera en constante actitud de reverencia a la tradición:

"La única excepción en este conglomerado de incondicional e inútil adhesión al pasado, en lo que al balance de esa generación se refiere, la constituye Luis Gianneo, que después de dilapidar el tiempo (...) en una dilatada etapa nacionalista —a la Borodin—, optó por algunos principios elementales de lo serial-dodecafónico —especie de dodecafonismo en do mayor—, al que arribó con un lamentable retraso".

Al tiempo de escribir estos conceptos, Paz había dejado de componer desde hacía ya siete años. Las obras posteriores al serialismo integral de *Transformaciones canónicas* y a la música para cine ponen en práctica aperturas múltiples y soluciones individuales, adaptadas a cada caso, en las antípodas de cualquier principio rector general, independiente de la precipitación evolutiva, pero sin que ésto signifique claudicar ante ninguna estética de la nostalgia. En *Música para piano y orquesta* (1964), no duda en retomar casi textualmente su *Música para flauta, saxofón y piano* de 1943, revitalizando el rígido cuadrulado rítmico de ésta mediante la introducción de agrupamientos irregulares y de un nuevo énfasis percusivo y acentual provisto por una escritura orquestal a la vez enérgica y refinada⁵⁰. De su experiencia serial se sirve para construir la *Invencción para cuarteto de cuerdas* (1961), basada en un material bien conocido, la serie de *Transformaciones canónicas*, con algunas permutaciones (Cf. ej. 7), y en de-

⁵⁰ En esta obra Paz preanuncia ya la introducción de algunos factores aleatorios, ya que, según Zulueta, autoriza la ejecución independiente del piano, de la orquesta o en conjunto, como tres versiones posibles de un mismo objeto. Cf. Zulueta (Jorge), *La obra para piano de Juan Carlos Paz*, Buenos Aires: Gai, 1976, p.73.

⁴⁸ Cit. en Pickenhayn, *Ibid.* p.80.

⁴⁹ *Id.*

sarrollos ya empleados: texturas puntillistas que contienen cánones, stretti e imitaciones diversas funcionando como variaciones del núcleo inicial. Sin embargo, estas estructuras seriales coexisten con otras relaciones de altura, derivadas de ellas, que actúan de manera más autónoma de la lógica dodecafónica. En la séptima sección, agrupamientos interválicos contenidos en la serie se organizan en ostinati o en células constantemente desplazadas; encadenamientos de novenas menores desembocan en pequeños nudos cromáticos que amplían el campo armónico inicial. Estas microestructuras, liberadas de las matrices dodecafónicas, constituyen el único material de alturas de la primera pieza de *Núcleos* (1962-1964): clusters tratados como si fuesen grados compuestos, sonidos complejos con los que se define un repertorio de doce grados con el mismo contenido interválico. En la última pieza de ese ciclo, utiliza un principio similar con módulos de tres sonidos contenidos en una tercera menor, derivados sin duda de los grupos de las últimas series. Las técnicas de retrogradación, de indudable filiación dodecafónica, reaparecerán, aplicadas al tratamiento de las duraciones, en *Galaxia*'64, en la que recurre asimismo a las técnicas rítmicas de valor agregado de Messiaen. El procedimiento de grounds rítmicos como esquema sostenedor, presente en obras anteriores, es nuevamente empleado para articular las diferentes configuraciones de altura en secciones de la *Invencción para cuarteto de cuerdas*, en la cuarta pieza de *Núcleos* y en *Ritmos y tensiones*, segundo movimiento de *Continuidad 1960*. Quizás el cambio más significativos puesto de manifiesto por este último conjunto de obras sea el alejamiento del persistente racionalismo, que se revela, por una parte, en la aceptación de una expresividad ausente en períodos de formalismo a ultranza, y por otra, en un nuevo interés por el sonido en sí, más allá de su función de portador de estructura, y en concepciones no apriorísticas de la forma. Paz caracteriza esta etapa de su producción, en numerosas oportunidades, como retorno a la intuición; en ella confluyen su creciente admiración por la obra de Varèse —que coincide con la recepción in-

ternacional del compositor, “redescubierto” en esos años—, su contacto con la música polaca de los 60, antiintelectual y asistemática, y su interés por las vanguardias norteamericanas, radicales y divergentes de las fatigadas estéticas europeas.

La composición de música para cine, y su imprescindible relación con un universo referencial ajeno al propio código constituye indiscutiblemente uno de los factores que influyen en la renovada expresividad que encontramos en algunas de las piezas de la última época de Paz, en especial en *Improvisación*, cuarto movimiento de *Continuidad 1960*, de un lirismo, introspectivo, concentrado, apoyado en una melódica plástica y pregnante confiada con frecuencia al saxo alto, que crea una sugestiva atmósfera de evocación. Sus proyectos de óperas sobre *El hombre ilustrado* —sin duda a partir del cuento de Bradbury—⁵¹ y sobre la vida de Arturo Alvarez, con libreto de Rafael Squirru⁵², de los cuales existen sólo las menciones aquí consignadas, revelan igualmente la reconsideración de un género desprestigiado ante los puristas de la estructura en cuyas filas militara Paz.

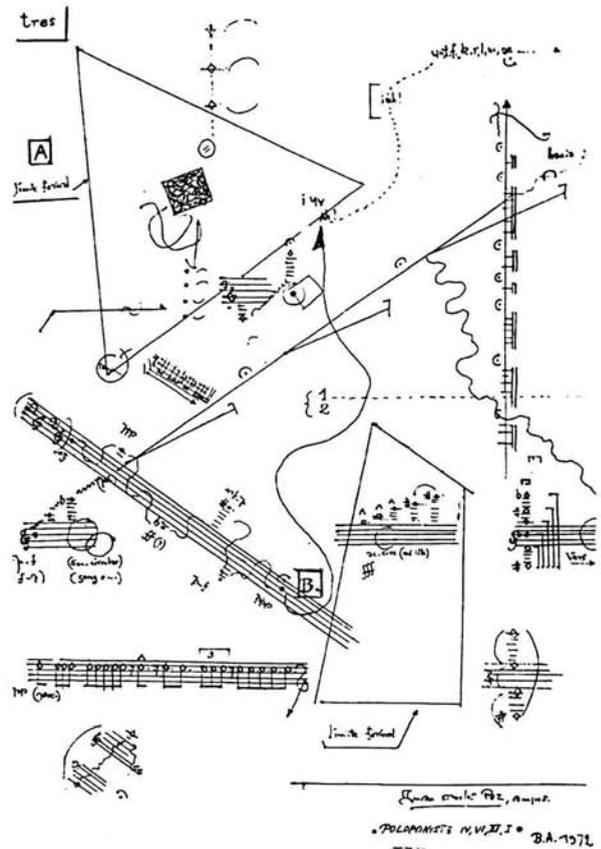
El vocabulario de las obras cuya concepción califica el autor como “música abierta” se caracteriza, en términos generales, por la creciente aparición de clusters y nubes de sonidos, pedales, dinámicas móviles, espacializantes, enmascaramientos tímbricos, ocupación de los extremos registrales, efectos instrumentales percusivos que modelan un espacio menos previsible, más matérico, donde una cuidada sucesión de masas y volúmenes opuestos, convergentes o simultáneos sustituye a las sintaxis formales tradicionales, especie de improvisación dirigida en la cual la forma se construye intuitivamente en la dinámica intrínseca de los materiales. *Concreción 1964* constituye en este sentido una obra paradigmática. Septeto de vientos enteramente atravesado por un re# 3 —referencia

⁵¹ “Juan Carlos Paz, decano de nuestros músicos de vanguardia”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4-10-1964, p.22, sna.

⁵² E. Schöo, “Música, el reino de Juan Carlos Paz”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 31-5-1966, p.70.

al Varèse de *Octandre* y de *Hyperprism*⁵³, a quien dedica, por otra parte, el último número de su *Continuidad 1960*— el autor prosigue la obra luego del estreno, prolongándola sin modificar lo ya existente. El sonido pedal emerge solo del silencio que precede a la obra y retorna solo a él después del cumplimiento de la acción, como si se quisieran relativizar los límites temporales concretos en que ocurre el hecho musical, el que parece, como en *The unanswered question* de Ives, evolucionar en una dimensión más abstracta, de la cual la obra no es sino una de sus apariciones.

En esta esfera conceptual, de sustitución de las certezas lógicas por impulsos hacia lo posible y lo azaroso, Paz es sensible a la potencia de las corrosivas vanguardias norteamericanas, del informalismo, del absurdo, de las concepciones cageanas sobre la indeterminación, practicadas, de manera consistente y prolongada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires desde principios de los 60. Un estímulo fuerte en este sentido son las visitas de Earle Brown a la *III Bienal de Arte*, en Córdoba, y de Cage en 1968, con la compañía de Merce Cunningham, saludado efusivamente por Paz en un comentario emitido por Radio Excelsior⁵⁴. Las desopilantes conferencias-espectáculo llevadas a cabo a fines de 1967 ponen en evidencia el proceso de diálogo con las nuevas poéticas, que puede seguirse en sus lecturas y las referencias que escribe en sus *Memorias*, cuyo primer volumen aparece en 1972. En un reportaje al compositor publicado en mayo de ese año, poco antes de su deceso, revela que, "harto de disciplinas y de prefijos desde el cruce de la calle hasta el orden serial de Boulez y sus amigos", se puso "a diagramar una serie de elementos, especie de impulsos gráficos que conducían a buen fin, y en eso estoy ahora. Tengo ya seis piezas instrumentales dentro de esta modalidad, que pueden



Ejemplo 10: Juan Carlos Paz, 6 eventos, Tres

durar de una hora a tres, a nueve...o a diez minutos". Aclara que están pensadas para los ejecutantes "que se encuentren y estén dispuestos a hacerlas. Ejecutantes o cantantes o piano y órgano, percusión o cuerdas, según sea aquello de que se disponga". Los títulos son "palabras inventadas, también como la música, algunas se leen de atrás para adelante, otras saltan de la mitad al final y vuelven al comienzo. También pueden denominarse 'Eventos'⁵⁵. En efecto, con el nombre de 6

⁵³ El uso de un sonido pedal ininterrumpido -versión extrema del ostinato como factor de estatismo- actúa a la manera de un plano fijo contra el cual se proyectan configuraciones en perpetua evolución; será empleado luego, por ejemplo, por Berio en su *Secuencia VII*.

⁵⁴ Reproducido en *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III*, cit., pp. 249-251.

⁵⁵ Todas las citas del párrafo en "A pesar de sí mismo. Juan Carlos Paz". reportaje de Odile Baron Superville en *Artinf*, Buenos Aires, año 3, N° 12, mayo 1972, snp [2]

eventos reúne Paz un grupo de piezas gráficas, espacio en que coexisten rasgos provenientes de la notación tradicional con grafismos que no remiten a código preestablecido alguno⁵⁶. Los fragmentos de escritura tradicional que atraviesan la página en distintas posiciones y sentidos reproducen gestos recurrentes en las obras de 1964, relativizados constantemente en cuanto a su interpretación por la doble indicación de clave o por su ausencia (ej. 10).

Los diversos diseños, que delatan la proverbial sensibilidad plástica de Paz, están trazados con bolígrafo azul y rojo; pueden dar lugar a interpretaciones analógicas, a lecturas arbitrarias, polisémicas, o permanecer como “antimúsica” en la definición del término que propone Cope, en la que incluye aquellas composiciones que “*son imposibles de ejecutar y existen solo en concepto*”⁵⁷. Conviene recordar que este último gesto anárquico es generado por un compositor de 75 años, en cuyo haber se cuentan algunas de las obras del más exhaustivo control racional producidas en el país.

Como hemos podido observar, las trayectorias cumplidas por nuestros compositores ponen en escena una oposición evidente entre una subjetividad fuerte, autocentrada, centrípeta, de integración progresiva, no traumática, con la evolución de los lenguajes y su procesamiento social —Gianneo— y el esfuerzo hiperconsciente por la multiplicación y la fragmentación de la conducta estética en facetas sucesivas y simultáneas, en abierta provocación a los consumos estabilizados, que caracteriza la acción típicamente vanguardística de Paz⁵⁸.

8. Para una historia de la recepción

La inserción de las obras de Paz y de Gianneo en la vida musical del país, si bien comparten el mal endémico que consiste en minimizar o simplemente ignorar las composiciones de autores argen-

tinios en programaciones de conciertos, los planes de estudio y políticas de proyección mediática, es sin embargo disímil. La música de Gianneo, además de sus valores intrínsecos, se ve favorecida en cuanto a su difusión por la voluntad evidente de no fracturar los acuerdos comunicativos con los públicos; más aún, de establecer complicidades a través de la insinuación de códigos compartidos. De este modo, algunas de sus obras orquestales o pianísticas, en especial aquellas de inspiración nacionalista, ocupan con cierta frecuencia lugar reservado a “obra argentina”, tanto en los conciertos como en los repertorios de los establecimientos de enseñanza musical. El prolongado y meritorio esfuerzo docente e institucional hizo que un conjunto numeroso de ejecutantes que se beneficiaron con su enseñanza difundiera sus obras en los conciertos, las incorpore a los repertorios de los conservatorios oficiales y las grave en distintos soportes. Se integran así a un patrimonio nacional concebido todavía, en la mayoría de los casos, según los cánones de la referencia folclórica o popular. Se escuchan, pues, en clave nacionalista, junto a los clásicos como Williams, Aguirre o López Buchardo, con escasa consideración hacia las respuestas variadas, personales y articuladas que su obra ofrece a los dilemas que se le presentaron en el transcurso del siglo. Menor es la presencia de Gianneo en el debate musical contemporáneo argentino. Allí también su aporte parece fijado en sus manifestaciones más conocidas, indiscutible pero provisoriamente cristalizado. En cuanto a la recepción compositiva, hay momentos de la música de Gianneo de los primeros años 30, orquestal y pianística — como en el *Bailecito* (1931)—, en los cuales las sonoridades percutidas y exhuberantes, los acordes con permanentes agregados de segundas y la insistencia rítmica pueden ser escuchados como una de las fuentes del lenguaje temprano de Ginastera.

⁵⁶ Sobre esta obra, cf. Omar Corrado, “Reflexiones sobre 6 eventos (1972) de Juan Carlos Paz”, *Lulú*, 2, 1991, pp. 19-24.

⁵⁷ David Cope, *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa, 1971, p. 355.

⁵⁸ Esta conducta es analizada por Paz como distintiva del arte con-

temporáneo. Se resiste a entenderla como desintegración de la personalidad, por considerarlo un “argumento tardío, basado en la creencia del -yo- como unidad integral”. Cf. Juan Carlos Paz, *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, cit., pp. 189-190.

Quizás sea en la obra del primer período de Virtú Maragno, quien estudió con Gianneo a partir de 1946, revisó algunas de sus obras para la edición y comentó sus grabaciones, donde se perciba de manera más completa y clara, en una síntesis personal, la proyección de algunos recursos estilísticos del maestro. Maragno empleó materiales folclóricos —*Triste y Danza* (1947)—, estrenada por el propio Gianneo con la Orquesta de Cámara de Radio Nacional, *Pequeña música para niños* (1949)—, tratados en ocasiones con procedimientos neoclásicos —*Concertino para piano y 14 instrumentos* (1954), y recurre con frecuencia a una escritura contrapuntística de notable plasticidad, con un oído atento a las resonancias de las músicas locales, vertidas en una expresividad generosa, rasgos que, desde otras perspectivas técnicas, no son insensibles a las practicadas por Gianneo⁵⁹.

La obra musical de Paz sigue siendo un legado casi ignorado, sin presencia para los públicos. Se escuchan algunas de sus piezas para piano o de cámara casi exclusivamente en los conciertos de homenaje que se le tributan en los aniversarios múltiples de diez o de cinco. Las contadas grabaciones existentes no se han prácticamente incrementado ni renovado en los últimos veinticinco años. Sus libros, sin embargo, han sido editados y continúan siendo una presencia viva en la vida cultural del país, como lo fueron en el momento de su aparición, no solo en Argentina sino en todo el ámbito hispanoparlante⁶⁰. Constituyen uno de los contados casos en nuestra historia musical en los que el pensamiento de un compositor, por su excepcional erudición y amplitud de mira, se integra, en igualdad de condiciones, al conjunto de la trama intelectual del país. A través de ellos, y en

proporción incomparablemente mayor que su música, su aporte parece cada vez más activo y reconocido por músicos pertenecientes a distintas franjas generacionales, según lo revela una encuesta reciente⁶¹, en la que la mayoría de los compositores entrevistados lo señalan, en este sentido, como la referencia indiscutible en la historia musical del país. La valoración de su obra pone de manifiesto las tendencias estéticas y conceptuales que tensionan el panorama actual de la música argentina. Así, Paz ha quedado para muchos fijado como el referente dodecafónico local, según lo revela el cuaderno de composiciones en su homenaje publicado por la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, en el cual numerosas obras poseen un contenido serial⁶². Francisco Křípl, su alumno desde 1946 y mejor conocedor de su obra musical⁶³, jerarquiza en el conjunto de su producción aquellas realizaciones en las que el rigor constructivo no impide una cierta soltura en la escritura, como el canon perpetuo que cierra *Dédalus 1950*, o bien donde la solución formal se muestra más personal, como *Música 1946*⁶⁴. La recepción local de la Escuela de Viena promovida por Paz se comprueba en las obras de Křípl de la década del 50, primero atonales, luego, hacia 1952, dodecafónicas, y con técnicas del serialismo integral desde 1953. *Sus Música 1957* y *Música 1958* prosiguen la exploración consecuente de la racionalidad serial, que se prolonga en *Música 1960* en el sentido de una transición entre el serialismo y la composición electroacústica. Los títulos mismos de las piezas —impersonales, antiprogramáticos— constituyen homenajes deliberados a los utilizados con fre-

⁵⁹ Sobre la música de Maragno, cf. Jorge Molina, "Unidad y contraste: la dialéctica sonora de Virtú Maragno", *Summariun*, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de investigaciones de estética, 1997, pp. 172-195.

⁶⁰ Sobre la recepción en España, véase Tomás Marco, *Historia de la Música. El siglo XX*, Madrid, Itsmo, 1981, p. 124; la carta de Ramón Barce en *Cartas a Paz*, Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987, p. 48; Angel Medina Alvarez, "Presencia de los músicos de América en la nueva música española", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 1996, pp. 217-230.

⁶¹ Martín Liut, "Paz, en la vanguardia de las ideas", *La Nación*, 18-VIII-1997, sección 4, p. 4.

⁶² *Homenaje a Juan Carlos Paz*. Buenos Aires: Comisión de Música Sinfónica y de Cámara de SADAIC, 1982. El volumen contiene obras de Amicola, Camps, García Morillo, Picchi, Pinto, Suffern, Rattenbach, Schemper y Tejeda.

⁶³ El primer estudio completo de la obra musical de Paz, con la periodización que ha sido habitualmente adoptada luego, fueron las dos conferencias de Francisco Křípl *La música de Juan Carlos Paz*, Buenos Aires, 21 y 23-IX-1982.

⁶⁴ Comunicaciones personales.

cuencia por Paz. Gerardo Gandini prefiere las piezas neoclásicas de los años 30⁶⁵, con lo cual difiere de la visión corriente, que considera esas obras como etapas previas a la constitución de su lenguaje, demasiado adheridas al aire de los tiempos, opinión expresada incluso en oportunidades por el propio autor. Como pianista, Gandini ha ejecutado con frecuencia parte de ese repertorio, así como algunos de los *Núcleos*, que adquieren en sus versiones una libertad casi jazzística, opuesta a la rigidez de las interpretaciones que leen la música de Paz desde ópticas predominantemente estructurales. Por último, uno de los compositores formados en el Instituto Di Tella, Mariano Etkin, entiende la renuncia de Paz a explotar todas las posibilidades del arsenal serial como expresión de una tendencia hacia la restricción que personaliza su discurso y puede constituir, quizás, una constante que la música de estas regiones manifiesta en distintas soluciones estilísticas⁶⁶. Reivindica asimismo la actitud antiacadémica, inconformista de Paz, cuya gran lección fue el ejercicio metódico de la duda⁶⁷. Cercana a esta óptica de recepción, sectores interesados por las corrientes experimentales e improvisatorias rescatan hoy el último giro compositivo de Paz, promoviendo la ejecución de los *6 eventos*⁶⁸.

El debate estético se encuentra en la actualidad más apaciguado. Los ejes que lo sostuvieron en los años de mayor temperatura polémica entre nuestros dos compositores se comprenden desde distintos paradigmas teóricos, que historizan el binarismo reduccionista en que se formularon. Así,

⁶⁵ Según lo manifestara en la mesa redonda *Conocer a Paz*, organizada por la Agrupación Nueva Música en la sala de Ricordi Buenos Aires el 30-IX-82, en recordación de los 10 años de su muerte. (Grabación personal).

⁶⁶ Mariano Etkin, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", en *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad del Litoral, Santa Fe, I, 1989, pp. 47-58, 51.

⁶⁷ Intervención en una mesa redonda de la que informa Martín Muller en *La opinión cultural*, 7-XI-1976, p. 2.

⁶⁸ Ejecución prevista en el ciclo *Experimenta* para fines de 1997. Las versiones serán realizadas por Oscar Bazán, Oscar Edelstein, Gustavo Ribicic, Osvaldo Vázquez, Adriana de los Santos y Carmelo Saitta.

tanto el énfasis en lo nuevo sostenido por Paz como la referencia a lo rural en el folclore "cultivado" de Gianneo son adquisiciones de la vanguardia intelectual de los años 20 y 30, que se expande en ambas direcciones⁶⁹. La arraigada oposición nacionalismo / universalismo, actuante en el campo musical hasta el medio siglo, a su vez, puede ser interpretada como instancias en la construcción de un relato, de una narrativa fundante sobre lo propio y lo nuevo: lo nacional estuvo tejido con los recursos de los sucesivos lenguajes — Debussy, Bartók, Stravinsky—; lo universal fue una selección arbitraria de procedimientos vigentes en sectores de las vanguardias internacionales, despojados de las fuertes inscripciones que el contexto selló en ellas. En un plano general, —lingüístico— unos, "naturalistas", minimizaron el espesor del significante; los otros desestimaron las marcas que imprimen las condiciones de producción sobre los objetos, las modificaciones que inevitablemente introduce en los enunciados el cambio del lugar de enunciación. De ello se desprende que, desde el polo poético, no puede no producirse identidad, pero si entendemos que ésta se construye en el espacio que la circulación social va inscribiendo en la historia, es decir, en la relación dinámica y abierta de las obras con sus sucesivos horizontes de recepción, debemos admitir que hay reconocimientos más inmediatos de rasgos culturales compartidos, y otros que necesitan lapsos más prolongados y mayor trabajo interpretativo para individualizarlos como tales, sobre todo en una historia musical como la argentina, obstinadamente contenida en la serie estética y resistente a revelarse como texto social. En nuestro caso, la presencia de algún elemento reconocible de las músicas folclóricas o populares actúa como potente e inmediata señal identificatoria en los "tiempos cortos", algo que las músicas despojadas de dichas referencias, más elusivas, solo pueden

⁶⁹ Cf. Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Viterbo, 1993.

conseguirlo, eventualmente, en su relación con las constantes, con la solidaridad que vayan definiendo en los "tiempos largos" con sus similares. Es obvio que esta división no implica consecuencias valorativas. Obliga, sin embargo, a detenerse con mayor cuidado en aquellas producciones cuyo rechazo a poner en la superficie los signos materia-

les de pertenencia da cuenta también, aunque sea solo por ausencia, del mapa conceptual y estético que las contiene: aquello que callan puede ser más revelador que lo que otros dicen. Claro que para hacerlas hablar, se requiere un esfuerzo hermenéutico que nuestra musicología aun no ha arriesgado.