



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"**

Rector: Dr. Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decana: Lic. Marta Lambertini

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

Directora: Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFD Buenos Aires
Tel (54-11) 4338-0740 iim@uca.edu.ar

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

CUADERNO DE ESTUDIO Nº 3

**El Grupo Renovación (1929-1944) y
la "nueva música" en la Argentina del siglo XX**



1. Viñeta del artista plástico argentino Emilio Pettoruti -La Plata, 1892 - París, 1971- que figuró en numerosas ediciones musicales del Grupo Renovación.

Guillermo Scarabino

**El Grupo Renovación (1929-1944)
y la “nueva música”
en la Argentina del siglo XX**

Investigación subsidiada por el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)



EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA



**EDICIONES
DE LA UNIVERSIDAD
CATÓLICA ARGENTINA**

UNIVERSITAS S.R.L.

Tucumán 1436
Buenos Aires, 1999
ISBN: 950-523-187-3

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Printed in Argentine - Impreso en la Argentina

Introducción	9
1. LAS GENERACIONES MUSICALES DEL 80 Y DEL 90	13
1.1. Dos criterios en la clasificación de las generaciones argentinas: Perriaux y Gesualdo	16
1.2. Antecedentes del nacionalismo musical: situación local	26
1.3. Hacia una renovación musical	37
1.3.1. La "nueva música"	39
1.3.2. Eduardo Fornarini	41
1.3.3. La Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.)	47
2. EL GRUPO RENOVACIÓN	61
2.1. El "Zeitgeist"	61
2.2. El medio ambiente	65
2.3. El manifiesto fundacional	69

2.4. Integración	79
2.4.1. Los fundadores	79
2.4.2. Nuevos afiliados	80
2.4.3. Posterior conformación del Grupo	82
2.5. El caso de Juan Carlos Paz	88
3. LA ACTIVIDAD DEL GRUPO RENOVACIÓN	101
3.1. Conciertos ordinarios	102
3.1.1. Programas	110
3.1.2. Repertorio I: autores afiliados	149
3.1.3. Repertorio II: otros autores contemporáneos	193
3.1.4. Los intérpretes	223
3.2. Conciertos extraordinarios y difusión en el exterior	261
3.2.1. Conciertos extraordinarios en Buenos Aires	262
3.2.2. Conciertos de difusión en América	262
3.2.3. Conciertos de difusión en Europa	270
3.2.4. Festivales de la <i>ISCM</i>	273
3.2.5. Dos documentos inéditos	275
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281

Entre 1966 y 1967 me encontraba trabajando en una tesis de graduación relacionada con la obra de Alberto Ginastera.¹ La aparición de Ginastera en el panorama musical argentino de la década de 1930 requería necesariamente un estudio del contexto musical en el que el entonces juvenil compositor había realizado su aprendizaje y sus primeras experiencias. En ese contexto, la presencia activa del Grupo Renovación era de una gravitación insoslayable, lo que despertó entonces mi interés por saber algo más del Grupo.

Casi dos décadas más tarde y radicado en Mendoza, donde dirigía la Orquesta Sinfónica universitaria, la tenaz iniciativa y persuasiva confianza de la Prof. María Antonieta Sacchi de Ceriotto, a la sazón Delegada de la Facultad de Artes ante el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo (CIUNC), determinaron la puesta en marcha de un proyecto de investigación sobre el Grupo Renovación, subsidiado por el Consejo.

Dicho subsidio me permitió realizar, entre 1985 y 1986, los viajes necesarios para acceder a los archivos de algunos de los compositores afiliados al Grupo,

¹ Scarabino, Guillermo: *Pitch Materials in the Music of Alberto Ginastera*; M.A. Thesis; Eastman School of Music; University of Rochester; Rochester, N.Y.; inédita.

como José María y Juan José Castro, Jacobo Ficher, Juan Carlos Paz, Luis Gianneo y Honorio Siccardi. Allí fueron consultados programas, críticas, correspondencia y otros documentos de invaluable utilidad para la investigación. Además, fueron revisadas las colecciones de los diarios *La Nación* y *La Prensa*, y hubo entrevistas e intercambio de correspondencia con diversas personalidades, entre las que cabe destacar a los maestros Washington Castro y Luis Mario Pontino.

Washington fue el tercero y último de los Castro en incorporarse al Grupo Renovación, aunque como hermano menor de José María y Juan José, ambos fundadores, y, además como ejecutante de violoncelo, su relación con el Grupo se remontaba a los años iniciales del mismo. El testimonio de sus recuerdos fue, por lo tanto, de gran valor. En cuanto al maestro Pontino, aportó muy valiosos datos sobre la Asociación del Profesorado Orquestal, cuya Orquesta Filarmónica integró y, principalmente, sobre Eduardo Fornarini, maestro de varios de los integrantes del Grupo, con quien el propio Pontino había estudiado en su juventud.

Naturalmente, la investigación no “descubrió” en ese momento al Grupo Renovación, cuya importancia, en líneas generales, había sido reiteradamente señalada en la bibliografía. Sin embargo, las referencias habituales no iban más allá de unos pocos párrafos, algunas páginas quizás, describiendo en líneas generales sus características, quiénes fueron algunos de sus miembros y cuál la posible gravitación en el medio cultural argentino. Faltaba la cronología exacta de su existencia, las variantes en su composición, la recopilación de sus manifestaciones públicas, el aporte de las obras estrenadas, las vinculaciones con entidades similares de otros países, etc. Más aún, la investigación permitió verificar que algunas de las referencias aportadas por la bibliografía contenían imprecisiones o errores, lo que fue posible rectificar o clarificar gracias a la evidencia encontrada.

Con todo el material reunido, fue posible obtener información fehaciente sobre los antecedentes históricos y estéticos, la integración (ingresos y egresos), las conexiones con el exterior y las actividades privadas y públicas que el Grupo realizó: reuniones, debates y conciertos, con las nómina de obras ejecutadas, sus intérpretes y los lugares de actuaciones. De esta investigación fueron hechas una comunicación en las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, que tuvieron

lugar en Buenos Aires, en septiembre de 1986,² y algunas copias del resumen, que circularon en diversos ámbitos académicos.

Además del reconocimiento, ya singularizado, a las personas nombradas, el autor debe su agradecimiento a Luisa R. Castro, Raquel Aguirre de Castro, Tatiana V.F. de Lopszyc, Lucía Maranca, Miguel Angel Gilardi, Celia y Brunilda Gianneo, Héctor Siccardi y John Montés, por facilitar el acceso a archivos privados y por proporcionar datos y documentación relevantes.

También a Ana María Otero de Scolaro quien, siguiendo la huella abierta por la investigación desde sus comienzos, indagó en profundidad la obra de Honorio Siccardi, encontrando en sus archivos documentación que no había sido advertida en su momento y que, generosamente, puso a disposición del autor para una eventual actualización del trabajo.

La profesora Emilia Puceiro de Zuleta tuvo la deferencia de interesarse por este proyecto desde su etapa embrionaria. Ella aportó, en su momento, inapreciables sugerencias en cuestiones formales e idiomáticas, por lo que expreso un testimonio de gratitud.

Por último, agradezco a mi distinguida colega en el claustro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo, su entusiasmo y sus consejos, que mucho ayudaron a dar vida y forma a esta edición.

Buenos Aires, octubre de 2000

GUILLERMO SCARABINO

² *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología - Trabajos presentados*; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega.” Buenos Aires: 1988; págs. 47-54.

1. Las generaciones musicales del 80 y del 90

Y hay generaciones cuyo destino consiste en romper el aislamiento de un pueblo y llevarlo a convivir espiritualmente con otros, integrándolo así en una unidad mucho más amplia, metiéndolo, por decirlo así, de su historia retraída, particular y casera, en el ámbito gigantesco de la historia universal.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET³

En la bibliografía de historia de la Música en la Argentina es frecuente encontrar menciones de “la generación del 80” y “la generación del 90” identificándolas, respectivamente, con la tendencia nacionalista y con la apertura universalista (García Morillo 1984:18). Para llegar a esta sintética conclusión se enumera una serie de hechos y se detalla la posible evolución seguida por un número más o menos nutrido de compositores, pero rara vez o nunca son formuladas las inevitables preguntas que pueden descubrir razones, motivaciones o causalidades que fundamenten cualquiera de las dos generalizaciones. Son descriptas las evidencias sin indagar en posibles raíces profundas de los fenómenos relatados, de tal suerte que, por ejemplo, se ubica en un mismo plano al nacionalismo musical argentino con las escuelas nacionales surgidas en Europa en la segunda mitad del siglo XIX y no se cuestiona con el deseable vigor intelectual si el nacionalismo en la Argentina surge de situaciones análogas, es decir, si encuentra justificación en un contexto sociocultural adecuado, como en Europa, o si se trata más bien de una imposición intelectual, de una actitud destinada a crear un movimiento estético por la decisión voluntaria de algunos individuos influyentes.

³ Citado en Perrioux 1970:79.

Naturalmente, no se ignora o minimiza aquí el posible poder de un individuo o de un pequeño grupo ya que, en la historia de la música universal, la interrelación de poder entre individuo y sociedad ha funcionado fecundamente en ambas direcciones. Así, en un extremo encontramos a aquellos individuos que, impulsados por el espíritu de su época, por el código de valores de la sociedad de su tiempo, concretan en creaciones artísticas un testimonio monumental e impecadero de tal espíritu, resumiendo en su obra las tendencias mentales, sensibles y técnicas de su época, con una intensidad y una maestría que superan las del común denominador de sus contemporáneos.

Si se piensa en casos como los de Palestrina o Haydn puede percibirse en ellos la consecuencia de un impulso del grupo social, que pareciera proyectar hacia adelante y hacia arriba a sus creadores más significativos. En el otro extremo, están los individuos dotados de una poderosa personalidad que, quizás sin proponérselo, generan nuevas corrientes de pensamiento y sensibilidad, o desatan revoluciones, arrastrando su sociedad circundante tras de sí, modificando el devenir de la cultura de su tiempo. Aquí puede pensarse en casos como los de Beethoven o Wagner, en los que el grupo social parece ir detrás de los creadores-líderes.

Cuando se analiza el fenómeno ocurrido en la Argentina, con la útil perspectiva que otorgan las décadas transcurridas desde los primeros años del siglo XX –que es cuando comienzan a manifestarse los signos inequívocos de que hay quienes han hecho del nacionalismo musical su bandera estética– resulta difícil advertir circunstancias que puedan ser ubicadas, claramente, en uno u otro caso. Porque la experiencia nacionalista de las primeras décadas del siglo XX, si bien generó una copiosa producción musical, parece haber obedecido principalmente a actos deliberados de voluntad de determinados individuos o círculos intelectuales, sin el impulso de una motivación profunda en el grupo social y sin haber logrado modificar sustancialmente, por su acción, el devenir de la cultura de la época. En un país de la extensión de Argentina, con una escasa población que, precisamente en aquellos años, iba incrementándose con el aporte de ingentes masas inmigratorias; en un país de relativamente pequeñas y dispersas culturas aborígenes; en un país de baja densidad demográfica en el que núcleos humanos aislados y separados por vastos espacios vacíos coexistían sin posibilidad de convivir. En un país de tales características, de corta historia y mayoritaria población urbana de raíces superficiales, resultaba muy difícil, si no prácticamente imposible, la aparición de un nacionalismo musical de fuerte raigambre y verdadera trascendencia.

Por todo ello, la “generación del 90” aparece hoy como buscando su ubicación en las corrientes del pensamiento contemporáneo con una base más sólida e indiscutible: el cultivo de la individualidad creadora, con prescindencia de tomas de posición *a priori* o de actos voluntaristas, tendientes a crear o ubicarse en una escuela determinada, con exclusión de otras posibilidades. No debe extrañar, entonces, que en la fundación del Grupo Renovación –al que se señala habitualmente como manifestación típica de la “Generación del 90”– se hayan asociado: un músico que había completado su formación en la *Schola Cantorum* de París, a la manera de los miembros conspicuos de la generación precedente (Juan José Castro), dos compositores que se habían formado básicamente en Argentina y que no habían manifestado simpatía o identificación con la tendencia nacionalista (Juan Carlos Paz y José María Castro), otro que sí las había manifestado (Gilardo Gilardi) y un ruso emigrado, formado en su patria con destacados discípulos de Rimsky-Korsakov (Jacobo Ficher). Esta heterogénea composición demuestra que la voluntad de asociarse no obedeció a otra inquietud que la de promover la actividad individual de sus miembros, y el mismo manifiesto inaugural así lo especificó sin lugar a dudas. Ello diferenció al Grupo de la actitud prevalente en muchos representantes de la generación anterior, quienes a través de sus obras, sus escritos y declaraciones, manifestaron una y otra vez la necesidad y/o la voluntad de crear o fabricar una escuela.

La “generación del 90” tuvo a su favor algunos acontecimientos de enorme gravitación para la cultura de Occidente: la depreciación de ciertos valores culturales ocurrida en tiempos de la Primera Guerra Mundial, la eclosión de potencias creadoras que siguió a la misma y la mayor fluidez y velocidad en las comunicaciones, que le permitió estar más al día en información sobre lo que ocurría en diferentes lugares del mundo en materia de creación musical. Esta información contribuyó a actualizar y diversificar las vías de expresión y los medios técnicos del Grupo Renovación,⁴ que no excluyó creaciones nacionalistas –como en los casos más evidentes de Gilardi y Gianneo– sino que, más bien, las incorporó como un aspecto más de las aspiraciones a la universalidad, y no como la única vía posible hacia ella, tal como parecían postular las voces más calificadas de la generación anterior.

⁴ En adelante GR.

1.1. DOS CRITERIOS EN LA CLASIFICACIÓN DE LAS GENERACIONES ARGENTINAS: PERRIAUX Y GESUALDO

El tema de las generaciones argentinas ha sido analizado por Jaime Perriau en un texto ya clásico y en el que, después de abundar en numerosas consideraciones, propone la siguiente división generacional y su correspondiente nomenclatura (Perriau 1970:140):

<i>Generación</i>	<i>Nacidos entre</i>
I	1753 - 1767
II	1768 - 1782
III	1783 - 1797
IV	1798 - 1812
V	1813 - 1827
VI	1828 - 1842
VII	1843 - 1857
VIII	1858 - 1872
IX	1873 - 1887
X	1888 - 1902
XI	1903 - 1917
XII	1918 - 1932
XIII	1933 - 1947
XIV	1948 - 1962

Los fundadores del Grupo Renovación nacieron entre 1889 (Gilardi) y 1897 (Gianneo y Paz), de modo que se ubican, según el cuadro precedente, en la Generación X. Para cada generación establece Perriau cuatro períodos principales: niñez, juventud, gestación y reinado. Estos períodos abarcan 15 años cada uno. En el caso de la Generación X la resultante es la siguiente:

<i>Período</i>	<i>Años</i>
Niñez	1895-1910
Juventud	1910-1925
Gestación	1925-1940
Reinado	1940-1955

Particular atención por su gravitación formativa debe prestarse al segundo período, la juventud, transcurrido en los años que van de 1910 a 1925. Sin más pretensiones que recordar algunos de los acontecimientos que vivió el mundo en ese período y su influencia en la conformación material y espiritual del todavía joven siglo XX, puede mencionarse:

- la Primera Guerra Mundial
- la Revolución Rusa
- la publicación de la *Teoría general de la relatividad* (Einstein, 1916)
- *Ulysses* (Joyce, 1922)
- la reorganización de la *Bauhaus* (Gropius, 1919)
- la emancipación de Adler y Jung de su maestro Sigmund Freud (1911 y 1914, respectivamente)
- la actividad cinematográfica de Chaplin y Eisenstein que culmina en *La quimera del oro* y *El acorazado Potemkin* (ambas de 1925)
- la actividad plástica de Braque, Picasso, Kandinsky, etc.

Toda esta impresionante efervescencia se produjo cuando los miembros de la Generación X argentina se encontraban ingresando en la adolescencia, en medio de ella, o pisando los umbrales de una joven adultez. No extraña, pues, que la particular "misión" histórica de esta generación haya sido la de provocar profundos cambios en la cultura argentina. Prácticamente no quedó sector de la sociedad que no sufriera la acción fermentativa y transformadora de esta generación. Véase:

1. en las letras: la revista *Martín Fierro* y los grupos de Florida y Boedo;
2. en las artes plásticas: Xul Solar, Quinquela, Sibellino, Centurión, Pettoruti, Basaldúa, Fioravanti, Spilimbergo, Butler, Del Prete, Policastro y Bigatti;
3. en la universidad: los reformistas de 1918;
4. en la economía: los reformistas de la década de 1930, creadores del Banco Central;
5. en la política: Perón, Illia.

En el campo de la música de Occidente, esos tres lustros están enmarcados, prácticamente, por el revolucionario estreno de *Petruchka* (1911) y las primeras obras escritas por Schönberg con aplicación de la técnica dodecafónica (1924). En este período se ubican, además:

1. las últimas y más avanzadas obras de Debussy, fallecido en 1918;
2. el período central y más fecundo de la obra de Ravel, desde *Daphnis et Chloé* (1912) a *L'Enfant et les Sortilèges* (1925);
3. el período final de Satie, fallecido en 1925;
4. el agrupamiento de *Les Six* alrededor de Jean Cocteau (1917) y una parte sustancial de la creación de sus miembros más conspicuos (Honegger, Milhaud y Poulenc);
5. las obras más significativas de Manuel de Falla;
6. buena parte de la producción de Casella y Prokofiev.

Año	Schönberg	Stravinsky	Bartok
1910		Estreno de <i>El pájaro de fuego</i>	<i>Dos imágenes Op 10</i>
1911	<i>6 piezas Op 19</i> <i>Harmonielehre</i> (Tratado de Armonía)	Estreno de <i>Petruchka</i>	<i>El castillo de Barbazul</i> <i>Allegro barbaro</i>
1912	<i>Pierrot lunaire</i>		<i>4 piezas Op 12</i>
1913	Estreno de <i>5 piezas Op 16</i> en Inglaterra <i>Die Jakobsleiter</i>	Estreno de <i>La consagración de la primavera</i>	
1914	<i>4 Orchesterlieder Op 22</i>	Estreno de <i>El ruiseñor</i>	
1915			<i>Cuarteto N° 2</i> <i>Sonatina para piano</i>
1916		<i>Renard</i>	<i>Suite Op 14</i>
1917		<i>Las bodas</i>	Estreno de <i>El príncipe de madera</i>
1918	Dicta un Seminario de Composición en Viena	<i>Ragtime</i> Estreno de <i>La historia del soldado</i>	<i>3 estudios Op 18</i>
1919		<i>3 piezas para clarinete</i>	<i>El mandarín maravilloso</i>
1920	Cátedras en Viena y Amsterdam	<i>Sinfonías para instrumentos de viento</i> Estrenos de <i>El canto del ruiseñor</i> y <i>Pulcinella</i>	
1921			<i>Sonata N° 1</i> para violín y piano
1922			<i>Sonata N° 2</i> para violín y piano
1923	<i>5 piezas Op 23</i> <i>Serenata Op 24</i>	<i>Octeto</i>	<i>Suite de danzas</i>
1924	<i>Quinteto Op 26</i>	<i>Concierto para piano</i>	
1925	<i>Suite Op 25</i>		

Si se particulariza y resume la actividad desplegada en esos años por tres de los más avanzados compositores del momento –Schönberg, Stravinsky y Bartok– se obtiene el panorama de la página anterior.

Vicente Gesualdo, en su clásico trabajo sobre la historia musical de la Argentina (1961:475-527), presenta una visión muy particular de la “generación del 80.” Su criterio de clasificación es el momento del surgimiento a la notoriedad y no la fecha de nacimiento. Su nómina de 17 compositores es heterogénea. Por ejemplo, desde el punto de vista estrictamente generacional y según el criterio de Perriau, esos compositores pertenecen a tres generaciones consecutivas:

Generación VII (nacidos entre 1843 y 1857): Hilarión Moreno (“Ramenti”) y Miguel Moreno.

Generación VIII (nacidos entre 1858 y 1872): Julián Aguirre, Hermann Bemberg, Arturo y Pablo Beruti, Justino Clerice, José León Gallardo, Eduardo García Lalanne, Eduardo García Mansilla, Antonio Restano, Carlos [¿Conrado?] Rolandone⁵ y Alberto Williams.

Generación IX (nacidos entre 1873 y 1887): Constantino Gaito, Carlos La Salvia, Héctor Panizza y Miguel Tornquist.

Otro factor de heterogeneidad que presenta la clasificación de Gesualdo se encuentra en la preparación y proyección profesional de cada uno de ellos, desde cuyo punto de vista es imposible considerarlos en un siquiera aproximado pie de igualdad. En esta nómina coexisten aficionados que “tocaban de oído” y requerían a alguien que pudiera escribir en partitura sus “composiciones” (Hilarión Moreno “Ramenti.” Miguel Tornquist), junto con músicos de una formación completa y que gozaron de un sólido prestigio que, en algunos casos, trascendió nuestras fronteras (Gaito, Panizza, Williams). Por último, hay en dicha nómina personajes que pasaron la mayor parte de sus vidas en el extranjero (Bemberg, Clerice), otros que repartieron su actividad entre nuestro país y el exterior (Panizza) y los que realizaron en Argentina la mayor parte de su labor creativa y docente (Williams).

⁵ El autor posee varios libros y partituras de la Colección Rolandone: todos los ejemplares están firmados y/o sellados. En algunos aparece “Conrado Rolandone,” en otros, “C. C. Rolandone,” de donde surgiría una divergencia con el único nombre “Carlos” citado por Gesualdo.

Al margen de las objeciones que, en cuanto a heterogeneidad, puede formularse al agrupamiento de Gesualdo, los compositores nombrados presentan algunos factores comunes entre sí, por cierto accesorios, pero que agregan datos adicionales para el conocimiento de la época.

El primer factor a considerar es la filiación socio-económica, en razón de la fortuna familiar, la pertenencia a familia patricia o la vinculación con el poder político. El pertenecer a un estrato socio-económico alto adquiriría importancia en aquella época, porque:

1. permitía el cultivo, sin apremios económicos, del diletantismo musical;
2. al pertenecer muchos de los cronistas de la época a los mismos grupos sociales de los diletantes, otorgaban a estos una categoría estética que no les correspondía, superior a sus reales méritos;
3. permitía realizar experiencias formativas en Europa sin depender de beca o ayuda oficial, y
4. permitía solventar estudios privados, en momentos en que no había en el país instituciones oficiales gratuitas dedicadas a la educación musical.

El segundo factor a considerar es la filiación musical, en razón del parentesco con músicos profesionales, aficionados, o comerciantes del ramo.

El tercer factor es el haber cumplido una etapa formativa en Europa, con estudios en acreditadas instituciones académicas o con estudios privados junto a maestros eminentes.

Por la filiación socio-económica se agrupan nueve de los diez y siete:

BEMBERG, Hermann. Hijo de Otto Pedro Bemberg y de Luisa Ocampo. La fortuna paterna se unió a una línea materna cuyos ancestros se remontan a los fundadores de Buenos Aires y Córdoba, pasando por notables de los virreinos del Perú y del Río de la Plata, de la Revolución de Mayo y de la Organización Nacional (Ocampo 1982:25-26).

BERUTI, Arturo y Pablo. Descendientes del conocido protagonista de la Revolución de Mayo.

CLERICE, Justino. Hijo de un próspero empresario.

GARCIA MANSILLA, Eduardo. Hijo del embajador Manuel Rafael García;

nieto del general Mansilla, del combate de Vuelta de Obligado; sobrino-nieto de Juan Manuel de Rosas.

MORENO, Hilarión "Ramenti." Hijo de Hilarión María Moreno, quien fue secretario de Rivadavia; nieto del coronel José Montes de Oca (Ocampo 1982:13).

MORENO, Miguel. Nieto de Manuel Moreno, quien fuera ministro argentino en Inglaterra y Francia; sobrino-nieto de Mariano Moreno, secretario de la Primera Junta de 1810.

TORNQUIST, Miguel. Perteneciente a familia acaudalada de terratenientes, banqueros y empresarios.

WILLIAMS, Alberto. Nieto de Amancio Alcorta, que fue ministro en Santiago del Estero y Salta; sobrino de Amancio Alcorta (h), Ministro de Relaciones Exteriores durante las presidencias de José Evaristo Uriburu y Julio Argentino Roca.

Por la filiación musical pueden ser señalados once, que tuvieron en su familia más o menos inmediata antecedentes de diverso tipo:

AGUIRRE, Julián. Su padre era comerciante en música impresa e instrumentos.

BEMBERG, Hermann. Su madre era cantante y una tía, compositora diletante.

BERUTI, Arturo y Pablo. Su padre era compositor y pianista.

CLERICE, Justino. Su hermana era pianista.

GAITO, Constantino. Su padre era violinista profesional.

GALLARDO, José León. Su tío Juan Pedro Esnaola era músico semi-profesional.

PANIZZA, Héctor. Su padre era músico profesional y pedagogo especializado de cierto renombre.

RESTANO, Antonio. Su padre era músico profesional.

ROLANDONE, Carlos [¿Conrado?]. Su padre era pianista y compositor.

WILLIAMS, Alberto. Su abuelo Amancio Alcorta era autor de música de salón: su padre, pianista y cantante; su madre, pianista.

Doce de entre los diez y siete realizaron estudios de diverso grado en Europa:

En París. Bemberg, Clerice y Williams (Conservatorio); Gallardo (Schola Cantorum); García Mansilla (estudios privados con Massenet, D'Indy y Saint-Saëns).

En Leipzig. Arturo y Pablo Beruti (Conservatorio).

En Milán. La Salvia, Panizza y Restano (Conservatorio).

En Nápoles. Gaito (Conservatorio).

En Madrid. Aguirre (Conservatorio).

Resumiendo: del total de diez y siete, hay por lo menos once que pueden ser ubicados simultáneamente en dos o tres de los grupos detallados, por lo que puede deducirse que en la nómina de compositores que Gesualdo denominó como "la generación del 80," la mayoría perteneció a familia prominente en lo socio-económico, o con antecedentes musicales de cierto tipo, y cumplió una etapa de formación en Europa. La excepción en todos los aspectos considerados fue Eduardo García Lalanne, quien no pertenecía a familia acaudalada, linajuda o musical, se formó en el país con mucho de autodidacta y se dedicó, por cierto que con mucho éxito, a la música para el teatro, en las variantes de la revista, la opereta y la zarzuela.

A la "generación del 80" también se la ha vinculado en la Argentina con la creación de la *Sociedad Nacional de Música*, en 1915, que surgió por iniciativa de José André, Felipe Boero, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes, a los que se agregaron como socios fundadores Celestino Piaggio, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, César Alberto Stiatessi, José Gil, Floro Ugarte, Pascual de Rogatis y Carlos Pedrell.⁶ André y Boero integraron, como Presidente y Secretario, la primera Comisión Directiva elegida en 1916. Con ellos actuó Pedrell, en calidad de Tesorero (Kurucz 1983:126)

Además de la confluencia de inquietudes que supuso la fundación de la Sociedad, hay varios rasgos afines que vinculan a los mencionados entre sí. En primer lugar, su pertenencia generacional: nacidos entre 1878 (Gaito, Pedrell) y 1886 (Gil,

⁶ Diario *La Nación*, N° 24.900 (04/11/40), pág. 22.

Piaggio). los doce nombrados se ubican en la Generación IX de Perriaux, inmediatamente anterior a la de los fundadores del Grupo Renovación. En segundo lugar, la adhesión a la ideología estética del Nacionalismo en alguna de sus vertientes que, en distintos momentos de sus trayectorias, evidenciaron casi todos estos compositores.⁷ Por último, París, como denominador común de la etapa de formación europea de una sustancial mayoría de ellos: André, Rodríguez, Pedrell, Wilkes, Piaggio y López Buchardo estudiaron en la *Schola Cantorum*; Boero y Ugarte lo hicieron en el *Conservatoire*. De esto se ha inferido que la influencia de la brillante *Société Nationale de Musique* de Francia pudo ser decisiva en la creación de su similar argentina. (García Morillo 1984:183)

Es posible que así haya sido, pero solamente en lo externo, ya que la creación de la *Société* se fundamentó en la reacción de los músicos franceses frente al expansionismo germánico, manifestado trágicamente por las circunstancias bélicas de 1870/71 y reiterado en 1914/18. Tal reacción tendía a *preservar* la vigencia de un patrimonio cultural milenario, que hundía sus lejanas raíces en la Edad Media y que podía exhibir con justificado orgullo aportes concretos para la evolución de la música de Occidente, como los referidos a la *Ecole de Notre Dame*, al *Ars Nova* y todo lo relevante que ocurrió en materia musical, durante siglos, entre el Rin y los Pirineos. En cambio, la acción fundadora llevada a cabo en la joven Argentina de 1915 estaba destinada, más bien, a *crear* un patrimonio cultural, todavía inexistente.

Tal acción respondía, también, a intereses muy concretos de los compositores socios. El Gobierno Nacional –a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes– había concedido ya varios premios “Europa” (becas), para que jóvenes creadores completaran su formación en Francia, Italia o Alemania. Cuando estos jóvenes regresaban a nuestro país se hallaban inmersos en una realidad precaria y desalentadora. En tanto que los artistas plásticos tenían salones y exposiciones y podían, eventualmente, exhibir y vender sus obras, los compositores encontraban sólo carencias: falta de editores, ausencia de conciertos sinfónicos regularmente organizados, desinterés de funcionarios y del público en general. Por ello, la creación de la *Sociedad Nacional de Música* tendió a

⁷ Véanse los diversos estudios individuales en García Morillo 1984.

...mejorar la situación de los compositores, pues organizará anualmente un ciclo de audiciones, donde aquellos podrán hacer ejecutar sus producciones, poniéndolos de ese modo en contacto con el público, para que los aprecie como se merecen y los aliente como es su deber. (Talamón 1915,3)

Los dos primeros artículos de las bases estatutarias dejaron claramente establecido el objeto de la Sociedad:

PRIMERO: Bajo el patrocinio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, de la Comisión Nacional de Bellas Artes y la presidencia honoraria del maestro don Alberto Williams, se funda una asociación denominada “Sociedad Nacional de Música,” que tiene por objeto hacer oír por primera vez las obras de los compositores argentinos.

SEGUNDO: Esta sociedad está constituida por los premios Europa de composición de la Comisión Nacional de Bellas Artes, señores Felipe Boero, Ricardo Rodríguez, Josué T. Wilkes y José André, quienes, constituidos en jurado, dictaminarán sobre el valor de las obras a admitirse para ser ejecutadas.

El resto del articulado establecía las características que debían reunir las obras, las limitaciones en número por compositor y por temporada, los términos de presentación y otros detalles de organización.

El primer concierto de la Sociedad tuvo lugar el 5 de noviembre de 1915 y en él fueron incluidas obras de los cuatro fundadores nombrados en el artículo SEGUNDO precedente, con el agregado de algunas páginas de Williams –presidente honorario– y de Carlos Pedrell que, como ya fue dicho, poco después asumiría funciones de Tesorero en la Comisión Directiva de la entidad. El programa resulta curiosamente revelador: de Wilkes, *Canto fúnebre* y *Reflejo de Oriente*, para violín y piano; de Rodríguez, las canciones *Tu sais*, *Automne* y *L'aveau permis*; de Boero, *Estilo*, *Triunfo*, *El escondido* y *Gato*, para piano; de André, las canciones *Le lac*, *Simple paysage* y *Chanson du chat qui dort*; de Williams, *Hueya*, *Vidalita*, *Milonga* y *Gato*, para piano; de Pedrell, las canciones *J'ai pleuré en rêve*, *Quand je mourrai de ton amour* y *C'était en Avril*. Aquí se encuentran en llamativa promiscuidad, piezas instrumentales de salón junto a canciones francesas y estilizaciones de danzas pampeanas, en un ejemplo paradigmático de las tendencias entonces vigentes.

En síntesis: en la Francia de la Primera Guerra Mundial los músicos franceses revitalizaron la vieja *Société Nationale*, fundada en 1871, para constituir desde ella una trinchera espiritual en defensa del patrimonio cultural francés, amenazado por el desbordado avance del germanismo. En la República Argentina de la misma época no había, prácticamente, tal patrimonio cultural, y la función de la Sociedad Nacional tendía, más bien, a fomentar su creación. En este afán creacional y en el haberlo hecho a partir de una formación técnica considerable se encuentra, quizás, el mérito más destacable e indiscutible de los compositores encuadrados en esta visión de la “generación del 80.”

1.2. ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO MUSICAL: SITUACIÓN LOCAL

Al estallar la Primera Guerra Mundial se produjo una diáspora de jóvenes músicos extranjeros que estudiaban en los países beligerantes de Europa y que, en ese momento crítico, regresaron a sus países natales, entre ellos varios argentinos (v.gr. fundadores de la *Sociedad Nacional de Música*). Algunos de estos músicos participaron en el esfuerzo que por entonces se realizaba para establecer en Argentina una escuela de nacionalismo musical: esta circunstancia coadyuvó para que se trazaran paralelos entre este esfuerzo y las ya conocidas, acreditadas y respetadas escuelas nacionales europeas.

El trazado de dicho paralelismo no tuvo en cuenta, quizás, que el nacionalismo musical tenía entonces en Europa más de medio siglo de existencia, que había cumplido su distinguido ciclo y que se encontraba en acelerada vía de agotamiento con la excepción, todavía, de España e Italia. Dicho juicio tampoco consideró que, en el surgimiento y propagación de los movimientos nacionalistas musicales europeos –c. 1860– hubo invariablemente relaciones de fuerte y directa causalidad que no pueden ser ignoradas.

En Rusia, la liberación de los siervos en 1861 llevó a la consideración de una sociedad hasta entonces fascinada por los modelos culturales de Europa occidental una veta riquísima de cantos, leyendas y tradiciones de antigua y profunda raíz eslava. En Bohemia, sometida a la hegemonía de la casa de Habsburgo y a la preponderancia de clases dirigentes germanófilas, un mejoramiento en el *status* po-

lítico y social de los nativos –hacia 1860– alentó viejas aspiraciones patrióticas y originó un impulso decisivo hacia la diferenciación de un movimiento cultural propio, independiente de la cultura alemana: inmediatamente surgieron la *Sociedad Coral Glagol* (1861) y el *Teatro Provisional de Praga* (1862), desde donde el nacionalismo musical comenzó rápidamente a irradiar su influencia. En Hungría, el *Ausgleich* [compromiso] de 1867 consagró el nacimiento de la doble monarquía austro-húngara y modificó la orientación de la *Sociedad Filarmónica* y del *Teatro Nacional* de Pest. En Escandinavia, en el mismo año de 1864 en que Prusia disputaba por medio de la guerra a Dinamarca la región de Schleswig-Holstein, nació en Copenhague la sociedad *Euterpe* para la promoción de la música escandinava.⁸

En Francia, el año 1871 trajo el fin de la guerra franco-prusiana, con la humillante proclamación del Imperio Alemán en Versalles y el no menos humillante desfile de tropas vencedoras por los *Champs Elysées* de París: el 25 de noviembre de ese mismo año nació la *Société Nationale de Musique*, que adoptó para sí la divisa *Ars Gallica* (Combarieu 1935:542). El nacimiento de la *Société* aparece como muestra evidente de un sentimiento de unión patriótica y afirmación nacional, sustentado en siglos de civilización francesa. Este sentimiento volvió a aflorar en 1917, cuando los disidentes de la *Société Nationale*, que en 1909 se habían separado de la institución fundando la *Société Musicale Indépendante*, retornaron al viejo redil guiados por Gabriel Fauré, quien en un ya célebre discurso, en asamblea general del 5 de abril de 1917 manifestó:

No se trata de resucitar la Sociedad Nacional, sino de afirmar su existencia y su vitalidad. En las circunstancias actuales, la casi totalidad de músicos que vienen o retornan a ella, han cedido al sentimiento de unión patriótica que, en 1871, había reunido a todos los músicos franceses. (Combarieu 1935:543).⁹

⁸ Fundada Christian Horneman y Gottfred Matthison-Hansen (daneses), Richard Nordraak y Edvard Grieg (noruegos).

⁹ “Il ne s’agit pas de resuciter la Société Nationale, mais d’affirmer son existence et sa vitalité. Dans les circonstances actuelles, la presque totalité de musiciens venant ou revenant à elle, ont cédé au sentiment d’union patriotique qui, en 1871, avait rassemblé tous les musiciens français.” Traducción del autor. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de los textos en idioma extranjero son del autor.

No se encuentra, en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, relaciones causales tan evidentes que justifiquen, profunda y directamente, el desarrollo de un nacionalismo musical. Hay, quizás, factores psicológicos motivando a jóvenes compositores en una especie de búsqueda de afirmación de identidad, tanto personal como nacional. Pudo haber factores circunstanciales, como la celebración de los centenarios de 1810 y 1816 promoviendo una explosión de manifestaciones argentinitas en diversos ámbitos de la cultura. Hasta es posible pensar en una influencia subliminal de la política educacional destinada a inculcar elementos de "argentinidad" a los hijos de inmigrantes, manifestada en la visión parcial de la Historia "oficial" escolar, y la exaltación hagiográfica de los próceres nacionales. Pero, las relaciones de causa-efecto que en la Europa de 1860-1870 resultan geográfica y cronológicamente evidentes, no se dan o no se advierten fácilmente en la Argentina de comienzos del siglo XX.

Esto, unido a inequívocas manifestaciones efectuadas por algunos de los más conspicuos exponentes de la tendencia, afirma en el convencimiento de que en la génesis y promoción del nacionalismo musical argentino prevaleció la voluntad de unos pocos individuos influyentes, en el sentido de "crear" un movimiento de la nada, más que la causalidad motivada por un estado determinado del cuerpo social del país, en su totalidad, o, por lo menos, de una región del mismo. Decía Alberto Williams en mayo de 1910, con la euforia propia de las celebraciones del Centenario:

Y es menester llegar a nuestros días para encontrar obras de arte donde revivan transformadas y embellecidas por la fantasía y el saber, esas manifestaciones espontáneas de la intuición estética del pueblo, donde se sienten palpitar júbilos de feria tumultuosa y melancolías de pampas solitarias. (Williams 1910:184)

De estos conceptos, hay algunos que requieren especial análisis, particularmente la noción de "transformar y embellecer, por la fantasía y el saber." Williams, formado en las severas tradiciones decimonónicas francesas —había estudiado en el *Conservatoire* de París entre 1882 y 1889— tenía la convicción de que, por la experiencia allá adquirida (la "fantasía," el "saber") podía no sólo "transformar," sino además "embellecer" las manifestaciones de la música popular. En este contexto, "embellecer" significaba técnicamente tomar alguna canción o danza popular y

sobreimponerlos a una trama musical en que los diferentes elementos —estructural, repertorio de acordes, procedimientos contrapuntísticos, recursos tímbricos— mantenían inconfundible estirpe erudita europea y, más concretamente, francesa y franckiana, con algunos toques debussyanos. Así lo expresó candidamente Artur Rubinstein al evocar en sus Memorias a Williams, a quien conoció en 1917:

...Williams produciría partitura tras partitura de un diluido César Franck, con inesperados toques de Schumann aquí y allá y, ocasionalmente, una atrevida escala hexafónica debussyana. (Rubinstein 1980:18)¹⁰

El punto de partida de Williams y los nacionalistas argentinos de su época fue exactamente inverso y simétrico al de creadores como George Gershwin, Heitor Villa-Lobos y, aún, nuestro Astor Piazzolla, en los que una naturaleza musical profundamente consustanciada con lo popular, adquiere un cierto "saber," necesario para elaborar el material en composiciones de una cierta envergadura. No es lo mismo crear una obra musical "a partir" de una experiencia vital consustanciada con lo popular, que hacerlo "sobre" una temática popular, con el punto de partida de una experiencia vital y formativa por completo extraña al medio popular.

La actitud voluntarista surge con claridad de otro párrafo del precitado artículo de Williams:

...cuando me hube convencido [de] que para producir música argentina era forzoso inspirarse en las fuentes populares...

Dicho concepto omite, casi excluye, la posibilidad de que el libre ejercicio de una individualidad creadora hubiera podido producir "música argentina," ya que, según Williams, para hacerlo era "forzoso" buscar inspiración en las fuentes populares, con aparente exclusión de toda otra posible vía. Por último y coronando esta línea de pensamiento, puede leerse:

¹⁰ ...Williams would produce score after score of watered-down César Franck with some unexpected spots of Schumann here and there and occasionally a daring Debussy six-note scale.

Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de “folklore”, rastrear las melodías originales, recogerlas como pepitas auríferas, y publicar colecciones de cantos indígenas. Deben servirse de esos preciosos documentos... para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias, y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeo. (Williams 1910:186)

La reiterada utilización del verbo “deber” ilustra sobre la configuración de una actitud –diríase que preceptiva– tendiente a crear, imperativamente, una tendencia o escuela de composición musical.

El tema del nacionalismo musical generó no sólo la fundamentación escrita de algunos compositores que publicaban sus puntos de vista, sino que agitó también la pluma de ideólogos que, desde su función de comentaristas o críticos, promovían la misma causa. Uno de los más encendidos propulsores fue Gastón O. Talamón, quien por entonces tenía a su cargo la “Crónica musical” del mensuario *Nosotros* y que, posteriormente, escribiría la columna respectiva en el diario *La Prensa*.

Algunos conceptos esgrimidos por Talamón eran fácilmente corroborados por la realidad circundante. Así, cuando en 1917 afirmaba que “el Lied es en la música argentina el último baluarte del espíritu de las escuelas europeas” (Talamón 1918:116-124), no era difícil coincidir con él considerando, por ejemplo, el programa inaugural de la *Sociedad Nacional de Música* en el que, como se ha visto, hubo nueve *Lieder* de Rodríguez, André y Pedrell, todos ellos con texto en francés. Otra de las causas célebres de Talamón, su crítica a las programaciones líricas del Teatro Colón –a las que acusaba de estar dictadas por las casas editoriales Ricordi y Sanzogno, de Milán– podía abrir cauce a la divergencia de opiniones (Talamón 1915,1: 196-206). Y, a veces, aparecían en sus artículos muestras de inexcusable prejuicio como cuando, refiriéndose a la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn, afirmaba:

En Arte, los judíos –Mendelssohn lo era– como las mujeres, saben imitar a la perfección, logran hacer cosas tan bellas y difíciles como sus antecesores, pero muy raras veces llegan más allá: además, su emoción no es ni espontánea ni personal, de suerte que no ocupan nunca en la historia del arte, el puesto prominente reservado a artistas de otras razas o de otro sexo. (Talamón 1915,2:90-96)

Si bien no todas las opiniones de Talamón estaban teñidas por semejante radicalismo, sus reiterados puntos de vista sobre el nacionalismo musical generaron una polémica. Esto llevó a la Dirección de *Nosotros* a promover, algún tiempo después, una interesante encuesta que se publicó entre abril y junio de 1918 y que, por el número y jerarquía intelectual de los encuestados, permite trazar un panorama muy ilustrativo sobre distintas corrientes de opinión de la época.

La encuesta comprendió dos preguntas, con el tema general “La música y nuestro folklore.”¹¹ Las respuestas publicadas llevaban las firmas de Leopoldo Lugones, Mariano Antonio Barrenechea, Ernesto De la Guardia, José Ojeda, Julián Aguirre, Juan Alvarez, Floro M. Ugarte, Alejandro Castiñeiras, Guido Anatolio Cartey, Calixto Oyuela, Alberto Williams, José Gil, Pascual de Rogatis, Carlos López Buchardo, Alberto Machado, Alfonso Broqua, Juan Carlos Rébora, Salustiano Frías, Octavio Palazzolo, J. C. del Giudice, Víctor Mercante, Félix F. Outes, Salvador Debenedetti, Carlos Pedrell, Alfredo López Prieto, Manuel Gálvez, Luis Reyna Almandos y la Asociación Wagneriana. Las preguntas fueron las siguientes:

1. ¿Cree usted en la posibilidad de crear en las naciones de América un arte musical típico, que basado en el Folklore, adopte sus giros, ritmos, sabor, colorido, escala, etc., como lo han creado los compositores rusos, noruegos, tchecos [sic], españoles, etc.?
2. A su juicio, ¿qué tendencia deben seguir los compositores continentales: la americana, la universal, o bien alguna escuela europea particular, francesa, italiana o alemana?

Adviértanse las características más salientes del cuestionario: la primera pregunta se planteó con honestidad intelectual, indagando sobre la creencia en una *posibilidad*, aunque en la segunda parte de la misma se daba a entender que los compositores nacionalistas europeos habían creado volitivamente un arte musical

¹¹ *La música y nuestro folklore*: cuarta encuesta de *Nosotros*; Año XII; Nos. 108, 109, 110; Buenos Aires: abril, mayo y junio de 1918.

típico cuando, en realidad, no habían hecho sino manifestar en música la existencia de un espíritu colectivo, social, con profundas causas y motivaciones. La segunda pregunta, en cambio, fue mucho más capciosa, por cuanto planteó la cuestión de las tendencias que *debían* seguir los compositores americanos. Una vez más, afloraban muestras contundentes de que toda la cuestión era juzgada desde un punto de vista teñido por un fuerte voluntarismo preceptivo.

Las respuestas a la primera pregunta ofrecieron un amplio abanico de líneas de pensamiento, que pueden ser resumidas en las siguientes:

1. La opinión de que tal arte musical típico ya estaba creado por la labor de algunos compositores (Gálvez, Gil).
2. La creencia de que era posible crearlo y de que ya se estaba dando los primeros pasos (De la Guardia, Aguirre, Williams, Rébora).
3. La convicción de que tal arte debía crearse cuanto antes (Ugarte).
4. La creencia de que no sólo era posible, sino inevitable o necesario (Lugones, Mercante).
5. La admisión de que era posible, siempre que previamente se dieran ciertas condiciones por entonces inexistentes (Barrenechea, Castiñeiras, Broqua, de Rogatis, Pedrell, López Buchardo, la Asociación Wagneriana).
6. La convicción de que no era posible, ya fuese porque los encuestados valorizaban el individualismo, creían que no se podía *fabricar* una escuela o que no se debía *nacionalizar* el hecho de que un compositor utilizara material popular (Oyuela, Machado, Ojeda, Alvarez, Palazzolo, Cartey, Reyna Almandos).

Hubo dos personalidades cuyas respuestas deben ser tenidas en especial consideración pues, de todos los opinantes, eran los únicos verdaderos estudiosos del folklore americano: los doctores Félix Outes y Salvador Debenedetti. Outes era profesor en la Universidad Nacional de Buenos Aires y autor de importantes trabajos de arqueología y etnología indígenas. Debenedetti, discípulo de Ambrosetti, era Director del Museo Arqueológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, y profesor en las universidades nacionales de Buenos Aires y La Plata. De las respuestas de ambos especialistas quedaba en claro que:

1. No existía entonces en Argentina conocimiento generalizado del verdadero folklore musical americano, ya que lo que se tomaba como tal, en la música pampeana,

era de origen español transformado, y la música montañesa del Noroeste no había sido estudiada todavía con rigor científico.

2. La música montañesa del Noroeste tenía un origen que estaba más allá de las fronteras argentinas, en Bolivia o Perú, por lo que su incorporación al concepto de *folklore argentino* determinado por el espacio geográfico de nuestras fronteras era dudosa.

Es decir que, mientras compositores, críticos, musicógrafos, asociaciones musicales, etc. especulaban sobre si era posible o no crear “un arte musical típico” basado en el folklore, los únicos auténticos expertos en folklore consultados dudaban de la existencia misma o, por lo menos, de un verdadero conocimiento de aquello que podía ser considerado “folklore musical.” Quedaba así en claro la posición esencialmente voluntarista de los que propugnaban la creación de una escuela nacional basada en el folklore.

En cuanto a las respuestas a la segunda pregunta, la gran mayoría preconizó, con distintos matices, la libertad individual del creador para elegir el medio más idóneo y eficaz para expresarse. Hubo, sin embargo, algunas notables divergencias. Ugarte opinó que “debemos inspirarnos en los autores contemporáneos españoles y como ellos adoptar la escuela moderna francesa” [sic]. Williams, sin mencionar la filiación francesa de su propuesta, se manifestó partidario del “impresionismo musical [que] abre nuevos y vastos horizontes a la imaginación de los compositores.” Del Giudice, en una *boutade* no exenta de humorismo, afirmó que “sólo queda, pues, elegir entre hacer tangos (no en París, sino aquí) o imitar a Puccini.”

Es pertinente, para la cuestión considerada, detenerse en un análisis más detallado de algunos párrafos de tres respuestas: las de Williams, Ugarte y Lugones. Decía Williams:¹²

Todos los pueblos, aún los más salvajes y desheredados de capacidad intelectual, han imaginado danzas y canciones. Pero son pocos los pueblos que poseen un tesoro de música artística. Para formarle se requiere un iniciador de grandes dotes, cuya fuer-

¹² *Nosotros*: Año XII: N° 109; pág. 63.

za creadora sea, por así decirlo, contagiosa, y forme escuela, transmitiendo a sus discípulos y sucesores, el caudal de su técnica propia, y la modalidad de su nacionalidad, formada ora por acto intuitivo, ora por acto voluntario, o por la función combinada de ambos a la vez.

Según se deduce de estos conceptos, Williams ratificaba y profundizaba en 1918 lo que había sostenido en 1910: su convicción de que “un iniciador de grandes dotes” podía poner en marcha una escuela musical en Argentina. ¿Estaba, quizás, pensando en sí mismo? Quedó en beneficio de una postura ahora algo más flexible, la posibilidad concedida a que el acto “creador” fuese intuitivo, voluntario o una combinación de ambos. Pero en tal aseveración, adviértase, no se da participación al contexto social, ni son mencionados o sugeridos factores de causalidad que, como se ha visto en la experiencia europea, precedieron invariablemente la aparición de las escuelas musicales nacionalistas.

Ugarte fue tanto o más rotundo en sus afirmaciones:¹³

A mi juicio, (y en ello espero coincidir con la mayor parte de los compositores argentinos), todos nuestros esfuerzos deben de tender [sic] a crear cuanto antes una música de verdadero carácter nacional...

El ya señalado voluntarismo preceptivo aparece aquí con todo su rigor, con urgencias temporales (“cuanto antes”) y esbozado como un programa preconcebido para orientar la conducta artística de “la mayor parte de los compositores argentinos”.

Por último, tocó a Lugones –de quien no puede sospecharse animosidad contra presuntas tendencias nacionalistas– efectuar un aporte de realismo y racionalidad:

En la obra de arte, como en toda obra humana, hay siempre dos influencias predominantes: la del temperamento personal y la del ambiente. Cuando así no ocurra, trataráse de una obra retórica, como lo sería, por ejemplo, la música nacionalista, o, para decirlo en dos palabras de aproximación horrorosa, la *política musical*”. [Énfasis original]

¹³ *Ibid.*, N° 108; pág. 533.

Lugones considera factores confluente en la obra de arte al individuo y al contexto social o “ambiente.” En cuanto al individuo, al no proponerse en la respuesta condicionamiento alguno, debe suponerse en el pleno ejercicio de su libertad creadora, en el libre juego de la toma de decisiones que implica la obra artística. En lo que hace al ambiente, si bien Lugones no abunda en detalles sobre lo que consideraba como tal, se lo entiende como el medio en el cual el artista crea su obra y con el cual puede entrar en una sutil y prácticamente infinita gama de interrelaciones. Lo más notable, lo más rotundo de la respuesta, es el concepto de “obra retórica” que Lugones adjudica a la música nacionalista no surgida de la confluencia de temperamento personal del artista creador con su ambiente, es decir de una música nacionalista no brotada de un impulso del cuerpo social, sino surgida de, o impuesta por, un “programa” o por los dictados de una “política musical” de la que, en la encuesta analizada, tanto Williams como Ugarte parecen manifestarse partidarios.

Solamente para establecer una ligera y superficial comparación con lo que es un caso arquetípico de folklorismo trascendente, es oportuno recordar lo que en aquella misma época estaba ocurriendo en Hungría, con los trabajos de Vikar, Bartok y Kodaly. Ellos registraron y transcribieron unos 8.000 temas musicales campesinos que, rigurosamente estudiados, analizados y clasificados, permitieron llegar a un conocimiento profundo de las particularidades del auténtico folklore húngaro. En Argentina, Williams tuvo la inquietud de visitar zonas de la provincia de Buenos Aires para tomar contacto con manifestaciones musicales pampeanas, pero su conocimiento fue superficial, sin pretensiones musicológicas (Gesualdo 1961:526, García Morillo 1984:109-110). En Hungría, Bartok extrajo de sus estudios del folklore consecuencias fundamentales para su técnica compositiva, que se incorporaron como base de su poderoso y personal lenguaje musical. El mismo lo explicó así en su *Autobiografía*:

Todo este estudio de la música campesina tuvo para mí una importancia capital, pues me permitió liberarme de la tiranía de los sistemas modales mayor y menor, a los que había estado sujeto hasta entonces... De este modo quedaba demostrado que las gamas [escalas] que en nuestra música antigua y artística habían dejado de usarse, eran todavía perfectamente viables. Utilizándolas de nuevo, podían crearse nuevas combi-

naciones armónicas. Esta utilización de la gama diatónica me llevó a liberarme de la escala mayor-menor fija; su consecuencia última consiste en que actualmente se pueden usar libre y aisladamente todos los sonidos del sistema cromático dodecafónico. (Moreux 1956:46-47)

En Argentina, nuestros músicos nacionalistas de la época trataron los motivos populares con los recursos técnicos aprendidos en las conservadoras instituciones académicas francesas, alemanas o italianas: no llegó a tomar forma un lenguaje capaz de superar los pesados bagajes escolásticos que, ocioso es decirlo, poco tenían que ver con nuestra música popular. Para ubicar esto en su justa perspectiva, debe tenerse en cuenta que recién hacia 1931 comenzó un estudio sistemático del folklore musical argentino, principalmente a través de la actividad de Carlos Vega. Su tarea de recopilación, análisis y clasificación le llevó “ocho años de intensa consagración diaria al problema” (Vega 1941:3). A partir de este primer trabajo realizado con rigor metodológico, continuado más tarde por Isabel Aretz y otros discípulos de Vega, puede hablarse de un conocimiento del material musical propio de algunas regiones de Argentina. En cuanto a la trasmutación artística de ese material en un proceso aproximado al desarrollado por Bartok –e innegablemente influido por él– es preciso esperar hasta la aparición de Alberto Ginastera. Este proceso se dio con características propias especialmente en las obras por él compuestas hasta 1954.

El tema del nacionalismo musical en los países de América fue analizado con penetrante lucidez por escritores tan agudos como Adolfo Salazar y Juan Carlos Paz. Salazar separó cuidadosamente aquellos países que descubrieron y formularon el nacionalismo musical –Rusia, Bohemia, Escandinavia– de aquellos otros que fundaron la escuela nacionalista “a remolque” y en imitación, para desarrollar un “programa” preconcebido, más que por necesidades patrióticas, estéticas o técnicas. En estos países, el nacionalismo musical es para Salazar un estado de espíritu reaccionario, opuesto al espíritu liberal del nacionalismo primigenio, que había “nacido como lucha franca o resentimiento latente en países sometidos al yugo moral, político o artístico de potencias extranjeras, por lo regular, vecinas” (Salazar 1944:493). Paz, por su parte, desnudó el contrasentido de amalgamar el elemento folklórico y popular americano con los procedimientos técnicos de una música de muy distinto origen, procedencias, desarrollo y culminación, como la música eu-

ropea, lo que dio como resultado –según su feliz imagen– la aparición de “incas ravelianos y coyas neo-clásicos” (Paz 1955:359).

1.3. HACIA UNA RENOVACIÓN MUSICAL

La depreciación o ruptura casi total de valores en boga determinada por la Primera Guerra Mundial generó un cierto estado de inquietud universal al que, con frecuencia, se ha denominado *Zeitgeist*: el espíritu del tiempo, o de la época (Mastronardi 1967:914). Llevado por las ya entonces bastante veloces comunicaciones, dicho espíritu se diseminó por el mundo, germinó y fructificó en prácticamente todas las manifestaciones de la cultura de Occidente. En el plano de lo específicamente musical no puede separarse este espíritu de lo que fue el gesto revolucionario más audaz de la primera mitad del siglo XX: la abolición de la tonalidad y posterior formulación de los principios de la técnica dodecafónica, y su aplicación por el propio Arnold Schönberg en sus obras de c. 1924: la *Suite Op 25* y el *Quinteto Op 26* (Paz 1958:265).

Simultáneamente con el proceso de recuperación de las heridas y la devastación producidas por la guerra en Europa, comenzaron a aparecer grupos o asociaciones cuyo objetivo fue la promoción y difusión de la música moderna o, como se la llamó entonces, la “nueva música”. Puede citarse, entre las primeras y más trascendentes en sus alcances, la *International Society for Contemporary Music (ISCM)* fundada en Salzburgo en 1922. Esta sociedad extendió bien pronto su influencia por el mundo, dando origen a sociedades nacionales que, en diferentes países, enrolaban a compositores identificados con las tendencias de vanguardia. Poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial las secciones nacionales alcanzaban a 25 países, incluyendo Argentina (Colles 1973:518-519). Precisamente el Grupo Renovación tuvo la primera representación, en nuestro país, de la prestigiosa sociedad internacional.

Desde la perspectiva del continente americano, cuando los jóvenes compositores nativos, especialmente los norteamericanos, volvieron a Europa a estudiar después del armisticio de 1918, las metas no fueron ya los viejos conservatorios y academias, donde las tradiciones escolásticas pervivían en las enseñanzas de ve-

nerables maestros, sino docentes o centros abiertos a las influencias de las nuevas tendencias renovadoras. Ellos –los norteamericanos– atravesaron el Atlántico en busca de una joven y progresista mujer, Nadia Boulanger (1887-1979), dondequiera que ella estuviese impartiendo sus enseñanzas: en la *Ecole Normale* de París, en el *Conservatoire Americain* de Fontainebleu o en su estudio privado. De la afectuosamente llamada *Boulangerie*¹⁴ surgieron bien pronto Walter Piston, Virgil Thomson, Roy Harris y Aaron Copland, cuatro pilares fundamentales en la consolidación de una “nueva música” americana como fenómeno independiente de la música europea. Uno de los pocos compositores argentinos –si no el único– que, años más tarde, frecuentó las enseñanzas de la Boulanger, Astor Piazzolla, ha dejado numerosas constancias en manifestaciones públicas sobre las notables facultades docentes de la afamada pedagoga.¹⁵ La Boulanger, con un vasto conocimiento de la literatura musical de todas las épocas, sensible a los planteos estéticos y técnicos de la “nueva música” y dotada de una notable penetración psicológica, sabía guiar a sus alumnos hasta hacerlos encontrar por sí mismos el estilo que mejor convenía a sus necesidades expresivas, es decir, hasta manifestarse libre e individualmente con un desarrollado dominio de la técnica composicional.

La influencia de los vientos renovadores que soplaban en la Europa de la década de 1920, que había motivado ya la creación de entidades como el *Cercle Musical Universitaire* y *L'oeuvre inedite* (París, 1919 y 1920, respectivamente) y que culminaría con la *International Society for Contemporary Music (ISCM)*, Salzburgo, 1922) no tardó en hacerse sentir en nuestro continente, comenzando por los Estados Unidos de Norteamérica. Allí, en Nueva York, surgió en 1921 la *International Composer's Guild*, de corta existencia, y de la que un grupo disidente formó en 1923 la *League of Composers*. Esta liga comenzó en 1924 la publicación de la revista *Modern Music* (Kolodin y Perkins 1973:68). Un año más tarde el joven Howard Hanson, director de la *Eastman School of Music* de Rochester (N. Y.), lanzó los *Concerts of American Music*, que traerían aparejados los *Festivals*

of American Music –anuales– y una importante y difundida serie de obras contemporáneas dirigidas por el propio Hanson, con la *Eastman Rochester Symphony Orchestra*.¹⁶ En ese mismo año 1925 Henry Cowell fundó en California la *New Music Society*, que publicó a partir de 1927 la revista *New Music Quarterly*. Por último, en 1928 nacieron la *Pan American Association* y los *Copland-Sessions Concerts*, también dedicados a la música contemporánea (Oja 1979:212-229).

Si bien algunas de estas manifestaciones tuvieron sólo trascendencia local o nacional, las denominaciones de otras –“International,” “Pan American,” etc.– indican que su acción fue prevista para realizarse también más allá de las fronteras norteamericanas. En el conjunto, puede observarse que el fermento renovador invadió prácticamente todo el espectro del quehacer musical: asociaciones de compositores, festivales y series de conciertos, ediciones impresas y grabaciones, revistas especializadas de ensayo, crítica y comentario informativo.

La coincidencia generacional con los compositores norteamericanos nombrados, nacidos entre 1894 y 1900, y la coincidencia cronológica con la aparición de las instituciones señaladas, destaca a los fundadores del GR y al Grupo mismo, como la manifestación argentina por antonomasia de este movimiento renovador, iniciado en Europa en la posguerra de 1918 y que ya en los primeros años de la década de 1920 había extendido su influencia a nuestro continente, comenzando por los Estados Unidos de Norteamérica.

1.3.1. La “nueva música”

“Nueva música” hubo y habrá en todas las épocas. El concepto se ha aplicado y se aplicará a aquella música que marque una diferencia esencial con la música compuesta hasta ese momento: será música que expresa algo nunca antes expresado, que lleva un nuevo mensaje a la Humanidad (Schönberg 1963:69). Esta condición de novedad implica, junto con “la expresión,” nuevos planteos y solucio-

¹⁴ “Panadería”, en francés.

¹⁵ El autor se basa en conversaciones personales con Piazzolla, existiendo varias manifestaciones coincidentes en reportajes publicados en diversos medios.

¹⁶ University of Rochester, Eastman School of Music - Official Bulletin; Series 64 Nr. 1; April 1969: pág. 23.

nes a problemas técnicos no explorados anteriormente. En cada época hay correlación entre “expresión” y “técnica:” nuevas necesidades expresivas suscitan el planteo y búsqueda de solución –a veces muy ardua– de nuevos problemas en el dominio de la técnica composicional (Brelet 1957:25-26).

El estudio analítico de la expresión como tal, requiere bucear en lo profundo del alma individual del compositor y, también, del alma colectiva de su época. En cambio, los efectos técnicos de aquellas causas expresivas son más concretos y específicos, están más cerca de la superficie de la percepción y son, por lo tanto, más fácilmente detectables y analizables. Desde el punto de vista de un compositor viviendo a comienzos de la década de 1920 los nuevos problemas técnicos a resolver podían resumirse en los siguientes aspectos principales:

En el parámetro sonoro:

- a. Admitir el agotamiento del sistema armónico convencional, vigente en la práctica desde fines del siglo XVII, fundamentado teóricamente por Rameau y que llevaba implícitas las semillas de su propia destrucción desde la adopción de la afinación temperada, prácticamente coetánea de Rameau y su *Traité*. Este sistema armónico convencional alcanzó sus últimos límites hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, con las obras de Wagner, Franck, Richard Strauss, Mahler, el joven Schönberg y algunos otros.
- b. Encontrar procedimientos sustitutivos para la organización vertical y estructural del material sonoro, por vía de la independización del total cromático y abolición de la tonalidad, o bien por vía del mantenimiento de ciertos principios de la tonalidad y la adopción de nuevos modos de construcción de sonoridades verticales y nuevas maneras de considerar sus relaciones entre sí.

En el parámetro temporal:

- a. Admitir el agotamiento del sistema basado en la regularidad, la repetición, la simetría formal, la variación explícita y la recapitulación.
- b. Encontrar procedimientos sustitutivos, por vía de la irregularidad métrica fuertemente

acentuada, o por la búsqueda de una suerte de “prosa” que liberara al ritmo musical de la tiranía de la regularidad y periodicidad métricas.

Esta problemática ha sido tratada extensamente, entre muchos otros, por Juan Carlos Paz en sus ensayos más importantes (1955 y 1958), referencia casi obligada del lector de habla castellana.

Hubo en la Buenos Aires de aquellos años por lo menos dos factores que contribuyeron decisivamente en el despertar de la sensibilidad de nuestros jóvenes compositores hacia la problemática de la “nueva música,” y que los impulsaron en el conocimiento de las respuestas técnicas que estaban apareciendo en otros lugares del mundo. Uno de esos factores fue el músico italiano Eduardo Fornarini, maestro de composición de tres de los cinco fundadores del Grupo Renovación: los hermanos Castro y Juan Carlos Paz. Incidentalmente, Fornarini fue también maestro de Gianneo, que se agregaría al Grupo dos años después de la fundación. El otro factor fue la intensa y novedosa programación de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, organismo establecido en 1922 y del que fueron integrantes José María y Juan José Castro, como violoncelista y violinista, respectivamente. El menor de los hermanos Castro, Washington, último miembro ingresante al GR, también integró esa orquesta como violoncelista, siendo apenas poco más que un adolescente.

1.3.2. Eduardo Fornarini

De Eduardo Fornarini ha dicho Juan Francisco Giacobbe:

Un día se escribirá con rigor de justicia la historia de la enseñanza musical trascendente en las dos primeras décadas del siglo. En ella, aparecerá como disciplinario inflexible y como previsible del futuro la figura combatida, resistida y por ello no menos magistral de Eduardo Fornarini... Fue Fornarini aquel que abrió un surco liberador entre el wagnerianismo facilón de los imitadores y las nuevas formas; él, que reargumentó la práctica del contrapunto más sabio y perfecto; él, que indicó las rutas hacia las formas conclusas y el conceptualismo interior. (Giacobbe 1969:s/p)

La figura de Eduardo Fomarini no ha tenido todavía toda la consideración que su gravitante personalidad merece. Hay, sobre él, sólo escuetas referencias biográficas aisladas. Habiendo desaparecido sus alumnos más representativos, no conociéndose mayormente escritos de su autoría, se torna difícil establecer detalles sobre su personalidad, su formación, sus métodos pedagógicos y todo aquello que mejor podría contribuir a definir su semblanza y precisar su influencia en un medio cultural todavía virgen en materia de conocimientos musicales actualizados, como era el medio cultural porteño en las primeras décadas del siglo XX. Y ello, no obstante que había en la ciudad de Buenos Aires una enorme cantidad de conservatorios privados, lo que le valía –en la graciosa opinión de eminentes artistas visitantes como Harold Bauer y Pau Casals– el ser llamada “una conservatrópolis” (Rubinstein 1980:7-8,18-19). Estas instituciones, cuya proliferación se debió en no poca medida al éxito empresario alcanzado por Alberto Williams, con las sucursales y franquicias de su conservatorio, si bien efectuaron un valioso aporte a la promoción musical del medio porteño, no lo hicieron precisamente en la dirección de una renovación del lenguaje musical.

Para conocer mayores datos sobre Fomarini que pudieran ser de algún interés para el presente trabajo, se entrevistó al profesor Luis Mario Pontino, profesor emérito de la Universidad Nacional de Cuyo, quien, basado en recuerdos personales como alumno y colega de Fomarini, permitió rescatar algunos detalles para reconstruir un retrato del maestro.

Fomarini (1887-1967) había nacido en Parma y cursado sus estudios en el Conservatorio de esa ciudad, donde estableció un estrecho contacto con Ildebrando Pizzetti y participó en experiencias que el mismo Pizzetti se encargaría de reseñar en alguno de sus escritos:¹⁷

[Fomarini] tenía correspondencia directa con Pizzetti. Si Fomarini había nacido en el '87, Pizzetti era del '80, así que, del grupo de jóvenes, era el mayor y hacía de *maestrino* que los aconsejaba porque, claro, tenía las ideas, también, de avanzada. Nos contó una vez Fomarini la visita que hicieron ellos a Verdi, en el año 1900, ya en las

¹⁷ Todas las citas textuales del profesor Pontino corresponden a una entrevista grabada realizada el 25/11/85.

postrimerías de la vida de Verdi. Y contaba que Pizzetti organizó, precisamente, esta excursión de todos los muchachos jóvenes del Conservatorio de Parma a Busseto, donde vivía Verdi... Se presentaron allá, estuvieron esperando un rato en una especie de jardín y de repente apareció Verdi, con su boinita y la barba, y les dijo, con textuales palabras: “Jóvenes esperanzas de la Italia, ustedes son la esperanza, pero no olviden que son italianos.” Esto me lo contó Fomarini a mí y yo, leyendo un libro... *La Musica* [italiana] *dell'Ottocento* [encontré que] refiere Pizzetti en el libro lo mismo que me refirió a mí Fomarini.

Fomarini era italiano por nacimiento, tradición y formación. Cuando decidió abandonar Argentina, c. 1920, fue para regresar a Italia, a trabajar en el *Teatro alla Scala* de Milán donde, según referencias, tuvo no pocas dificultades con el régimen fascista. Pero, como se verá, era hombre de inquietudes y conocimientos universales. Además de su sabiduría teórica y su capacidad docente, tenía una sólida formación en música aplicada, incluyendo las disciplinas de violinista, pianista y director de orquesta. El profesor Pontino entró a formar parte de la Orquesta del Teatro Colón en 1919 y

...ahí estaba Fomarini, ya de antes. Estaba de cabeza del segundo atril [3er. Violín I]. Tocaba muy bien... era un talentoso músico...

Arizaga (1971:142) sostiene que Fomarini se radicó en Buenos Aires a fines del siglo XIX, lo que no sería del todo exacto si la fecha de la visita a Verdi que menciona el profesor Pontino es correcta. De cualquier manera, es un hecho cierto que en la primera década del siglo XX el maestro se encontraba en Buenos Aires:

...vivía en el barrio de San Carlos, cerca de la calle Río de Janeiro, al sur de Rivadavia. Por ahí estaba la iglesia de San Carlos.

La casa de Fomarini era lugar de reunión para un grupo de músicos, todos allegados al maestro, entre los que se contaban principalmente algunos alumnos o ex-alumnos con los que había desarrollado lazos de estrecha amistad. Allí tenía lugar una intensa actividad musical: nuevas obras eran conocidas, analizadas y comen-

tadas. En una época en que la industria discográfica se encontraba en pañales y su producción al alcance de muy pocos, en que no había mayor disponibilidad de partituras orquestales en el comercio, en que la actividad sinfónica en Buenos Aires era esporádica y limitada, en que la radio era apenas una curiosidad tecnológica, el medio para acceder al conocimiento de la literatura orquestal era las ediciones en transcripción para piano a dos o a cuatro manos, bastante populares:

...él estaba marchando juntamente con los Castro, porque eran muy íntimos amigos: se tenían un gran afecto entre todos, y con Luis Gianneo también... Los Castro ya habían dejado de estudiar con él, pero tenían frecuentes visitas. Una vez, en casa de Fornarini, precisamente, estaban Juan José, José María —no sé si estaba Gianneo— y estaba yo, que me tocaba ese día de clase... Entonces no había mayores elementos de las grandes obras pero sí había las reducciones a cuatro manos... Juan José, que le trajo una, le dijo: “tengo esto, ¿a ver cómo suena?” y entonces se sentó Juan José con Fornarini, que tocaba muy bien el piano, y tocaron un rato: era una sinfonía de Brahms, eso sí recuerdo. Venían muchas veces y tocaban partituras a cuatro manos.

Anécdotas como la precedente permiten entrever tanto un carácter afable y sociable, como una permanente inquietud por ahondar en el fenómeno de la composición musical, lo que permitía a Fornarini estar sumamente actualizado con las últimas tendencias y acontecimientos:

Era amable en grado sumo, y humilde: no tenía pájaros en la cabeza. Su sabiduría... era un pozo de sabiduría... en fin: creo que la Música, si alguien podía conocer[la] de “a” a “zeta,” era él...

Estábamos en el Colón, en el año '20. Vino un maestro, un tal Sergio Failoni, que hablaban maravillas de él, un protegido de Toscanini. Entonces, vino y hablaba: él se daba muchas ínfulas y la verdad es que la Orquesta del Colón lo salvaba muchas veces, porque, en fin, era un maestro joven y la Orquesta del Colón era una gran orquesta en aquella época... Failoni hablaba, y hablaba, de Wagner, y Fornarini escuchaba, escuchaba... hasta que no pudo más y le dijo: “Maestro, por favor, ¿porqué no dejamos a Wagner tranquilo? ¿Porqué no hablamos de Debussy?...” Debussy hacía dos años que había muerto: en realidad, poco se conocía en el año '20 de Debussy, muy poco... Hasta más: Debussy, que es tan delicioso, en aquella época parecía que fuera una cosa agarrada de los pelos, extravagante, una cosa así...

Su actualización en materia musical y, según la anécdota referida, su interés en Debussy, no le impedían tender en la enseñanza, como todo buen maestro, a emancipar a sus discípulos de los modelos consagrados. Tampoco le impedían, como intérprete, acudir a todo tipo de repertorio, incluyendo el wagneriano:

...le cuento un dato de una clase que presencié yo en la que Luis Gianneo le presentó un trabajo. Esto no lo sabe nadie... El 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...¹⁸

Otro detalle: he tenido el honor de tocar en una orquesta [dirigida por Fornarini] haciendo un programa de música wagneriana en el Prince George [Prince George's Hall], me acuerdo siempre. No me acuerdo en que año fue, pero, aclaro, fue [poco] antes de irse. Hizo un programa totalmente wagneriano... Mire: la impresión que me hizo a mí del dominio, la ductilidad, la sensibilidad, la expresión... él, como director, cosa extraordinaria...

Tanto la suma de sus conocimientos y experiencia, como el sentido crítico desarrollado a través de la docencia, determinaron, posiblemente, que su producción como compositor fuera escasa y poco conocida. Todo ello parece haber dado como resultado una implacable autocrítica:

Esto me lo contó [Bruno] Bandini: Fornarini había escrito una obra. Terminada. La quiso probar. La escucharon: era deliciosa. Sin embargo, Fornarini no estuvo contento con lo que había hecho y la rompió. La rompió: [diciendo] “Esto no es lo que yo quiero hacer”.

A pesar del prestigio que debieron otorgarle sus talentosos alumnos, Fornarini no logró, en su momento, todo el reconocimiento a que, con justicia, se había hecho acreedor:

¹⁸ La composición mencionada por el Prof. Pontino era, posiblemente, la última de las 4 composiciones para piano de 1916-1917. Ver el catálogo general de las obras de Gianneo en Pickenhayn 1980:194.

No se le dio en Buenos Aires la importancia que realmente tenía. Posiblemente porque se fue. Si hubiera tenido la suerte de vivir esos 20 ó 30 años que vivió en Italia en la Argentina, hubiera sacado una pléyade de músicos, de compositores... porque, además, lo hacía con amor. Yo no sé porqué, pero... estaba un poco marginado, no lo veían con buenos ojos.

No se ha hallado documentación fehaciente que permita probar la posible marginación de Fornarini. Por lo tanto, lo que aquí pueda elaborarse en ese sentido no va más allá de una pura hipótesis. Pero el tema vale el riesgo de proponerla. Es posible que quienes actuaban y enseñaban en Buenos Aires al mismo tiempo que Fornarini, se sintieran depositarios de la herencia tradicional de cada uno de los establecimientos europeos en los que habían estudiado, y que la acción de un evidente heterodoxo, de un ecléctico como Fornarini, significara un factor contestatario. Según lo referido por el profesor Pontino, Fornarini usaba en su enseñanza de la Armonía el texto de Rimsky-Korsakov, muy diferente de los tratados franceses, italianos o alemanes entonces en boga. Además, trabajaba simultáneamente la enseñanza de la Armonía con la del Contrapunto de base armónica tonal, desviándose así de la vieja tradición de la enseñanza del Contrapunto estricto o de especies: esto pudo generar la incompreensión de los ortodoxos.

Fornarini, además, parecía tener plena conciencia de la trasmutación de valores estéticos y de medios técnicos que se estaba operando en el mundo, lo que lo colocaba, posiblemente, a la vanguardia de un ambiente que se aferraba a los antiguos valores, o que intentaba su evolución fomentando una tendencia, la nacionalista, que en Europa tenía seis o siete décadas de antigüedad y había perdido, prácticamente, vigencia. Incluso, como severá más adelante, Fornarini proclamaba la decadencia de la ópera y del *Lied* romántico, y la primacía de la música pura o absoluta, en momentos en que las mayorías estaban todavía hechizadas por la magia del drama musical y la canción de cámara. En resumen: estos indicios apuntan a suponer que, efectivamente, Fornarini no encajaba en el *establishment* musical porteño de las dos primeras décadas del siglo XX.

Mientras estuvo en Buenos Aires, Fornarini respondió plenamente a las inquietudes latentes en un puñado de jóvenes veinteañeros, aprendices de compositores, a los que movía la firme voluntad de interiorizarse sobre la actualidad en la creación musical del mundo contemporáneo, de conocer la mayor cantidad de respues-

tas a los problemas planteados por la evolución del lenguaje musical (Paz 1955:376-377). Estas inquietudes y su consecuente satisfacción significaron una apertura inusitada para un medio que, como el argentino de entonces, había tenido como únicas metas formativas las acreditadas instituciones académicas de París, Leipzig, Berlín, Milán o Nápoles en la preguerra.

Los alumnos de Fornarini se contaron, quizás, entre los primeros compositores argentinos que no requirieron necesariamente completar su formación en instituciones europeas de enseñanza, por las que ya no pasaba el meridiano de la renovación del lenguaje musical. Esta renovación provenía, más bien, del trabajo de individuos como Nadia Boulanger y Arnold Schönberg –o Heinrich Schenker, en lo analítico– alrededor de los cuales se formaban pequeños grupos de estudio, o bien nacía en nuevas y todavía no acreditadas instituciones de enseñanza. Fornarini en nuestro país, como lo hizo Nadia Boulanger en relación con los jóvenes compositores de los Estados Unidos de Norteamérica, implantó una semilla renovadora que significó una reacción contra las tendencias tradicionales que dominaban la creación musical argentina del momento. Estas tendencias eran, principalmente, las que se orientaban hacia la ópera en sus diferentes vertientes, el poema sinfónico, la canción de cámara y la pequeña pieza de salón, sustentadas en una estética de neto cuño romántico y que, en algunos casos, buscaban por vía del nacionalismo encontrar una identidad diferenciada de las raíces europeas.

1.3.3. La Asociación del Profesorado Orquestal (APO)

La Asociación del Profesorado Orquestal (APO) fue establecida en 1894 como institución gremial destinada a definir y defender los derechos laborales del músico profesional. Con el transcurso del tiempo fue ampliando su perspectiva y participando en forma cada vez más activa en la vida cultural del país.

En los primeros años del siglo XX las fuentes de trabajo para un instrumentista musical profesional residente en Buenos Aires se encontraban en los teatros, los primeros cines, los cafés, y en las orquestas *ad hoc* que se armaban para ocasionales conciertos o espectáculos de ópera, opereta, zarzuela y ballet. La apertura del Teatro Colón en 1908 creó una nueva fuente de trabajo, al requerir una orquesta

de primera calidad, acorde con la importancia del edificio y con el nivel artístico de los espectáculos que en él se realizaban. La Municipalidad de Buenos Aires otorgaba la explotación del teatro a empresarios privados y estos contrataban a los músicos para integrar la orquesta. El mecanismo de contratación se realizaba a través de la intervención y recomendación de una especie de comité, integrado por solistas eminentes. Sobre este tema, también resulta pertinente consignar los recuerdos personales del profesor Pontino:

Yo tocaba en los cines, en aquella época. Recién en el '19 yo entré en el Colón. Había un encargado, era una empresa. Ese año era Bonetti. (También] había una comisión de los diez [a la que] llamábamos nosotros "los notables," porque eran el primer violín, primer violoncelo, primera viola, primer contrabajo, primer oboe, primer clarinete, primer fagot, primera trompeta... Para que no hubiese, en fin, cosas fuera de lugar, cada uno proponía un integrante. No era un concurso de instrumentos, sino era el conocimiento. En una palabra: el que presentaba se hacía responsable de su capacidad [del presentado]. A mí, por ejemplo, me presentó el primer violín, que era Roberto Tordero y a [Luis Walter] Pratesi lo presentó el primer violoncelo, que era Alberto Schiuma... Buscaban rehacer un poco la orquesta con gente joven... un propósito muy loable, por cierto, y entró mucha gente.

La orquesta así constituida debió ser un organismo dúctil y apto para las luminarias de la dirección orquestal que, por entonces, desfilaban por el podio del Colón, desde Toscanini en 1912 a Nikisch en 1921, pasando, entre otros, por Bernardino Molinari, André Messager, Felix Weingartner y Richard Strauss, estos dos últimos en la misma temporada del año 1920. Esto generó en algunos integrantes de la orquesta una cierta noción de superioridad artística que, al adquirir el organismo estabilidad municipal en 1922, provocó una crisis interna en la APO, ya que la mayoría de los afiliados que participaba en la Orquesta del Teatro Colón decidió escindirse de la entidad gremial, poniendo en severa tela de juicio el prestigio artístico de ésta. Así lo evocó el Prof. Pontino:

Se dividió la orquesta del Colón... no sé con qué criterio, todavía no lo puedo comprender, qué motivos tenían, no sé. La cuestión es que se consideraba "la élite de la APO" porque, realmente, había grandes instrumentistas...[casi] todos se desafiliaron,

pero algunos, no... Yo no fui el único; Bandini, tampoco; otro compañero violoncelo, Francini, tampoco. Los demás cellos, sí. Digamos: un diez, un quince por ciento quedaron en la APO. La Dirección de la APO quiso demostrar que, a pesar de la falta de esos grandes elementos —porque eran grandes elementos— la APO podía organizar su orquesta.

La Asociación, cuya Comisión de Cultura presidía Juan Guglielmini, solicitó a los socios que permanecieron en sus filas una colaboración especial: integrar en forma totalmente desinteresada un organismo sinfónico a través del cual reivindicar el prestigio artístico de la entidad gremial, que los renunciantes discutían. Así nació la *Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal*, que estaba destinada también a llenar una necesidad ya imperiosa en la ciudad de Buenos Aires, como era el contar con un conjunto regularmente constituido que ofreciera audiciones de música sinfónica en temporadas organizadas con carácter permanente. Los primeros conciertos tuvieron lugar en ese mismo año 1922 bajo la dirección de Georges Saslavsky.¹⁹ El segundo ciclo de conciertos, en 1923, contó con los directores Ernesto Drangosch y Ferruccio Cattelani.

A poco de iniciarse el segundo ciclo se elaboró un petitorio dirigido al Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, solicitando un subsidio para la orquesta. Más de 3.000 firmas suscribieron dicho documento, lo que evidenciaba una importante base en apoyo de la actividad de la institución. De este apoyo participaban en lugar prominente encumbradas figuras de la sociedad tradicional porteña, encabezadas por la esposa del entonces Presidente de la Nación, señora Regina Pacini de Alvear. Detrás de tales figuras se alineaban centenares, miles de oyentes anónimos, que habían disfrutado ya de los frutos de las primeras temporadas de la orquesta.

En este punto, resulta oportuno destacar el cambio que se operó en la actitud de la sociedad tradicional porteña con respecto a la cultura en general y a la música en particular, durante el período presidencial del Dr. Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928), ya que lo ocurrido con la APO se inscribe dentro de este proceso. Alvear pertenecía a una de aquellas familias que Artur Rubinstein, en su primera

¹⁹ El apellido también aparece en diversas fuentes como Saslawsky, Zavlavsky y Zalawsky.

visita en 1917, encontró “impenetrables,” formando un círculo “aún más exclusivo que el del Faubourg St. Germain de París” (Rubinstein 1980:6). Estas y otras familias de parecidas características cumplían anualmente el “sagrado deber” de abonarse y asistir a las temporadas de ópera que, simultáneamente se daban en teatros como el Colón, el Opera y el Coliseo, pero no participaban con parecido entusiasmo de los recitales y otras manifestaciones musicales de la época (Rubinstein 1980:17).

La señora de Alvear, que había sido una de las cantantes más célebres de comienzos del siglo, compartiendo roles protagónicos con figuras de la talla de Enrico Caruso, se distinguió por su decidido apoyo a diversas manifestaciones de las artes, contando para ello con el genuino interés personal de su esposo. A modo de ejemplo de este interés, es sabido que Alvear asistió a trece de los catorce conciertos que Erich Kleiber dirigió en su primera visita a la Argentina, en 1926 (Russell 1958:126). Tales actitudes del Presidente y de la Primera Dama deben haber generado una estimulante corriente de emulación, que se concretó en el interés y apoyo brindados hacia manifestaciones por las que la alta sociedad tradicional había mostrado, hasta entonces, una cierta apatía.

El Concejo Deliberante de Buenos Aires, por Ordenanza del 24 de diciembre de 1923, acordó a la Asociación un subsidio anual de m\$ⁿ 30.000. (treinta mil pesos moneda nacional), con el que fue posible encarar la programación del tercer ciclo de conciertos (1924) sobre otra base económica y, como se verá, artística. Gracias al subsidio se haría efectiva en Buenos Aires la asidua presencia del director suizo Ernest Ansermet, cuya gravitación en el devenir musical del país es unánimemente reconocida. Una serie de episodios casi novelescos se encadenó, a lo largo de varios años, para que esta presencia fuera posible.

En 1913, joven de 30 años, Ansermet alternaba la enseñanza de la Matemática con la dirección de la orquesta de la *Kursaal* de Montreux. El azar quiso que Igor Stravinsky alquilara temporariamente un piso contiguo a la vivienda de Ansermet en Clarens, donde el compositor ruso fue a pasar una temporada con motivo de la salud quebrantada de su esposa. Stravinsky estaba entonces notoriamente vinculado a la compañía de *Ballets Russes* de Diaghilev, que ya había dado a conocer *El pájaro de fuego* y *Petruchka*, y que ese mismo año 1913 estrenaba *La consagración de la primavera* concertada por Pierre Monteux, el director musical de la compañía.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial Monteux fue movilizado, y la compañía —que afrontaba a breve plazo una importante gira por los Estados Unidos de Norteamérica— quedó sin director musical. Stravinsky propuso a Diaghilev la contratación del joven maestro suizo que había conocido en Clarens: Diaghilev asistió a un concierto de Ansermet en Ginebra e inmediatamente lo contrató. Era 1915 (Hudry 1983:21-22).

Dos años después, en el curso de una nueva gira de la compañía, Ansermet llegó por primera vez a Buenos Aires, donde encontró una inexperta orquesta *ad hoc*, integrada por músicos que ganaban su vida tocando en salas cinematográficas, teatros y cafés, y que no tenían prácticamente experiencia en el tipo de repertorio moderno que caracterizaba a los *Ballets Russes*. Trabajó denodadamente, sin dar ni pedir tregua, logrando resultados que asombraron, en primer lugar, a los propios integrantes de la orquesta, quienes le expresaron su reconocimiento ofreciéndole un banquete de despedida. Allí, entre brindis y brindis, con irresponsable entusiasmo y excepcional optimismo, le prometieron elegirlo Director Titular de una entonces inexistente orquesta, que funcionaría en forma regular tan pronto consiguieran los hipotéticos recursos para mantenerla. Uno de los músicos arrebatados por la marea de entusiasmo era un joven violinista de 22 años, *concertino* de la heterogénea orquesta. Su nombre era Juan José Castro.

Con el paso de los años y como era lógico suponer, Ansermet había olvidado totalmente lo ocurrido en Buenos Aires, no así “sus” músicos porteños que, a fines de 1923 o comienzos de 1924 —es decir tan pronto el Concejo Deliberante aprobó el subsidio para la APO— comisionaron al propio Juan José Castro, que entonces estudiaba en París, para comunicar a Ansermet que había orquesta, e invitarlo formalmente a convertirse en el Director del recientemente subsidiado organismo (Hudry 1983:29).

Ansermet tomó a su cargo la mayor parte del tercer ciclo de la APO (1924) y volvió en los dos años subsiguientes, dirigiendo 24 conciertos en 1925 y 25 conciertos en 1926. Su presencia significó no solamente la garantía de calidad de un excelente maestro, sino también la presencia de un verdadero especialista en repertorio contemporáneo del momento, al que había accedido frecuentando los autores que bailaba la compañía de Diaghilev: Debussy, Ravel, Stravinsky,

Prokofiev, Falla y otros. Este repertorio puso a la *APO*, instantáneamente, a la vanguardia de la actividad musical de Buenos Aires.

No obstante, la *APO* no trajo a Ansermet en 1927: el maestro suizo viajó a Buenos Aires, pero para dirigir solamente seis conciertos para otra entidad, la *Sociedad Cultural de Conciertos*. Sobre este asunto fue publicado un encendido artículo en la revista *Martín Fierro*, comparando estos seis conciertos con la temporada que en la *APO* había comenzado Henry Hadley, Director Asociado de la Filarmónica de Nueva York, y que más tarde terminaría Clemens Krauss, Director General de la Opera de Frankfurt. Según dicho artículo:

Los conciertos de la Filarmónica del Profesorado Orquestal han perdido este año un cincuenta por ciento del interés del público y la misma cantidad en mérito artístico, lo cual justifica aquello. La composición deficiente y el desempeño mediocre de la orquesta, la dirección del maestro Mr. Hadley, la organización y desarrollo de programas de escaso interés y valor, de calidad mediana, compuestos de obras archiconocidas y trilladas, sin el aliciente de versiones de mayor ni igual perfección o autoridad que las ya escuchadas: obras en las cuales, generalmente, encaja la incapacidad y la haraganería de los músicos criollos, defectos tan combatidos por Ansermet, y que fueron motivo de la resistencia que despertó hasta culminar en su eliminación: he ahí los factores que desmerecen estas audiciones. (E.M. 1927:5)

En la continuidad del artículo su autor critica duramente la capacidad de Hadley como intérprete, así como ciertas facetas de la actitud de la *APO* que, habiendo segregado a Ansermet y necesitando justificar la utilización de los subsidios con que contaba, habría contratado “a peso de oro a Mr. Hadley”.

Su gremialismo [de la *APO*] seco, sórdido, que es regido por un principio de protección fundamental de la comida y el bolsillo, su gremialismo que le impone el absurdo de un sorteo –no un concurso– para elegir solistas de la orquesta, como si el ciego azar pudiera sustituir a la inteligencia humana, por mediana que fuera, esos vicios del gremialismo, y la inclutura y la absoluta falta de un ideal artístico, son los culpables de la actual situación. (Ibid.)

Según el opinante, el traspíe de la *APO* al segregar a Ansermet y al grupo de personas que lo apoyaban –y que habían sido de decisiva gravitación en la gestión

y obtención de los subsidios– ponía en serio riesgo la continuidad en la percepción de dichos recursos. Aparentemente, hubo en la orquesta de la *APO* quienes no aceptaron las exigencias de Ansermet, ni la renovación que sus programas proponían. Así lo consigna el final del artículo:

Sus subordinados de ayer lograron finalmente vengar el esfuerzo que les exigía, y los reaccionarios le castigaron por haberles hecho ejecutar obras atrevidas de compositores contemporáneos con el boycot de hoy. Esa es la orquesta, esos son los músicos, los *artistas*, que obstaculizan el progreso musical argentino. (Ibid.) [Enfasis original]

No debe retacearse a la *APO* el juicio de valor sobre su participación en un capítulo significativo de la historia musical de Argentina que, alguna vez, merecerá un estudio extenso y pormenorizado. A los efectos del presente trabajo se ha considerado solamente la tarea cumplida por la entidad hasta 1930, en virtud de lo que el repertorio abordado en esas temporadas pudo servir como fuente de docencia viva para los jóvenes compositores que en 1929 fundaron el GR.

Después de la elevación de calidad que significó la presencia de Clemens Krauss en la segunda mitad de la temporada 1927, en 1928 se logró el retorno de Krauss para ofrecer, esta vez, 24 audiciones, incluyendo tres en la ciudad de Montevideo que fueron clamorosamente recibidas por la crítica y el público uruguayos. En 1929 se alternaron en el podio Nikolai Malko (Director de la Filarmónica de Cherkov, en la entonces URSS), Oskar Fried (Director de la Filarmónica de Berlín) y Juan José Castro, que por entonces había fundado su propia *Orquesta Renacimiento* y se encontraba en el comienzo de lo que sería su brillante carrera de director de orquesta. Finalmente, en 1930 se produjo el retorno de Ansermet, quien compartió la temporada con Alfredo Casella y el ya mencionado Juan José Castro.

Además de la creación de la Orquesta Filarmónica, otra iniciativa relevante de la *APO*, en cuanto a efectuar un aporte nuevo para el medio, fue la organización de un concurso de obras sinfónicas, iniciado en 1924. Este concurso estuvo dotado de un importante premio: m\$N 3.000. (tres mil pesos moneda nacional); en él fueron distinguidas obras de varios compositores, entre ellos tres de los cinco miembros fundadores del Grupo Renovación, Juan José Castro, Paz y Ficher, y una de uno de los compositores que se incorporaría al Grupo a fines de 1931, Luis

Gianneo. La nómina de obras ganadoras de los primeros seis concursos es la siguiente:³⁰

- 1924: *Dans les Jardins des Morts*, J.J. Castro.
 1925: *A una madre*, J.J. Castro.
 1926: *Poema heroico*, J.C. Paz.
 1927: *El jardín voluptuoso*, A. Luzzatti, y *La Chellah*, J.J. Castro.
 1928: *En la paz de los campos*, R. Espoile, y *Noche veneciana*, A. Luzzatti.
 1929: *Obertura patética*, J. Ficher y *Turay-turay*, L. Gianneo.

El repertorio de obras contemporáneas extranjeras, muchas de ellas de compositores jóvenes –y en ciertos casos muy jóvenes, como Dimitri Shostakovich– estrenadas en los conciertos de la APO en el período 1922-1930, constituyó una fuente de información valiosísima para los inquietos creadores locales, quienes pudieron así ponerse en contacto directo con una considerable porción de la actualidad musical del mundo.

Se detalla a continuación una lista de obras presentadas en dicho lapso y que reúnen los siguientes requisitos: 1. compositor no-argentino, 2. fecha de composición posterior a 1900, 3. primera ejecución en Buenos Aires. Se menciona entre paréntesis el año de nacimiento del compositor y el año de composición o estreno absoluto de las obras. Obsérvese que, en muchos casos, las obras fueron conocidas en Buenos Aires unos pocos años después de su finalización o de su estreno absoluto. Lamentablemente, un fenómeno así no ha sido reiterado sino excepcionalmente en los años que siguieron a la época aquí considerada.

³⁰ Asociación del Profesorado Orquestal, *Folleto ilustrativo* [200a. audición de la Orquesta Filarmónica]. Buenos Aires, 1930.

Nómina de obras

- Alfano, Franco (1876)
 Allende, Pedro H. (1885)
 Bortkievich, Sergei E. (1877)
- Casella, Alfredo (1883)
- Converse, Frederick (1871)
- Debussy, Claude A. (1862)
 Fabini, Eduardo (1883)
 Falla, Manuel de (1876)
- Hadley, Henry K. (1871)
- Herbert, Victor (1859)
 Hindemith, Paul (1895)
- Honegger, Arthur (1892)
- Suite romántica* (1909)
La voz de las calles (1920)
Concierto en Si bemol [Nº 1 Op 16? (1912)]
Italia (1909)
Il Convento Veneziano (1911/12)
Pupazzetti (1916)
Partita (1925)
Scarlattiana (1926)
Serenata en do mayor (1927/30)
10 millones de autos Ford [Flivver Ten Million, “a joyous epic” (1926)]
Iberia (c. 1909)
La isla de los ceibos (1926)
El amor brujo (1915)
El sombrero de tres picos (1919)
El retablo de Maese Pedro (1923)
Angelus [2º movimiento de la *Sinfonía N° 3 Op 60*] (1906)
Lucifer [Op 66] (1914)
Rapsodia irlandesa (1910)
Concierto Op 38 (1925)
Obertura de Neues vom Tage (1929)
Cántico de Pascua (1918)
Pastoral de estío (1920)
El Rey David (1921)
Canto de alegría (1923)
Pacific 231 (1923)
Concertino (1925)
Rugby (1928)

Kodaly, Zoltan (1882)	<i>Psalmus Hungaricus</i> (1923)
Malipiero, Gian F. (1882)	<i>Impressioni dal vero</i> (1910/15)
	Fragmentos de <i>Tres comedias goldonianas</i> (1919/22)
Miaskovsky, Nikolai (1881)	<i>Sinfonía N° 5</i> [Op 18] (1918)
Pizzetti, Ildebrando (1880)	Suite de <i>La Pisanella</i> (1913)
Prokofiev, Sergei (1891)	<i>Suite escita</i> (1914)
	<i>Sinfonía clásica</i> (1916/17)
	Suite de <i>El amor por tres naranjas</i> (1919)
Ravel, Maurice (1875)	<i>Scheherazade</i> (1903)
	<i>Daphnis et Chloé</i> (1909/12)
	<i>La Valse</i> (1919/20)
	<i>Bolero</i> (1927)
Respighi, Ottorino (1879)	<i>Ballata delle gnomidi</i> (1920)
	Fragmentos de <i>Belfagor</i> (1921/22)
	<i>Concerto in modo misolidico</i> (1924)
	<i>Impressione brasiliane</i> (1927)
	<i>Feste romane</i> (1929)
Rieti, Vittorio (1898)	<i>Barabau</i> (1925)
Shostakovich, Dimitri (1906)	<i>Sinfonía N° 1 Op 10</i> (1924/25)
	Suite de <i>La nariz</i> (1927/28)
Stravinsky, Igor (1882)	<i>Apollon Musagète</i> (1928)
	<i>El beso del hada</i> (1928)
Turina, Joaquín (1882)	<i>La procesión del rocío</i> (1912)
Weill, Kurt (1900)	Suite de <i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)
Weinberger, Jaromir (1897)	Obertura de <i>Puppenpiel</i> (1922)

El precedente listado de estrenos da como resultado el siguiente cuadro demostrativo:

<i>País de origen</i>	<i>Cantidad de compositores</i>	<i>Cantidad de obras</i>
Italia	6	16
Rusia ²¹	5	9
Francia ²²	3	12
U.S.A.	3	4
Alemania	2	3
España	2	4
Checoslovaquia	1	1
Hungría	1	1
Chile	1	1
Uruguay	1	1
Totales	25	52

La perspectiva de las décadas transcurridas permite hoy analizar esta nómina de obras y compositores con una visión de la que los programadores de aquella época carecían. Así, es posible señalar algunos detalles evidentes:

1. De las 52 obras listadas, unos dos tercios (34) corresponden a países de ascendencia latina. De ellas, cerca de la mitad son de procedencia italiana (16) y poco más de un tercio (12), de origen francés.
2. De las 18 obras provenientes de países no latinos, exactamente la mitad (9) proviene de Rusia.
3. Hay varias presencias que pueden ser consideradas hoy como totalmente prescindibles, por ejemplo Bortkievich y los tres compositores norteamericanos (Converse, Hadley y Herbert).

²¹ Se incluye a Igor Stravinsky, aunque ya no residía en Rusia.

²² Se incluye a Arthur Honegger, de nacionalidad suiza, nacido, formado y residiendo en Francia.

4. Hay varias llamativas ausencias, siendo las más notorias las de Bartok, Schönberg y sus discípulos de la Escuela de Viena.

El caso de Bartok es particularmente curioso dado que Ansermet, miembro fundador de la *International Society for Contemporary Music* –a la que Bartok estuvo estrechamente ligado desde el comienzo– había dirigido ya, entre otras obras del compositor húngaro, el estreno europeo de la *Suite de danzas*.

Junto a las obras citadas fueron incluidas otras, ya estrenadas anteriormente, de los mismos y otros compositores. Los autores argentinos tuvieron también nutrida representación en materia de estrenos y reposiciones, pasando revista a la mayoría de los compositores reconocidos del momento. Algunos años después, en septiembre de 1934, Paz habría de recordar cáusticamente este aspecto de la labor de la *Orquesta Filarmónica de la APO*:

La música argentina tuvo, como hemos dicho, su lugar, en cada concierto. Se ejecutaron “Turay-turay” y “El tarco en flor,” de Luis Gianneo; “Concerto grosso,” de J.M.Castro; “Suite infantil,” “Allegro, lento y vivace,” “La Chellah,” “El jardín de los muertos,” de Juan J. Castro; “Sinfonía de cámara,” “Dos poemas de Tagore,” “Obertura patética,” “Scherzo,” “La Sulamita” y “Tres bocetos sinfónicos,” de Jacobo Ficher; “Poema heroico” y “Obertura para Juliano Emperador de Ibsen,” de J.C.Paz.

A los aficionados del ambiente también se les dio oportunidad de hacer oír sus obras, lo cual tendrán que agradecer; no así el público, como es de imaginar. De ese modo desfilaron, en redundante caravana, Ugarte, André, López Buchardo, Espoile, Boero, García Estrada y Alberto Williams.²³

El fragmento citado da cuenta de los campos “ideológicos” en que se encontraba dividido el ambiente musical de Buenos Aires en el primer lustro de la década de 1930. Con característico y belicoso partisanismo, Paz llamó “música argentina,” exclusivamente, a obras de compositores que en ese momento integraban o

habían integrado el GR: Gianneo, los hermanos Castro, Ficher y él mismo. En cambio, algunos de los fundadores de la *Sociedad Nacional de Música* (André, Boero, etc.), el presidente honorario de la misma (Williams), el Director del *Conservatorio Nacional* (López Buchardo) y otros músicos conspicuos de la época, enrolados en la tendencia nacionalista, le merecieron la calificación de “aficionados del ambiente,” desfilando en “redundante caravana.”

²³ Esta cita corresponde al recorte de un artículo de Paz titulado *APO* y destinado a recordar el 40° aniversario de la entidad. Fue publicado en *La Gaceta de Buenos Aires* y se lo encontró en el archivo de José María Castro, con la anotación manuscrita “Set. 1934.” Se ignora la fecha exacta de publicación.

2. El Grupo Renovación

2.1. EL "ZEITGEIST"

La eclosión simultánea de movimientos renovadores operada en la época aquí considerada permite establecer algunas analogías y paralelismos entre artes diferentes, aún admitiendo que tal especulación tiene validez relativa y puede resultar intelectualmente riesgosa. Pero el hecho concreto es que el material para establecer la analogía existe, que se manifiesta en tiempos casi simultáneos y que en Buenos Aires hubo por lo menos una institución que cobijó las expresiones jóvenes de las letras, la plástica y la música, por lo que puede hablarse, incluso, de un espacio físico de convivencia renovadora. Tal institución fue *Amigos del Arte*, fundada en 1924 en la Galería Van Riel. Fue precisamente en ese local de Florida 659 donde nació públicamente el Grupo Renovación y en el que desarrolló su actividad entre 1929 y 1938.

Cuando Jorge Luis Borges regresó al país en 1921, tras algunos años de estadía en Europa, trajo consigo los fermentos del *ultraísmo* que, desde poco antes, sacudía las estructuras de la preceptiva poética española y que bien pronto iba a revolucionar los medios literarios locales. Resulta ilustrativo para mejor comprender el clima espiritual, el *Zeitgeist* que vinculaba a jóvenes poetas y jóvenes músicos de la época, comparar algunas características del movimiento ultraísta con el

pensamiento de, por ejemplo, Eduardo Fomarini, y con algunas otras evidencias propias del campo musical. Para ello, se toma como referencia la ya citada publicación de Carlos Mastronardi sobre el movimiento *Martín Fierro* (Mastronardi 1967) y un artículo de Eduardo Fomarini destinado en 1917 a comentar algunas obras de Juan José Castro (Fomarini 1917). Mastronardi describe en estos términos los principios del ultraísmo:

La legión ultraísta sostiene que, no siendo la prosa el medio natural de la metáfora, ésta debe acudir al poema, donde el lenguaje conceptual o lógico suele ser un estorbo. De acuerdo con este precepto, el poema se aplica a comunicar estados, operaciones internas, como si hubiese renunciado al manejo de elementos narrativos. Ni descripción ni desarrollo argumental: sólo la magia instantánea de la metáfora. (Mastronardi 1967:919)

De esta descripción interesa extraer cuatro nociones: 1. lenguaje conceptual, 2. elementos narrativos, 3. descripción, 4. desarrollo argumental. Sabido es que el lenguaje conceptual es esencialmente ajeno a la música, aunque ciertos géneros musicales lo incorporan bajo la forma de un texto musicalizado: la canción de cámara, la música religiosa, el drama musical, etc. Los elementos narrativos y la descripción se encuentran, en música, bastante cerca entre sí: ambos existen cuando a través de la posibilidad de evocación o asociación de ciertos formulismos sonoros, incluyendo los onomatopéyicos, se trata de contar una historia que tenga desarrollo temporal, o describir una imagen (un paisaje, un objeto, un ser viviente): como manifestación típica de este procedimiento existe la música descriptiva o programática. Por último, el desarrollo argumental tiene varias vías posibles de ingreso a la experiencia musical: por la escena (ópera, ballet), por otros géneros de música vocal (oratorio, pasiones), por ciertas manifestaciones de música puramente instrumental (sonata o sinfonía programática, poema sinfónico).

Como ya fue dicho, varios –si no la mayoría– de estos géneros fueron característicos en la producción musical argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En posición convergente con la descripción de Mastronardi, Fomarini expresa:

La sonata, forma suprema de la música instrumental pura, comienza a contar sus cultores también entre los compositores argentinos y extranjeros aquí radicados, nacionalizados o no: hasta ayer operistas sin editor, errantes entre la estética massenetiana

y pseudo-wagneriana; hoy –en una mayoría ya encomiable– aspirantes a una forma de arte, sin duda superior: la música libre de los apuntalamientos de la poesía “sui generis” tan característica de los “libretti” de ópera. (Fomarini 1917:445)

Puede, merece y eventualmente debe discutirse la valoración efectuada: ¿porqué un cuarteto de Mozart llegaría a ser “una forma de arte, sin duda superior” a *Don Giovanni*? Al margen de la razón o validez última de estas afirmaciones, ellas revelan la orientación de alguien cuyas ideas y cuya enseñanza fueron de gran importancia en la formación de relevantes exponentes de la llamada “generación del 90”.

A tal punto parecen haber influido estas ideas en sus discípulos que, de los cuatro que integraron el Grupo Renovación, sólo Juan José Castro abordó la ópera y eso, recién en 1943 con *La zapatera prodigiosa*, cuando tenía 48 años de edad y se encontraba en una madurez plena que garantizaba su independencia artística. Su hermano José María escribió sólo un monodrama para voz hablada e instrumentos (*La otra voz*) en 1953 cuando había superado ya los 60 años de edad. Gianneo y Paz no escribieron música dramática.

Prosigue Fomarini:

El aserto de la superioridad de la música pura sobre la operística es hoy, para todo estudioso, una verdad axiomática, quedando esta verdad corroborada por el fallo que la historia da al respecto... César Franck surge hoy triunfante después de medio siglo de tiranía wagneriana.

Nuevamente es menester formular una prudente observación en cuanto a los juicios de valor enunciados en afirmaciones tan rotundas como “la superioridad de la música pura,” “una verdad axiomática,” “el fallo que da la historia” y César Franck surgiendo “triunfante” como si de un enfrentamiento bélico o deportivo se tratara. Pero, discutible o no, interesa rescatar el concepto de “superioridad de la música pura” para proyectarlo comparativamente sobre la siguiente manifestación de Mastronardi:

Nos hallamos ante una época que deja caer el acento sobre el propio escritor, sobre sus irreductibles intuiciones, como si de poco valiera el reflejo de un mundo que no ha pasado por la sensibilidad de aquél. Tales las orientaciones perceptibles hacia 1924 ó

1925, cuando los críticos anuncian el advenimiento de la *poesía pura*. (Mastronardi 1967:920) [Enfasis original]

La estructura y la apariencia sensible de un poema o de una composición musical concebidos como manifestaciones de “poesía pura” o “música pura” van a diferenciarse, forzosamente, de sus respectivos antecedentes inmediatos, no concebidos de igual manera. A la vez, pueden tender un nuevo nexo entre las respectivas artes. Prosigue Mastronardi:

El periódico *Martín Fierro*... franquea sus puertas a los cultores del verso libre, esto es, a los adversarios de la preceptiva tradicional. No más leyes rítmicas y estróficas: no más músicas verbales según los modelos clásicos. (Ibid.)

Ya fueron mencionados los problemas técnicos a resolver, planteados por la “nueva música” de los años de la década de 1920. En este terreno se da, también, una interesante analogía: la “preceptiva tradicional” aludida por Mastronardi en el párrafo últimamente citado, tenía su correspondencia en música en las estructuras derivadas del uso del sistema tonal, así como las “leyes rítmicas y estróficas” encontraban su equivalente en la regularidad métrica, la simetría formal, la repetición, la variación obvia, la recapitulación y todo el arsenal de recursos y esquemas morfológicos utilizados hasta entonces para ordenar el material sonoro en el tiempo. Estos recursos, elevados a categoría de principios, ayudaron durante siglos a la comprensión de la obra musical, proporcionando puntos de referencia de fácil almacenamiento en la memoria, que es la que acumula los datos de la percepción para la comprensión de una forma musical o poética.

Con la abolición de tales principios y la desaparición de tales puntos de referencia, la comprensión de las formas musicales y poéticas por el público de la época significaba nuevas y exigentes demandas, lo que explica fácilmente la resistencia ofrecida por algunos sectores a este tipo de novedades. Continúa Mastronardi:

Sin perjuicio de los matices locales, que se van acentuando con el andar del tiempo, acaso pueda afirmarse que los fantasistas y creacionistas franceses son los compañeros de ruta de nuestros innovadores... El expresionismo alemán, no muy propenso a la metáfora, apenas resulta audible en las orillas del Plata”. (Mastronardi 1967:921)

En el análisis de los estrenos ofrecidos por la *Orquesta Filarmónica de la APO* ha podido advertirse la incidencia alcanzada por obras de autores latinos –y particularmente franceses– así como la casi total ausencia de autores del expresionismo alemán. Una conclusión similar surgirá al observar el repertorio foráneo dado a conocer en los conciertos del GR, en los que jamás se incluyó obras de Schönberg ni Webern y apenas se escuchó un par de obras de Alban Berg.

Otro punto sobre el que es posible trazar una analogía es el de la inmunidad de los poetas *martinfierristas* a la influencia del futurismo:

Verdad es que los *martinfierristas* no se complacen en la mención de los artefactos que Marinetti poetiza, ni dedican mucha atención al ingenio mecánico de nuestro siglo. Sólo eventualmente los automóviles y los aeroplanos ingresan en sus versos. (Mastronardi 1967:926)

Cabe recordar que, en la época en que proliferaban los manifiestos futuristas (c. 1910) la música no escapó a la reverencia casi idolátrica que los profetas del movimiento guardaban hacia los adelantos tecnológicos y mecánicos de la época. De la observación del repertorio de estrenos producidos en los conciertos de la *APO* y, posteriormente, del Grupo Renovación, se deduce que, si bien fueron dadas a conocer obras de Converse y Honegger dedicadas al Ford T, la locomotora y, aún, el rugby, faltan muchos “clásicos” como los de Milhaud (maquinarias agrícolas y actualidades cinematográficas), Mossolov (fundición del acero), Carpenter (rascacielos), Antheil (ballet mecánico), etc.

2.2. EL MEDIO AMBIENTE

En 1929, año de la fundación del Grupo Renovación, Buenos Aires se encontraba viviendo los tramos finales de lo que Juan Carlos Paz denominó “la Edad de Oro de la Gran Aldea” y que, a su juicio, comprendió la década de 1920 (Paz 1972:141-143).

Paz, testigo alerta y privilegiado, enumeró prolijamente una serie de hechos culturales para fundamentar su opinión: dicha serie incluye acontecimientos en los

campos de las letras, las artes plásticas y la música. Entre los hechos puramente musicales, recuerda:

1. la primera visita de la Orquesta Filarmónica de Viena, con Felix Weingartner como director;
2. los conciertos dirigidos por Richard Strauss en el Teatro Colón, en los que dio a conocer casi toda su producción orquestal;
3. los estrenos de *Salome* y *Elektra*, del mismo compositor;
4. los ciclos anuales de la Orquesta Filarmónica de la APO;
5. la visita del *London String Quarter*;
6. la fundación de la Orquesta de Cámara "Renacimiento," dirigida por Juan José Castro;
7. el estreno en el Teatro Colón de *Las bodas* de Stravinsky;
8. la incorporación al ambiente musical porteño de Julio Perceval y Jane Bathori, la cantante que en Europa hizo conocer gran parte de la producción vocal de Debussy, Ravel y *Les Six*.

A esta nómina podría agregarse por lo menos tres acontecimientos más que, cada uno en su esfera, tendrían indiscutible gravitación:

1. la estabilización de la Orquesta del Teatro Colón como cuerpo profesional de carácter permanente (1922);
2. la creación del *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (1924);
3. la primera visita efectuada al país por Erich Kleiber (1926), a la sazón Director de la Ópera del Estado de Berlín, que había sido el director del estreno mundial de *Wozzek*, de Alban Berg (1925) y que, con el advenimiento del Nazismo y la Segunda Guerra Mundial establecería una fecunda relación laboral con nuestro medio, especialmente en el Teatro Colón.

La estabilidad de la Orquesta del Colón puso a disposición del Teatro un organismo permanente para satisfacer sus necesidades de programación; a la vez, generó como efecto no deseado el cisma de la Asociación del Profesorado Orquestal y la creación de la Orquesta Filarmónica de la misma. La creación del Conservatorio Nacional significó la aparición de la primera institución oficial nacional para la educación musical, como alternativa a la numerosa oferta privada que, frecuen-

temente, no contaba con las debidas garantías de calidad. En cuanto a Kleiber, llegó para dirigir diez conciertos en el Teatro Colón y terminó dirigiendo catorce: volvió a Europa comprometido para regresar a Buenos Aires el año siguiente – 1927, centenario de Beethoven– y dirigir quince conciertos más; desde entonces hasta su muerte en 1956 el público argentino lo tuvo entre sus artistas favoritos.

La presencia de Kleiber, asidua en la década de 1930 junto con la de otros artistas de singular eminencia –Fritz Busch y Albert Wolff, a modo de ejemplo y para no citar sino unos pocos– fijó *standards* de calidad en la ejecución musical sinfónica que, a la postre, resultarían difícilmente superables. Este camino de crecientes exigencias cualitativas coincidió con el cambio de actitud que se estaba operando en el público de Buenos Aires, en general, y entre figuras prominentes de la alta sociedad en particular, que se abocaron a fundar, sostener y dirigir entidades vinculadas al quehacer cultural en sus más altas expresiones. Entre estas figuras, debe destacarse la acción de Adelina Acevedo y Elena Sansinena de Elizalde en *Amigos del Arte*, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía en la *Sociedad Cultural de Conciertos* y Victoria Ocampo en la editorial *Sur*.

Puede decirse que había un público en plena formación, sedimentando gustos y preferencias, oscilando en algunos casos entre la mera exhibición social y una incipiente apetencia y sincero goce de las experiencias estéticas y, entre éstas, las de vanguardia. Por lo tanto y por tratarse de una época de transición, no debe extrañar que en el conjunto de esta multifacética actividad hubiese algunos aspectos contradictorios o que, por lo menos, ponían en evidencia la persistencia de actitudes en vías de superación. Por ejemplo, el nivel europeo de atención y concentración no era moneda corriente en el Teatro Colón, donde se aceptaba que sectores del público conversaran durante pasajes poco interesantes de las óperas, que muchos espectadores llegaran ostensiblemente retrasados y que otros se comportaran, según palabras de Kleiber, "en forma juguetona e ingenua." La asidua presencia del Presidente de la Nación en el Teatro Colón contribuyó a mejorar dicho estado de cosas, ya que el Dr. Alvear, desde la ventajosa ubicación del palco presidencial –*avant-scène* de la segunda planta, costado de calle Tucumán– fulminaba a los rezagados y revoltosos fijando sobre ellos sus grandes binoculares de caza mayor (Russell 1958:126).

Otros sectores de la actividad musical revelaban otro tipo de falencias. Por ejem-

plo: en julio de 1927 había aparecido *La revista de música*, editada por G. Ricordi E.C. Se trataba de un interesante medio de formación e información musical que pretendía ocupar, legítimamente, un espacio vacío en el campo de las publicaciones especializadas con que contaba el país. La empresa tuvo corta vida y el 15 de junio de 1930 se publicó el último número, con una nota editorial de despedida que revela, por cierto amargamente, una faz negativa del quehacer musical porteño:²⁴

...creíamos resuelto el problema, después de otras tentativas anteriores, de dotar al ambiente musical argentino de un exponente de cultura y extensión, que viniera a ser el *trait d'union*²⁵ entre la ejecución musical, considerada como pura delectación estética y el conocimiento histórico crítico que viene a ser base, explicación y sentido íntimo de la primera. Hemos de confesar sinceramente que caímos en una lamentable equivocación.

El concepto musical de nuestros aficionados sigue limitado a la ejecución pura. El divo continúa imperando, no sólo en la ópera sino en el piano, en el violín, en la batuta... El proceso evolutivo, lo repetimos, ha sido grande, pero no se ha llegado aún al deseo de conocer, de profundizar; sólo se desea oír. Se dirá que es lo principal. Pero falta el complemento cultural: el refinamiento. En estas condiciones, un tanto primitivas, la publicación de una revista como la nuestra, no tiene razón de ser.

De tal modo, se había desatado una multitud de acontecimientos culturales que, aparentemente, traducían una potente vitalidad subyacente. A la vez, una revista especializada debía poner punto final a su trayectoria, admitiendo con plena conciencia y total honestidad su falta de "razón de ser." Contradicciones de una cultura en gestación. Incidentalmente, puede mencionarse que en los pocos números que mediaron entre la aparición del GR (septiembre de 1929) y el último número de *La Revista de Música* (junio de 1930), lapso en que el Grupo presentó no menos de dos conciertos públicos, no ha podido hallarse en la *Revista* la menor referencia a la fundación, existencia o actividad del Grupo, ni comentario, crónica o crítica de alguna presentación, por parte de Ernesto De la Guardia, a cuyo cargo

²⁴ Artículo editorial en *La Revista de Música*; editores impresores G. Ricordi E.C.; Año III, N° 11; Buenos Aires: 15 de junio de 1930; págs. 193-195.

²⁵ Vínculo.

estaba la respectiva sección. Esta omisión revela, también, una suerte de contradicción con los objetivos declarados en la nota editorial precitada.

2.3. EL MANIFIESTO FUNDACIONAL

El manifiesto fundacional del Grupo Renovación expresó textualmente:²⁶

El Grupo Renovación se constituyó el 21 de septiembre 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. [Firmas] Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Gilardo Gilardi, José María Castro.

A efectos de comprobar hasta qué punto el Grupo pudo o no cumplir con los objetivos enunciados, es conveniente considerar cada uno de ellos a la luz de datos reunidos en el curso de la investigación.

En cuanto a "estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras," debe destacarse que las reuniones entre afiliados del Grupo eran, por lo menos en ciertos períodos, muy frecuentes. Sobre esto puede dar una idea la correspondencia dirigida a Honorio Siccardi, ingresante a fines de 1931, a quien, por residir entonces en Lomas de Zamora, se lo citaba o se le informaba sobre lo tratado en su ausencia, por medio de breves esquelas, muchas de las cuales se conservan en el respectivo archivo. Algunas misivas de la época en que Siccardi estaba ingresando al Grupo –últimos meses de 1931 y primeros meses de 1932– permiten verificar reuniones realizadas el 21

²⁶ Copia carbónica existente en el archivo de José María Castro.

y 25 de noviembre,²⁷ el 28 del mismo mes,²⁸ el 19 de diciembre,²⁹ el 2 de enero³⁰ y el 24 de febrero,³¹ es decir seis reuniones en tres meses de verano, en los que puede suponerse fundadamente que la frecuencia de los encuentros disminuía. Es probable que, durante la temporada musical, es decir entre el otoño y la primavera, las reuniones hayan alcanzado frecuencia semanal: por lo menos existe una carta de José María Castro a Siccardi del 7 de mayo de 1935 en la que le manifiesta que “Ayer tuvimos la consabida reunión de los lunes. Asistió también Lux Solar [sic].”³² La mención de la presencia de Xul Solar, así como en otros documentos aparecen mencionados Pettoruti y otros, revela que las reuniones no estaban reservadas exclusivamente a los miembros del Grupo, quienes mantenían contacto y relaciones de amistad con integrantes de otras vanguardias estéticas.

La naturaleza de los temas a tratar determinaba el lugar de las reuniones. Cuando el motivo era conocer obras de los propios miembros o de otros compositores, estudiar partituras o escuchar grabaciones, los encuentros tenían lugar en los domicilios de algunos de los integrantes. La dirección de José María Castro, en Córdoba y Paraná, era la sede del Grupo, estaba impresa en el reverso de los sobres “oficiales” y aparece en varias de las citaciones efectuadas a Siccardi.³³ También la dirección de Perceval, ingresante al Grupo junto a Siccardi y que vivía en Arenales y Julián Alvarez, es mencionada en varias cartas como, por ejemplo, una ligeramente humorística de Juan Carlos Paz a Siccardi, en la que traza un plano en el que incluye un diminuto colectivo de la línea 38 que, partiendo de la Estación Constitución, podría llevarlo al lugar señalado:³⁴

²⁷ Carta de José María Castro del 24/11/31.

²⁸ Idem. 26/11/31.

²⁹ Carta de Juan Carlos Paz del 16/12/31.

³⁰ Carta de José María Castro del 03/12/31.

³¹ Idem. 25/02/32.

³² Archivo de Honorio Siccardi.

³³ Por ejemplo, en las cartas de José María Castro del 24 y 26/11/31, 25/02/32, etc.

³⁴ Carta de Paz a Siccardi del 10/01/33.



Deseamos verlo y oirlo.

Si no es para Vd. inconveniente mayor, véngase a lo de Perceval, calle Arenales... esq. Alvarez, ...el viernes próximo (viernes 13, para colmo,) a las 15 horas. Para evitarle inconvenientes o demoras ocasionadas por la búsqueda de semejante domicilio, le adjunto un plano explicativo, cuyas admirables cualidades será Vd. el segundo en apreciar: el primero he sido yo. [Sigue el dibujo]

NOTA: La esquina señalada con el “triángulo negro” es la de los conspiradores.

Cuando el tema era de otra naturaleza, por ejemplo administrativa o de programación, las reuniones podían tener lugar en sitios públicos, por ejemplo: el almacén de Maipú y Paraguay,³⁵ el café *La Cosechera* de Avenida de Mayo y Perú,³⁶ el restaurante *Napoleón*,³⁷ el café de Córdoba y Callao,³⁸ etc.

Fueron halladas evidencias que no dejan dudas sobre el hecho de que existía un fluido conocimiento mutuo de las obras que los miembros del Grupo producían, así como también que eran juzgadas obras de otros compositores, como lo testimonian estas menciones de José María Castro a Siccardi:³⁹



Mañana miércoles nos reuniremos en casa algunos de los “grupistas” para oír varias composiciones de Perceval que prometió venir...

Ayer miércoles nos reunimos. Hicimos un poco de música mecánica... (discos de Honneger [sic], Bach, Milahaud [sic], etc.) Así pasamos la tarde. Le informo lo anterior para que se arrepienta por haber faltado.

O bien este fragmento de Paz, también a Siccardi:⁴⁰

³⁵ Idem. 16/12/31.

³⁶ Idem. 20/07/31.

³⁷ Idem. 14/09/34.

³⁸ Idem. 15/11/33.

³⁹ Cartas del 24/11/31 y 25/02/32, respectivamente.

⁴⁰ Carta del 10/01/33.



José María Castro ha terminado un tiempo de Sonata para violoncelo y piano: Ficher escribió unas “Variaciones” un poco acartonadas: yo me debato como puedo con un 2º Concierto para instrumentos de viento y piano: ¿Escribe Ud. algo? Sería necesaria intensa labor en este verano, para tener *reservas* listas. [Enfasis original]

Tal conocimiento mutuo de las composiciones producidas entre los miembros del Grupo incluía las opiniones críticas y podía llegar, eventualmente, hasta consultas muy específicas sobre el destino de dichas obras. Hay, como muestra, un par de cartas de Gianneo a Siccardi;⁴¹ en la primera, fechada en Tucumán el 18 de marzo de 1939 –cinco días después del estreno en Buenos Aires del *Concertino-serenata*– Gianneo pregunta y propone: “Le gustó el Concertino? Mándeme sus impresiones.” En la segunda, del 19 de octubre de 1941: en el ángulo superior izquierdo del anverso y dentro de un recuadro, puede leerse lo siguiente:



Consulta: Haría un papelón si mandara al Concurso de la C.[omisión] N.[acional] de Cultura la Música para Niños? Que le parece [?]

La “difusión y conocimiento de las obras por medio de audiciones públicas” se cumplió acabadamente mediante los conciertos públicos patrocinados por el Grupo, iniciados en 1929 en la asociación *Amigos del Arte*, continuados a partir de octubre de 1938 en el *Teatro del Pueblo* y finalizados, en 1944, en el Salón de Actos del *Edificio Volta* de la Compañía Argentina de Electricidad.

El tercer objetivo del manifiesto fundacional, referido a ediciones, comenzó a cumplirse a través de ediciones propias –sin *copyright*– impresas en los talleres de Miguel Calvello, ubicados en Solís 1030. Estas ediciones aparecieron a partir de febrero de 1934, con buena calidad gráfica que satisfizo entonces a los interesados y que mantiene vigencia a pesar del tiempo transcurrido:⁴²

⁴¹ Archivo de Honorio Siccardi.

⁴² Carta de Paz a Siccardi del 10/02/34.



Ya está impresa la primera obra del grupo!: y bastante bien, mucho mejor de lo que lo hubiera hecho la imprenta que en Bs. As. tiene...

La firma *Ricordi* también editó obras del Grupo.⁴³ Finalmente, la generosa acción de mecenazgo que desarrolló la señora Cecilia Benedit de Debenedetti, a través de la Editorial Argentina de Música (*EAM*), permitió encontrar un cauce editorial que persistió hasta varios años después de la desaparición del Grupo Renovación.

Además de las ediciones de partituras, algunas composiciones de miembros del Grupo fueron grabadas e incluidas en el *Album O. 109* de 5 discos de 78 r.p.m.. números 177284 a 177288, que la empresa *Odeón* dio a conocer en 1943. Las composiciones contenidas en esta serie fueron las siguientes:⁴⁴

Castro, José María: *Cinco piezas poéticas y Dos motivos infantiles* para piano (Orestes Castronuovo, piano)

Ficher, Jacobo: *Sonata* para oboe y piano (Pedro Di Gregorio, oboe, y Orestes Castronuovo, piano)

Siccardi, Honorio: *Preludio y fuga* para clarinete y piano (Filottete Martorella, clarinete, y Orestes Castronuovo, piano); *Deseo* para flauta (Angel Martucci, flauta); *Títtere sabio* para clarinete (Filottete Martorella, clarinete)

Castro, Washington: “Andante” y “Final” de *Sonata* para violoncelo y piano (Washington Castro, violoncelo, y Esther Castro, piano)

Gianneo, Luis: *Sonatina* para piano (Orestes Castronuovo, piano)

La difusión en el extranjero a que hace referencia el punto 4º del manifiesto fundacional pudo concretarse, sobre todo, a partir de la vinculación del Grupo como Sección Argentina de la *Sociedad Internacional para la Música Contemporánea*, *SIMC* [*International Society for Contemporary Music*,

⁴³ *Noticario Ricordi*: N° 20; Buenos Aires: febrero de 1939.

⁴⁴ Folleto *Odeón novedades*: Buenos Aires; mayo de 1943.

ISCM], distinción lograda en 1932, según García Morillo (1993:203), “gracias a los buenos oficios del maestro italiano Alfredo Casella.”⁴⁵ De esta vinculación surgieron, tanto programas de intercambio con otras secciones nacionales de diversos países del mundo, como la admisión de obras de los miembros del Grupo en los festivales internacionales que, en diversas ciudades organizaba anualmente la Sociedad. Como ejemplo de la celeridad y naturalidad con que dichos intercambios se realizaban, queda una carta de Paz a Siccardi fechada el 2 de junio [1932], dos días antes del concierto del 4 de junio de 1932 en que, por primera vez, el programa incluye la mención del Grupo como Sección Argentina de la *ISCM*: en ella, Paz manifiesta que “hemos contestado a Viena y Amsterdam proponiendo un programa a cambio de los que nos enviaron.”⁴⁶

En lo relacionado con la “producción general del país,” el Grupo se circunscribió a dar a conocer únicamente obras de sus miembros, con excepción de Julián Bautista (español) y Carlos Zozaya (mexicano) quienes, por entonces, residían en Buenos Aires.

Queda por considerar, finalmente, el tema de la opinión pública abierta sobre temas de índole artística. Sobre esto, cabe acotar que hubo dos miembros del Grupo que se distinguieron nítidamente entre sus pares por la actividad que desarrollaron en el campo de las publicaciones y en la realización de conferencias públicas sobre temas artísticos: ellos fueron Juan Carlos Paz y Honorio Siccardi. Paz, incluso, tuvo a su cargo columnas periodísticas en diversas publicaciones como *Crítica*, *Argentina Libre*, *Conducta*, etc. Si bien la investigación no ha encontrado documentación que revele tomas de posición del Grupo como tal, hay escritos de Siccardi que merecen un análisis detenido por cuanto son testimonios orientadores. En este sentido, es relevante transcribir algunos párrafos de las palabras con que

⁴⁵ Casella dirigió la obra orquestal *Allegro, lento y vivace* de Juan José Castro en el Festival Internacional de la *ISCM* realizado en Londres en el verano boreal de 1931: poco después, la Sociedad Internacional reconocía al Grupo Renovación como Sección Argentina de la institución.

⁴⁶ El autor agradece a Ana María Otero de Scolaro la comunicación de este material.

Siccardi presentó un concierto extraordinario auspiciado por la asociación *Signo* en Buenos Aires, el 30 de junio de 1933.⁴⁷

Quizá en algún momento de la vida esté menos ocupado en observar el camino que me queda por recorrer y vuelva la mirada al que dejé: es probable que me sorprenda un poco al recordar la decisión con que me constituí en portavoz del “GR”, pero ahora lo hago con desenfado y como si no pudiera ser de otro modo

...Comprendo bien que al obsequiar con este título [“enemigos”] a los esclavos del Folklore les haré sospechar que nos roe trágicamente el taladro de la envidia, por verlos encaramados en suculentos y soporíferos cargos oficiales donde musitan las salmodias de la estulticia

...Comprendo también que una vez que la espiral de su conducta se ha podido acomodar plácidamente a la rosca de las conveniencias burocráticas es inútil mover el destornillador hacia la izquierda... se han atornillado formando con el molde una sola pieza: hostilizarlos impunemente resultaría ostentación vana y cobarde.

...Solo [sic] he querido exponer abiertamente nuestra posición porque los que están capacitados para entender han de cerciorarse de buenas a primeras que nada tenemos que hacer con el pseudo-nacionalismo que está sirviendo de comodín al grupo de individuos sin ideas que ha encontrado en los elementos autóctonos una veta magnífica donde abrevarse

.... Lo que no entiendo es la imposición de seguir exclusivamente una línea única sobre la base de lo autóctono copiándolo, comentándolo o constituyéndolo en guía que presida todo acto con pretensiones de creación. José María Castro apoyaba mi tesis, cuando (días pasados) le expuse mi deseo de tratar este tema y, entre otras ideas interesantes, me decía si Ravel no era Francés porque trató temas populares Españoles, Vascos y Griegos. Yo creo también que Schöeneberg [sic] debe ser un mal patriota y pobre compositor porque no es más que un Bach moderno.

⁴⁷ Siccardi acostumbraba a hacer copiar con fines didácticos diversos escritos propios y ajenos, a sus alumnos de la Escuela Normal de Dolores (B.A.), ciudad en la que residió a partir de 1944. Esta transcripción corresponde a una de esas copias, hallada en el archivo de Siccardi, que lleva la inscripción “Copia realizada por Emilia Linés, 5º Año A.”

...Bien decía J. C. Paz que las naciones que marcan rumbos al mundo cuentan con dos o tres compositores notables cada una y nuestro país atesora medio centenar. Dios los tenga en su santa gloria! Pero que se lleven sus Cuandos y Chacareras.

...Sea como fuere, nos reservamos el derecho de ser ante todo artistas y de luchar por un ideal sincero de mejoramiento y a fin de que se compruebe de qué parte está la razón invitamos a nuestros detractores medrosos a iniciar una polémica abierta y clara.

...Declaro que la explotación sistemática de los elementos autóctonos está resultando un fácil recurso de impotentes, mientras la comprensión de los adelantos técnicos y del espíritu nuevo que agitan el arte contemporáneo inquieto y vital no quitan aquí un ápice a los principios nacionalistas.

...nosotros, un puñado de hombres circundados por la chatura del páramo de piedra en que nos movemos, tenemos la pretensión audaz, de formar, por lo menos en un núcleo considerable de personas, una conciencia nueva que les permita estimar con menos dogmatismo los valores artísticos; y no lo hacemos amontonando palabras, sino presentando, como el año pasado por ejemplo, programas donde se alternen obras nuestras con extremos de gran interés; exhibiendo por una parte nuestro propósito de ampliar el repertorio en que suelen basarse los programas y por otro de presentar al público los frutos de nuestro esfuerzo creador porque hay que decirlo bien alto, nuestro primer propósito es el de superarnos constantemente y para ello es indispensable mantenerse en tensión casi continua y adicionar a esta disposición la guía eficaz de la más cruda autocrítica.

...Eso estamos realizando, y, por esa razón somos renegados, estrafalarios e iconoclastas, para aquellos que han cerrado su razón a las tendencias nuevas y creen que es un exotismo valorar la belleza de cualquier tiempo y de cualquier raza. Al exclusivismo y al chauvinismo a "outrance" oponemos un espíritu ecléctico en el que también hay cabida para el color local subjetivamente creado o bebido de nuestro acervo [sic] nativo, de procedencia ibérica o incaica. En nuestros programas hemos insertado obras de sabor popular y volveremos a incluir otras de igual carácter cuando sea oportuno. También en nuestra producción aparecen obras de marcada influencia popular y no por eso hemos desdeñado las conquistas de la técnica europea, no hemos negado la evolución, ni hemos renunciado a encontrarnos a nosotros mismos.

Esta extensa cita permite rescatar diversos puntos de vista del Grupo, dado que Siccardi se manifiesta "portavoz" del mismo, acerca de la circunstancia de ese particular momento. Desfilan, así:

1. el conflicto planteado con aquellos a los que Siccardi denomina "esclavos del Folklore";
2. la ubicación de estos en lugares prominentes de la "música oficial", en un país y un momento histórico (Argentina, 1933) en que las ideas nacionalistas ganaban adherentes y espacios políticos;
3. la utilización de un "pseudo-nacionalismo" musical como excusa para la falta de recursos técnicos;
4. el rechazo por parte del Grupo de todo exclusivismo estético y técnico de "línea única";
5. el tema de la libre utilización del material folklórico o popular sin que esto debiera proyectarse necesaria u obligatoriamente sobre el carácter "nacional" de un compositor (el caso citado de Ravel);
6. la invitación a polemizar y la declaración de que la explotación sistemática de los elementos de la música autóctona era un fácil recurso de impotentes;
7. la convicción de que la comprensión del espíritu nuevo y de los adelantos técnicos no se oponía a los principios nacionalistas;
8. la pretensión del Grupo de despertar una conciencia nueva y desterrar el dogmatismo de la valoración estética;
9. la reiteración del propósito de los integrantes del Grupo de procurar una constante superación individual;
10. la aceptación de un posible "color local" o de la influencia popular en la música, a condición de que no signifique desdeñar la evolución de la técnica.

Años después, a comienzos de 1939, con motivo del décimo aniversario del Grupo, Siccardi volvió a manifestarse en palabras alusivas:⁴⁸

Su objeto [del Grupo] fue sacudir la modorra del ambiente musical porteño; y, si mañana tuviese que desaparecer, su estela quedaría imborrable, pues ha logrado el propósito atrevido que inspiró su fundación...

...sus conciertos, suma de magníficos esfuerzos, que es como una guía orientadora, perfilada por un trabajo arduo y constante de selección y el mantenimiento de un afán

⁴⁸ Copia titulada "El Grupo Renovación cumple su décimo aniversario," también realizada por Emilia Linés, archivo de Honorio Siccardi.

renovador que ha dado por fruto la ejecución de tantas primeras audiciones de obras como no puede jactarse entidad alguna de nuestro país de haberla igualado.

El señalado aspecto de autocrítica se refiere especialmente al trabajo creador, pues los cuatro integrantes del Grupo⁴⁹ son compositores. La misma severidad que preside la confección de los programas sirve al prolijo análisis de la propia obra; unidad de espíritu que se ve campear en los métodos con que se manifiesta su acción y en la constancia de su directiva. Por lo austera, recatada y sobria en exhibiciones, su labor pareció a ciertos observadores tímida o vacilante; por lo avanzada quisieron otros tildarla como presuntuosa y otros como ignorante de los principios clásicos. Se habló de iconoclastia, de manía, de exotismo, de imitación de modelos afortunados... Pero el Grupo sigue imperturbable, seguro, fuerte en sus convicciones...

...Construir ha sido siempre su norma: la renovación en los programas ¿qué es sino construcción que resulta de ampliar el acervo [sic] artístico presentado a los oyentes para fomentar sus conocimientos?

Construcción es el establecimiento de nuevas relaciones culturales, el incremento de la producción, la creación del archivo, la impresión de obras. Con ver el cambio general operado en los programas de los virtuosos y el de las sociedades musicales de Bs. Aires se notará la contribución del Grupo a la necesaria, imprescindible renovación, sufrida en parte hasta por los que la combaten y al fin la padecen subconscientemente o la soportan y asimilan por pequeñas dosis.

¿De qué modo podía esta postura “significar una contribución al desarrollo o afianzamiento de la cultura musical,” como rezaba el sexto fin u objetivo del manifiesto fundacional? Se entiende que la situación creacional de la música argentina en la década de 1930 era aún incipiente y conflictiva. La falta de un acervo histórico de peso y sus consecuentes tradiciones tomaba acuciante el problema de la búsqueda de la propia identidad.

Como ya se ha visto, había una corriente nacionalista que, desde la primera década del siglo y a impulso de un grupo de individuos influyentes, ocupaba importantes espacios en las salas de conciertos, los cargos públicos y las páginas especializadas. El final de la Primera Guerra Mundial había marcado el fin de la vigencia de una larga serie de valores estéticos y de recursos técnicos en la

⁴⁹ En ese momento José María Castro, Ficher, Gianneo y Siccardi.

música, y el GR pugnaba por abrir los oídos y las mentes de los argentinos a las nuevas tendencias que bullían en los centros de creación europeos y americanos, incluyendo los caminos que los propios compositores miembros –con enorme esfuerzo y tenacidad– estaban abriendo para beneficio de nuestra cultura. Algunos acontecimientos políticos de la época, como el golpe de Estado de 1930, la consolidación del nazismo en Alemania y la creciente penetración de ideas fascistas en Argentina, agregaban elementos de indudable gravitación en el juego de ideas que se estaba desarrollando. Por todo ello, las manifestaciones del Grupo podían contribuir –y en verdad lo hicieron– a provocar tomas de conciencia y acciones concretas en el sentido de la apertura ecléctica que propugnaban.

2.4. INTEGRACIÓN

2.4.1. Los fundadores

El Grupo se constituyó, en su fundación, con los compositores Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Gilardo Gilardi y José María Castro: en ese orden figuran los nombres al pie de la copia del manifiesto fundacional consultada en el curso de esta investigación. La heterogeneidad de origen, formación y trayectoria estética de estos hombres justificó que, en el momento de la aparición, se haya considerado al Grupo como una “hermandad” más que un “cenáculo”.⁵⁰

Los hermanos Castro y Paz habían compartido algunos maestros: los tres habían estudiado con Constantino Gaito y Eduardo Fomarini. De ellos, el único que había cumplido con la entonces ritual etapa de experiencia formativa europea, había sido Juan José Castro –con D’Indy, entre otros, en la *Schola Cantorum* de París– quien, a sus dotes de compositor, unía las de notable violinista, respetable pianista y, ya en 1929, incipiente director de orquesta. Su hermano mayor, José María, se había destacado ya como excelente violoncelista y comenzaría poco después una destacada carrera como director de orquesta. Paz, compositor y pianista, era, po-

⁵⁰ Crítica del concierto inaugural publicada en el diario *La Prensa* el 24/10/29.

siblemente, el de más diversas inquietudes y más acentuado inconformismo, como lo habría de probar su trayectoria posterior.

Ficher, nacido en Rusia, había forjado una sólida formación en su tierra natal, con tres discípulos de Rimsky-Korsakov: Nikolai Sokolov, Nikolai Cherepnin y Maximilian Steinberg; como violinista –había sido alumno de Auer– intervino además en algunos de los conciertos del Grupo.⁵¹ El fundador de más edad, Gilardi, había estudiado con su padre y con Pablo Beruti: en el momento de fundarse el Grupo tenía ya en su haber algunas composiciones de envergadura y era, entre sus pares, el único que había mostrado alguna afinidad con las líneas del nacionalismo musical, de lo que podía dar testimonio, entre otras obras, el *Septimino criollo* de 1927.

2.4.2. Nuevos afiliados

Los diarios de fin de diciembre de 1931 anunciaron la incorporación de nuevos afiliados: los compositores argentinos Luis Gianneo y Honorio Siccardi, el italiano Alfredo Pinto y el belga Jules [Julio] Perceval.⁵² Estas incorporaciones pusieron fin a una *impasse* de inactividad pública que se extendió durante todo el año 1931.

Junto con la noticia de las nuevas incorporaciones fueron dadas a conocer otras novedades y proyectos, que toman pertinente la cita del último párrafo de un artículo aparecido en *Jornada*, bajo el título de “El progreso de una prestigiosa entidad musical.”⁵³

⁵¹ La fecha de radicación de Jacobo Ficher en Argentina aparece citada contradictoriamente en diferentes fuentes: 1920 [programa de la Orquesta Filarmónica de la APO, 09/07/27], 1922 [Idem, 01/06/30], etc. Unas notas biográficas autógrafas del propio compositor, realizadas en papel con membrete del “Conservatorio Ficher” y halladas en el archivo de Honorio Siccardi, dicen textualmente: “Desde 1923 está radicado en Buenos Aires, Argentina.” De tal modo, 1923 es la fecha más confiable.

⁵² *La Prensa y Noticias Gráficas*, 27/12/31; *La Razón*, 28/12/31.

⁵³ *Jornada*, 27/12/31.

Y a éstas se sumarán muy pronto nuevas adhesiones. La agrupación se propone desarrollar en el año próximo un ciclo de audiciones con las obras más representativas de la música actual, respondiendo así al honor que le ha conferido la Asociación internacional de música contemporánea [sic], al designarla su representante. Estas audiciones se celebrarán en la Wagneriana, y en ellas desfilarán las mejores obras nacionales y extranjeras, de cualquier época y de todas las tendencias, pues la prestigiosa entidad desea mantenerse apartada, como hasta ahora, del criterio de círculo o camarilla que ha malogrado tantas instituciones nuestras.

Las “nuevas adhesiones” no se concretaron, por lo menos en los años inmediatos a la publicación del citado artículo: el siguiente compositor que se afilió al Grupo fue Washington Castro, que había intervenido como instrumentista en audiciones desde 1932 y que ingresó como compositor recién en noviembre de 1941. La erróneamente nombrada “Asociación internacional de música contemporánea” era la ya prestigiosa y activa *International Society for Contemporary Music*, *ISCM*, también mencionada en castellano como *Sociedad Internacional para la Música Contemporánea*, o *SIMC*, de la cual el GR se había convertido en “Sección Argentina” y comenzó a figurar como tal a partir del programa del 4 de junio de 1932, primer concierto realizado después de la publicación de la noticia que se comenta. Las anunciadas actuaciones “en la Wagneriana” no se materializaron, por lo menos hasta donde ha podido indagar esta investigación. Los únicos conciertos del Grupo registrados en la prestigiosa entidad habían tenido lugar el 9 de diciembre de 1929 y el 21 de julio de 1930, es decir bastante tiempo antes de la aparición del artículo en *Jornada*.

Hasta ese momento –fin de 1931– el Grupo había realizado sólo cuatro conciertos, con dos programas repetidos, en los que figuraban composiciones de los cinco miembros fundadores, exclusivamente. Al salir de la *impasse* de 1931 el Grupo se activó, tanto en la cantidad de programas anuales realizados como en la integración de los mismos, de lo que brinda un buen ejemplo el que tuvo lugar el 4 de junio de 1932: de los fundadores, hubo obras de Paz y Ficher; de los recientemente incorporados, Perceval; del siglo XVIII, Couperin, Johann Sebastian y Johann Christian Bach; contemporáneos extranjeros, Malipiero, Poulenc, [E.] Halffter y Janacek. Si bien el artículo de *Jornada* anunciaba “las mejores obras nacionales y extranjeras,

de cualquier época y de todas las tendencias,” no es fácilmente comprensible la inclusión de obras del siglo XVIII en la programación del Grupo.⁵⁴

Las nuevas incorporaciones de 1931 probaron, efectivamente, que en el Grupo no privaban criterios “de círculo o camarilla.” Gianneo no residía en Buenos Aires, ya que se encontraba radicado en Tucumán desde 1923, y Siccardi vivía en Lomas de Zamora, en la provincia de Buenos Aires. Gianneo –que, como los hermanos Castro y Paz había estudiado con Gaito y Fornarini– ya había dado muestras de una definida orientación nacionalista, probada, por ejemplo, por sus poemas sinfónicos *Turay-turay* y *El tarco en flor*, que habían obtenido premios en los concursos de la APO en 1929 y 1930. Siccardi, por su parte, había sido alumno de Boero, Drangosch, Pablo Beruti y Gilardi: había completado su formación en Italia –en el Conservatorio de Parma y con Gian Francesco Malipiero– y se orientaba estéticamente hacia un neo-clasicismo de neto corte cosmopolita. Los extranjeros, Pinto y Perceval, se incorporaban con el bagaje de sus respectivas experiencias formativas, realizadas en Italia y Bélgica.

2.4.3. Posterior conformación del Grupo

La conformación de nueve afiliados alcanzada a fin de 1931 duró poco tiempo. Menos de dos años más tarde –octubre de 1933– el diario *La Prensa* comentó un concierto acotando que el Grupo “acaba de sufrir varias deserciones”.⁵⁵ Las aludidas deserciones pudieron ser, presumiblemente, las de Gilardi, Pinto, Perceval y Juan José Castro, lo que se infiere de una lectura atenta de los programas de conciertos del Grupo. De Gilardi habían sido incluidas dos series de cuatro canciones cada una, todas con texto de Leopoldo Lugones, en los programas de 1929 y 1930: a partir de entonces, su nombre desapareció de la programación. Según un *curriculum vitae* manuscrito, obrante en el archivo de su documentación personal, se consideró a sí mismo como perteneciendo al Grupo Renovación “entre 1929

y 1932.”⁵⁶ Alfredo Pinto fue, al parecer, el que tuvo más fugaz y transitoria vinculación, puesto que sus obras –tres canciones– aparecieron solamente en un concierto de la temporada 1932. Composiciones de Perceval –cuatro en total– fueron incluidas en programas de 1932 y 1933, solamente. En cuanto a Juan José Castro, también apareció con cuatro obras entre 1929 y 1933: su alejamiento se produjo –según el recuerdo de su esposa– por las crecientes demandas de su carrera de director de orquesta⁵⁷ y, coincidentemente, los requerimientos de la Dirección General del Teatro Colón, cargo que asumió en 1933 (Valenti Ferro 1985:106).

Con los movimientos descriptos y a cuatro años de su fundación, el Grupo volvió a quedar conformado por cinco miembros, de los cuales tres eran fundadores: José María Castro, Ficher y Paz, más Gianneo y Siccardi. La coincidencia numérica con *Los cinco* rusos era una tentación muy grande como para que críticos, comentaristas y musicógrafos la dejaran pasar sin un comentario. Así, no faltaron jubilosas saluciones a los integrantes del Grupo llamándolos *Los cinco argentinos*, en obvia referencia al grupo ruso del siglo XIX (Ayestarán 1936:431).

Hubo un compositor cuya situación en relación con el Grupo ha generado alguna confusión: el mexicano Carlos Zozaya, residente en Buenos Aires en la década de 1930. Dos obras de su autoría fueron incluidas en programas del Grupo: un *Divertimento* para cinco instrumentos (9 de septiembre de 1935) y la *Segunda sonata para piano* (20 de julio de 1936). Al comentar el estreno del *Divertimento* el diario *La Prensa* mencionó a Zozaya como afiliado. El mismo dato es reiterado por García Morillo (1984:339; 1993:203). Sin embargo, esta investigación no encontró evidencias de que ello haya sido así y, por el contrario, fueron hallados fuertes indicios de que Zozaya no fue afiliado al Grupo. Dichos indicios pueden ser resumidos en cuatro, de considerable confiabilidad:

1. En primer lugar, el nombre de Zozaya no aparece en ningún programa como afiliado al Grupo.
2. Sobre el particular fue consultado Washington Castro, quien no recordó a Zozaya como parte del Grupo aunque sí lo evocó como muy allegado a él por razones de

⁵⁴ Este asunto es ampliado en la sección 3.1.3.

⁵⁵ *La Prensa*, 25/10/33.

⁵⁶ Dato comunicado por Miguel Ángel Gilardi, hijo del compositor, mediante carta del 30/09/85.

⁵⁷ Entrevista personal a la señora Raquel Aguirre de Castro, realizada el 02/09/85.

amistad con algunos de sus miembros. Este recuerdo se vio avalado por un documento hallado en el archivo de Luis Gianneo: se trata de un “Soneto a Gianneo” escrito por Héctor Gallac, posiblemente con motivo del viaje a Europa realizado por el compositor en 1938 (el sexto verso dice “Despedimos al músico dilecto”). Gallac, musicógrafo también allegado al Grupo, inició la poesía con las siguientes palabras: “Un soneto me manda a hacer Zozaya,” dando a entender así que la iniciativa había correspondido al compositor mexicano. Pero la vinculación habría sido puramente amistosa, y la inclusión de obras de Zozaya en conciertos del Grupo – como la de obras de Julián Bautista, compositor español exiliado en Buenos Aires– no habría significado su incorporación como miembro del mismo.

3. En el archivo de Honorio Siccardi fue hallada una esquila manuscrita de Paz, sin fecha, diciendo:⁵⁸



Estimado y jacarandoso maestro:

Le quedaremos especialmente agradecidos si esta tarde, de 18 en adelante, se arriba a lo de Ficher..., donde nos reuniremos los “grupistas,” Pettoruti, Zozaya y otro adyacente. Vd. tendrá a bien traer una “foto” que perpetuará su “fisonosuya” en las páginas del “Boletín Latino-americano de Música,” publicación próxima a aparecer y que interesa especialmente al “Grupo.” Vd. colaborará en él, y yo también, con obras o con comentarios. Más detalles, esta tarde o esta noche, en la cena. Ruégole especialmente me traiga la “foto,” y que sea casi verídica, es decir, no con la [testado “mayor,” N. del A.] menor! cantidad de capilaridad posible: me piden con urgencia de Montevideo las fotos del “G.R.,” y quisiera enviarlas mañana mismo, pues el “Boletín” comenzará a imprimirse la próxima semana; Calvello grabará la parte musical del mismo. Lo esperamos hasta las 20.45.

Hasta luego: PAZ.

El precedente texto de Paz separa claramente a los “grupistas” de los “adyacentes,” en este caso Pettoruti, Zozaya y otro no identificado. En cuanto al Tomo I del *Boletín Latino americano de música* fue publicado por la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Uruguay, dirigida por

⁵⁸ El autor agradece a Ana María Otero de Scolaro la comunicación de este material.

Francisco Curt Lange, en Montevideo, en abril de 1935, por lo que la esquila debe predatar dicha fecha por poco tiempo. En la página 32 del *Boletín* y con el título

*“Grupo Renovación”
Sección Argentina
de la
Sociedad Internacional
de
Música Contemporánea*

aparecen las fotografías de los cinco integrantes del Grupo: arriba a la izquierda, José María Castro; a la derecha, Luis Gianneo; en el centro, Juan Carlos Paz; abajo, a la izquierda, Honorio Siccardi y, a la derecha, Jacobo Ficher. Todas las fotografías, menos la de Siccardi, llevan dedicatorias a Francisco Curt Lange. Zozaya no aparece entre los integrantes.

4. El último indicio relevante es un documento original incompleto hallado en el archivo de Honorio Siccardi: se trata de un ejemplar de la primera hoja mimeografiada de una comunicación impresa por el Grupo con motivo del concierto del 16 de diciembre de 1935. En el reverso de dicha hoja se transcribe la lista completa de obras dadas a conocer hasta ese momento por el Grupo Renovación, con los nombres de los compositores ordenados alfabéticamente. La lista se inicia con Alban Berg y termina con Carlos Zozaya. Inmediatamente debajo del nombre de éste comienza otra lista titulada “Obras de componentes del ‘GRUPO RENOVACION’ estrenadas por esta entidad,” que se inicia con las composiciones de José María Castro. Es decir que Carlos Zozaya fue expresamente excluido de la nómina de “componentes” en un documento emitido por el propio Grupo Renovación en una fecha intermedia entre las dos únicas ejecuciones de obras de Zozaya que auspició la entidad.

Por todo lo expuesto, puede inferirse que Carlos Zozaya nunca fue integrante del Grupo, no obstante su cercanía a él, su posible participación en reuniones del mismo y la ejecución de algunas obras suyas en los conciertos auspiciados por la institución.

La siguiente modificación en la composición del Grupo se produjo con el alejamiento de Juan Carlos Paz, hacia 1936, que, por sus alternativas, trascendencia y consecuencias, es tratado separadamente.

El programa del 24 de noviembre de 1941 incluyó por primera vez, como afiliado, obras de Washington Castro, quien como violoncelista había participado en conciertos del Grupo desde 1932. Los diarios de la época destacaron esta incorporación.⁵⁹ Washington, menor en 14 y 17 años que sus hermanos Juan José y José María, había estudiado violoncelo con éste, de quien recibió “una conmovedora influencia espiritual que terminó por sellar las características de su estilo” (Arizaga 1971:92). Estas características, de una severa austeridad encaminada hacia concepciones neo-clásicas, fueron seguramente afianzadas por la experiencia formativa adquirida junto a Honorio Siccardi.

La última modificación registrada fue la renuncia de Luis Gianneo, que se concretó mediante una escueta nota fechada en Buenos Aires el 14 de abril de 1944 y dirigida a Siccardi, en su calidad de Secretario del Grupo:⁶⁰

✍

Estimado amigo:

Me dirijo a Ud. para comunicarle que en la fecha he resuelto separarme del “Grupo Renovación” (Músicos Compositores).

Agradeciéndole todas las atenciones recibidas, me es grato saludarlo con la estima de siempre.

S. S.
Luis Gianneo

En el archivo de Siccardi se encontró una hoja manuscrita a tinta de respuesta a la anterior, sin firma. Se ignora si se trata de un borrador, de la copia de una nota cursada a Gianneo o de una nota original que no fue enviada. El texto completo de la misma es el siguiente:

⁵⁹ *La Prensa*, 25/11/41; *Crítica*, 26/11/41.

⁶⁰ El autor agradece a Ana María Otero de Scolaro la comunicación de este y el siguiente material.

✍

Buenos Aires, 22/4/1944.

Sr. Maestro Luis Gianneo

Estimado amigo:

La nota que me remitió, dando cuenta de su resolución de apartarse del Grupo Renovación, fué considerada por todos los miembros del mismo y se llegó a la conclusión de que su renuncia no debe aceptarse ni rechazarse, sino pedirle a Vd., previamente, especifique los motivos que le indujeron a tomar tan extrema resolución a pesar de los vínculos que nos unieron durante muchos años de sana combatividad en pro de un ideal que nos parece digno de seguir en pie [sic].

Estimaríamos su aclaración para determinar bien su posición actual frente al Grupo y saber con seguridad la forma en que este problema debe resolverse.

Deseándole la mayor ventura, le saludan todos los componentes de la entidad.

Por el Grupo Renovación

[sin firma]

No ha sido posible esclarecer los acontecimientos posteriores, en cuanto a si hubo satisfacción a la aclaración solicitada. Lo concreto es que, en el último programa conocido de conciertos ordinarios del Grupo, único del año 1944 y que tuvo lugar el 19 de junio –aproximadamente dos meses después del intercambio de notas señalado– ya no se incluyó a Luis Gianneo en la habitual nómina de compositores miembros, reducida entonces a José María y Washington Castro, Jacobo Ficher y Honorio Siccardi. En los casi quince años de trayectoria del Grupo, los únicos miembros del núcleo fundador que permanecieron vinculados a él hasta su extinción, fueron José María Castro y Jacobo Ficher.

En consecuencia, la nómina completa de afiliados al Grupo Renovación y el período de su pertenencia al mismo, de acuerdo con las evidencias reunidas, es la siguiente:

Juan Carlos Paz	1929-1936
Jacobo Ficher	1929- junio de 1944
Juan José Castro	1929-1933
Gilardo Gilardi	1929-1932
José María Castro	1929- junio de 1944
Luis Gianneo	1931- abril de 1944
Honorio Siccardi	1931- junio de 1944
Alfredo Pinto	1931-1932
Julio Perceval	1931-1933
Washington Castro	1941- junio de 1944

2.5. EL CASO JUAN CARLOS PAZ⁶¹

En el manifiesto fundacional del GR el nombre de Juan Carlos Paz aparece encabezando la nómina de cinco firmas.⁶² No ha sido posible establecer qué gra-

⁶¹ El contenido de esta sección fue publicado en Scarabino, Guillermo: "Juan Carlos Paz y el Grupo Renovación." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*; Año VIII; N° 8; Buenos Aires: 1987; págs. 23-32.

⁶² Firmaron el manifiesto, fechado el 21 de septiembre de 1929, Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Gilardo Gilardi y José María Castro, en ese orden (copia carbónica existente en el archivo de José María Castro).

do de iniciativa correspondió a cada uno de los firmantes en la constitución del Grupo, pero hay evidencias de que, una vez establecido el mismo, algunas funciones específicas, directivas y/o administrativas, estuvieron a cargo de Paz. No fueron hallados estatutos, actas u otra documentación que consigne la existencia y ocupación de cargos definidos: sólo algunos testimonios aislados inducen a pensar que existieron tales funciones. Así, en el extenso folleto-programa del concierto realizado en el Estudio Auditorio [SODRE] de Montevideo, el 18 de septiembre de 1935, se confirió a Paz el carácter de "presidente actual y fundador del Grupo Renovación".⁶³

Por otra parte, en la correspondencia examinada existe abundante evidencia de que gran parte de los contactos epistolares del Grupo se realizaron por intermedio de Paz, por ejemplo en la relación con diversas secciones nacionales de la *International Society for Contemporary Music (ISCM)*. La más antigua de estas piezas encontradas es una carta del Secretario de la Sección Holandesa, Paul F. Sanders, fechada en Amsterdam el 4 de abril de 1932, poco tiempo después del anuncio de la constitución del Grupo como *Sección Argentina de la ISCM*. –fin de diciembre de 1931– y dos meses antes de que este hecho apareciera consigno- do en uno de los programas del Grupo, el 4 de junio de 1932.

También se ha hallado evidencia de que Paz manejaba las finanzas del Grupo: cobraba cuotas, pagaba honorarios, etc. Se han conservado recibos firmados por Paz, correspondientes a cuotas mensuales pagadas por los compositores afiliados. Así, en el archivo de Honorio Siccardi fueron hallados los correspondientes a los meses de abril y mayo de 1932 (m\$ñ 5. por mes). La correspondencia, asimismo, demuestra la preocupación con que Paz seguía la marcha de los asuntos financieros del Grupo, como prueba una carta a Siccardi del 20 de julio de 1932 en la que manifiesta inquietud por recursos no percibidos, cuotas mensuales atrasadas, intérpretes impagos, alto costo de copias musica-

⁶³ Las notas biográficas del programa son anónimas, pero existe la firme presunción de que pudieron ser redactadas por Francisco Curt Lange, por entonces Director de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Uruguay. Esta presunción se ve reforzada por la referencia a Paz como "fundador y presidente" del Grupo hecha por Lange en "Nuestros colaboradores", *Boletín Latinoamericano de Música* (Año I, N° 1, Montevideo, abril 1935), pág. 279.

les, etc., preguntándose alarmado si todo eso obligará a suspender las audiciones del Grupo.⁶⁴

Conociendo las apetencias de Paz, observando su trayectoria con la perspectiva de los años pasados y sin el apasionamiento de la permanente polémica en que, con fruición, gustó transcurrir sus días, puede inferirse que él fue un activo motor en la dinámica del GR y que, alguna vez, debió acudir en sostén del entusiasmo de sus colegas, de lo que da testimonio el párrafo final de la carta a Siccardi precedentemente citada:



Hemos comenzado bien, y de ningún modo hay que ceder. Debemos contar con la energía y buena voluntad de todos, porque si este año, por imperdonables negligencias, fracasamos en nuestra acción *de arte*, perderemos quizás para siempre, como agrupación, el terreno que ahora vamos conquistando [Enfasis original].

El alejamiento de Paz del GR y la posterior fundación de los *Conciertos de nueva música* son hechos que han sido consignados en forma sucinta en la bibliografía corriente, pero que no han sido estudiados en detalle. En el curso de la investigación se ha hallado evidencia documental que permite seguir una secuencia de acontecimientos ocurridos entre 1936 y 1937, que fijan distintas etapas del proceso de alejamiento.

El 21 de agosto de 1936 se registró la inclusión de la última obra de Paz en un programa del Grupo Renovación: *4 piezas para clarinete, en los 12 tonos*. Poco más de un mes después, Jacobo Ficher recibía de Paz el importe de la caja del Grupo y extendía el siguiente testimonio manuscrito:⁶⁵

Buenos Aires, 28-9 de 1936. Recibí de Juan Carlos Paz ciento treinta pesos (\$ 130) m/n.. procedentes de la caja del "Grupo Renovación". [firmado] Jacobo Ficher.

⁶⁴ Archivo de Juan Carlos Paz.

⁶⁵ Archivo de Honorio Siccardi.

Algunos días después, el 14 de octubre, el Secretario de la Sección Polaca de la *ISCM*, B. Podoska, escribió a Paz anunciando el envío de un quinteto de Grazyna Bacewicz y otros materiales, para los programas de intercambio (esta obra nunca fue incluida en la programación del Grupo): en su despedida, Podoska saludó a Paz como "Monsieur le Secrétaire."

Un mes más tarde y desde Berlín, el 12 de noviembre, el compositor Karl Wiener se dirigió a Paz –al parecer por primera vez– haciéndole saber que su amigo [de Wiener], el director de orquesta Ernst Mehlich, había tenido "la bondad de hacerme conocer vuestra sociedad de música contemporánea," y, todavía, el 23 de diciembre, el yugoslavo Slavko Osterc escribió a Paz desde Ljubljana a propósito de un intercambio de materiales. Es decir que, prácticamente hasta fines de 1936 Paz continuó participando en las relaciones internacionales del Grupo, ya sea porque mantenía todavía ciertas funciones dentro del mismo o bien porque, más seguramente, la noticia de su alejamiento no había tenido aún difusión entre sus corresponsales.

La primera evidencia hallada de que el alejamiento de Paz había alcanzado conocimiento internacional surgió de la correspondencia de otro compositor yugoslavo, Boris Papandopulo, quien en carta fechada en Split el 15 de febrero de 1937 manifestó:

Hace poco recibí una carta del señor Honorio Siccardi, quien *en nombre del "Grupo Renovación"* me hizo saber que *usted se ha separado de ese Grupo* y que de ahora en adelante el señor Siccardi se ha convertido en Secretario y que a él debo escribir directamente. Esta fue también una razón por la cual, querido señor colega, no le respondí: que yo no sabía si usted pertenecía todavía al "Grupo Renovación" o no. Más aún, yo no sabía su nueva dirección. Me será muy grato si usted puede aclarar algo sobre este asunto.⁶⁶

⁶⁶ "Unlängst bekam ich einen Brief vom Herrn Honorio Siccardi, wo er mir *im Namen der "Grupo Renovación"* mitteilt. Sie seien aus dieser Gruppe ausgeschieden und das von nun an, Herr Siccardi Sekretär geworden ist dem Ich direkt schreiben soll! Dies war auch ein Grund, das ich Ihnen, lieber Herr Kollege, nicht antwortete, da Ich nicht wusste, ob Sie noch der "Grupo Renovación" angehörten oder nicht. Ferner wusste ich Ihre w. neuen Adresse nicht. Es wäre mir sehr angenehm wenn Sie mich über diese Angelegenheit etwas aufklären würden". [Enfasis original]

De aquí surge la constatación de tres hechos concretos: 1) Paz había cumplido funciones de Secretario del Grupo Renovación; 2) en febrero de 1937 ya se sabía en el exterior que Paz no pertenecía al Grupo y 3) las funciones de Secretario habían sido asumidas por Honorio Siccardi.

Cuando Paz contestó a Osterc la carta ya citada del 23 de diciembre de 1936, seguramente dio algunas razones para justificar su alejamiento del Grupo, porque en una nueva correspondencia del 31 de mayo de 1937 Osterc le escribió:

En lo concerniente a su relato sobre el Grupo, le doy perfecta razón –también entre nosotros se ha retirado uno: Leskovic, quien se sentía atraído cada vez más por Brahms– podemos prescindir de tal gente. Nuestro grupo permanece con usted.

...Hace poco tiempo estuvimos con Papandopulo y hemos hablado sobre usted y sobre el Grupo Buenos-Aires. Cuénteles también a él cómo está la cosa.⁶⁷

La mención en esta carta del caso de Bogomir Leskovic, apartado del Grupo de Osterc, y sus motivos (“se sentía atraído cada vez más por Brahms”), induce a pensar que Paz confió a Osterc posibles divergencias estéticas con sus colegas del Grupo Renovación. No debe olvidarse que, desde 1934 Paz experimentaba con la técnica dodecafónica, que ninguno de los otros miembros del Grupo adoptó. De acuerdo con estos datos, el caso de Paz podría haber sido inverso y simétrico al de Leskovic en la Sección Yugoslava de la *ISCM*: allá se retiró quien se sentía atraído por las soluciones neo-clásicas; aquí, el Grupo permaneció en bloque más cerca de las soluciones neo-clásicas y se apartó el que apuntaba a soluciones técnicas más avanzadas, a quien –aparentemente– las ideas prevalentes en el Grupo no satisfacían ya sus apetencias de evolución. Pero esto no deja de ser sólo una interpretación, ya que, en los hechos concretos, por lo menos cuatro composiciones entre las primeras dodecafónicas de Paz fueron estrenadas en

⁶⁷ “Was Ihr Verhältnis zum Grupo [anbelängt?], gebe ich Ihnen vollkommen recht -auch bei uns ist einer ausgefallen: Leskovic, da er immer mehr und mehr für Brahms geschwärmt hat- solche Leute können wir nicht brauchen. Unsere Gruppe bleibt mit Ihnen.

...Mit Papandopulo waren wir vor kurzer Zeit zusammen und haben von Ihnen und von Grupo Buenos Aires gesprochen. Teilen Sie auch ihm mit, wie die Sache steht”

conciertos del Grupo: la *Composición sobre los doce tonos* para flauta y piano (31 de octubre de 1934); *Sonata (en los doce tonos)* para piano (5 de agosto de 1935); *Segunda composición en los doce tonos* para flauta y piano (9 de septiembre de 1935) y *Cuatro piezas para clarinete (en los doce tonos)* (21 de agosto de 1936).

Con dicha evidencia, las teorías de las cuestiones estéticas o técnicas en el alejamiento de Paz pierden consistencia y, más bien, gana sustento la sospecha de que el alejamiento se produjo por otras cuestiones. Según recuerdos de Washington Castro, algún hecho producido fue juzgado como una inconducta de Paz hacia sus colegas, por lo que habría sido “invitado a renunciar”.⁶⁸

Al respecto, es pertinente señalar que, en lo tocante a intereses comunes del Grupo, como por ejemplo la ejecución de obras en el exterior o la posibilidad de ediciones, fueron halladas evidencias de que los miembros ponían sus contactos personales al servicio de los demás afiliados. Así, José María Castro le confiaba a Siccardi en carta del 07/05/35.⁶⁹



Se habrá enterado, si lee los diarios, de que Villa Lobos incluyó en su primer programa mi ‘Concerto Grosso’ como homenaje a la música argentina. Lo estupendo del caso fue que [Athos] Palma fué el que indicó la obra. Ahora bien; Villa Lobos me pidió la obra para tocarla en Rio de Janeiro. Naturalmente, yo estuve muy de acuerdo, pero le hablé de los “muchachos” que forman el Grupo, pidiéndole al mismo tiempo una entrevista para uno de estos días.

O Gianneo, también a Siccardi desde Tucumán, el 05/03/41:

Yo me vine a Tucumán con el berretín de las ediciones y parece que he dado en la tecla. Una casa de música muy antigua de ésta se ha interesado en el asunto; Es más tuve tanta habilidad en exponer el asunto que ellos espontáneamente [sic] me pregun-

⁶⁸ Carta al autor del 25/09/85.

⁶⁹ El autor agradece a Ana María Otero de Scolaro la comunicación de este y el siguiente material.

taron si me interesaría que ellos editaran mis obras... Todavía no hay nada concreto pero me pidieron que les lleve lo antes posible los originales de las pequeñas piezas. —Yo ya les hablé de Ud, Castro y Ficher—. Ellos pondrán depositarios en cada país de América por ahora. —Que le parece? Es una casa de mucho dinero por lo tanto le tengo fe.

Sobre el asunto concreto del alejamiento de Paz, la investigación no descubrió evidencias, pero sí encontró indicios circunstanciales para fundar la hipótesis de que el factor desencadenante de la crisis que lo motivó pudo haber sido el 15º Festival de la ISCM llevado a cabo en París, en 1937, al que Paz envió con éxito su *Passacaglia*. En efecto: en una carta del 31 de julio de 1936 el compositor yugoslavo Slavko Osterc, que mantenía estrecha correspondencia con Paz, comunicó a éste:

Estoy este año en el Jurado del XV Festival de la ISCM en París. Si usted lo desea, estoy gustoso a su disposición.⁷⁰

¿Aprovechó, quizás Paz esa circunstancia, desconociendo compromisos del Grupo y enviando sólo su obra —que fue ejecutada— sin dar participación de esta información a los demás integrantes del Grupo? ¿O los demás integrantes consideraron que la relación entre Paz y Osterc había sido decisiva en la inclusión de su obra, en desmedro de los otros afiliados? La secuencia de fechas es bastante significativa: Paz pudo recibir esta carta del 31 de julio, suponiendo un inmediato envío y el uso de la vía marítima, entre mediados y fines de agosto. Entre la recepción y el 28 de septiembre —fecha en que Paz entregó la caja del Grupo a Ficher— Paz pudo enviar su obra y pudieron también tener lugar incidentes que desembocaron en su alejamiento. Y de que las cuestiones estéticas no fueron parte del asunto, no deja duda una carta que Honorio Siccardi —ya en función de Secretario del Grupo Renovación— envió a su par de la Sección Francesa de la

ISCM, Robert Bernard, el 15 de abril de 1937.⁷¹ El primer párrafo de la misma es rotundo:

Se ha comunicado su pedido al Sr. Paz, a pesar de no pertenecer a esta Sección. El Grupo Renovación está compuesto por José María Castro, Luis Gianneo, Honorio Siccardi [y] Jacobo Ficher. Paz dejó de pertenecer a él, no por razones estéticas. [Énfasis del autor].

Esto ratifica que, no obstante las consideraciones formuladas alrededor de este punto, el tema estético no tuvo vinculación directa en el alejamiento de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación, del que había sido miembro fundador.

Se ha seguido hasta aquí acontecimientos ocurridos entre el 31 de julio de 1936 y el 15 de abril de 1937, sin haber podido determinarse con exactitud la fecha de fundación de los *Conciertos de nueva música*, en la que Paz continuó su actividad. La presidente de la *Agrupación Nueva Música*, Lucía Maranca, fue consultada sobre la existencia de registros exactos y respondió que no se sabía el día de 1937 en que Paz había fundado sus *Conciertos*.⁷² A propósito de este tema, puede leerse en la Enciclopedia de Arizaga (1971:36):

Desde que Paz se apartó del Grupo Renovación en 1936, creó él solo en 1937 los "Conciertos de Nueva Música" con el apoyo de la presidenta de Amigos del Arte, Elena Sansinena de Elizalde.

En el curso de esta investigación se halló en el archivo de Luis Gianneo un recorte periodístico de *La Prensa* del 20 de septiembre de 1937, con la crítica de un concierto de música contemporánea realizado en Amigos del Arte. *La Nación* comentó este concierto el 19 y su realización había tenido lugar un día antes, el 18 de septiembre de 1937. El repertorio ofrecido era similar al de los conciertos que realizaba el Grupo Renovación: Gianneo, Papandopulo, Paz, Beck, Santa Cruz y Berg. Coincidentemente, los intérpretes de este concierto —con excepción de la

⁷⁰ "Ich bin dieses Jahr in der Jury für das XV. Musikfest ISCM in Paris. Wenn Sie Wünsche haben, stehe ich gern zur Verfügung".

⁷¹ Copia manuscrita hallada en el archivo de Honorio Siccardi.

⁷² Carta de Lucía Maranca al autor, fechada "octubre, 1985."

cantante Freya Wolfsbruch— eran todas figuras de frecuente aparición en las actividades del Grupo: Angel Martucci, Filottete Martorella, Angel Umattino, Pedro Napolitano, Sofia Knoll y el propio Paz. Por tales motivos y durante un tiempo de la investigación, se tuvo a este concierto —del que no se pudo obtener programa impreso— como organizado por el Grupo.

Desconcertaba la vecindad con el concierto realizado el 9 de septiembre del mismo año, ya que nunca había habido, ni hubo después, conciertos consecutivos tan próximos en el tiempo. También llamaba la atención la total falta de mención del Grupo Renovación o de otra entidad auspiciante en las críticas citadas, que reseñaron el concierto como una “audición de música contemporánea” en Amigos del Arte.

Esta situación se reiteró el 21 de octubre del mismo año 1937 en que, justamente *un día antes* de un concierto del Grupo Renovación —de existencia fehaciente por conservarse programa impreso y haberse cotejado anuncios y críticas en diarios de la época— tuvo lugar otra “audición de música contemporánea” en Amigos del Arte, con obras de Stravinsky, Sas, Pisk, Saminsky, Osterc, Zebre. Paz, Krenek y Wiener. Esto llevó a concluir que tales “audiciones de música contemporánea” en Amigos del Arte estaban por completo desvinculadas de las actividades del Grupo Renovación, aunque copiaban su formato y reiteraban algunos nombres de autores e intérpretes, y que Juan Carlos Paz era un factor activo en las mismas, como compositor y pianista. De tal modo, puede fundamentarse válidamente la hipótesis de que estas “audiciones de música contemporánea” realizadas en Amigos del Arte el 18 de septiembre y el 21 de octubre de 1937 fueron, sin usar todavía este nombre, los primeros *Conciertos de nueva música*, convertidos en 1944 en la *Agrupación Nueva Música*, liderada siempre por Juan Carlos Paz, que habría de investir la representación de la *International Society for Contemporary Music (ISCM)* cuando desapareció el Grupo Renovación.

La vinculación convergente de Paz con el Grupo se concretó en una etapa de evolución que el propio Paz, con característica precisión, describió como

...larga transición entre 1927 y 1933, [en la que] mi adhesión incondicional fue hacia el nuevo diatonismo, practicado por Stravinsky, Falla, Honegger, Osterc, Casella o Hindemith. (Paz 1972:154)

En el concierto del 31 de octubre de 1934, organizado por el Grupo Renovación, Paz presentó su primera *Composición sobre los doce tonos*, para flauta y piano, manifestando así el comienzo de su adhesión a la técnica dodecafónica, que habría de orientar su actividad composicional hasta 1950. Paz presentó esa obra en el Festival de la *ISCM* de 1934 y uno de los jurados de admisión, el polaco Josef Koffler, le escribió una “cordial y extensa carta,” señalando “las fallas técnicas y estilísticas” que esta primera incursión en el uso de la entonces novedosa técnica exhibía. Paz quedó muy agradecido por esta intervención de Koffler, sin la cual

...quién sabe cuánto tiempo hubiera deambulado yo, aislado en Buenos Aires y sin recursos para evolucionar, ya que el ambiente musical de entonces en nuestra querida y apartada aldea, y los compositores en particular, no terminaban de admirarse ante Ravel, Pizzetti, Stravinsky o Falla, cuyos aportes conceptuaban como los límites posibles de la evolución musical. (Paz 1972:154)

Se halla aquí un caso —¡otro caso!— de incompatibilidad de un artista con su medio circundante, un tipo de incompatibilidad que a lo largo de la historia no pocas veces generó una profunda transformación del medio circundante, para crédito póstumo del artista. Tan recientemente como en 1984, a casi cincuenta años de los hechos detallados y doce después de la muerte de Paz, continuaba diciéndose de él como compositor —en presente de indicativo— que “representa la extrema izquierda en la música argentina ... un desarraigado, un artista extraño al medio”, y, como escritor y crítico, se lo calificaba de “tal vez excesivamente intolerante, tratándose de un medio como el nuestro” (García Morillo 1984:351-353).

Estas y parecidas opiniones, dictadas quizás por el punto de vista “del medio,” no afectan la posición legítimamente adquirida por alguien para quien “la soledad puede ser poblada con lo mejor, lo más fuerte y lo más auténtico de la personalidad” (Paz 1972:156). Desde esta soledad —que no lo fue tanto, pues muy pronto reunió una respetable cohorte de discípulos, seguidores y adherentes— Paz reprochó a quienes habían sido sus pares en el GR el no haber trascendido etapas evolutivas hacia lo que él conceptuaba como el camino que debía seguir la “nueva música.”

Al considerar en detalle el tema del nacionalismo musical en Argentina, se expuso la opinión de que la idea surgió más bien como producto del voluntarismo

preceptivo de algunos compositores e ideólogos, antes que como efecto de una situación de arraigo profundo en el medio socio-cultural, y que, por lo tanto, encuadraba dentro de lo que Adolfo Salazar definió como la vertiente “reaccionaria” del nacionalismo. También se consideró la postura aperturista que significó, para la generación siguiente, el buscar como punto de partida la individualidad creadora, la actualización técnica y el eclecticismo, para promover el avance del lenguaje musical en la Argentina de la década de 1920. Consecuencia y ejemplo de esta postura fue el GR, por el espíritu que presidió su fundación, por las vinculaciones internacionales que generó, por la positiva labor que realizó encarando decididamente la difusión de la “nueva música”. A causa de una curiosa paradoja, a pocos años de existir, el Grupo fue puesto entre dos fuegos por otra versión de voluntarismo preceptivo de nuevo cuño: la vertiente progresista à outrance del mismo, encarnada por Juan Carlos Paz.

A más de sesenta años de los hechos investigados resulta lamentable que todo el proceso no haya podido realizarse dentro del Grupo, preservando el espíritu aperturista de la fundación, ya que la escisión endureció posiciones y privó al nucleamiento de haber trasladado la antorcha de la renovación que proclamaba su nombre y a la que había hecho honra en su oportuno momento, a las generaciones que siguieron. No obstante las reservas que individualmente pudieron abrigar los compositores miembros hacia la técnica dodecafónica, los conciertos del Grupo fueron el foro en que Paz sometió a consideración pública sus tentativas iniciales en este campo. Por ello resulta hoy penoso que el proceso no haya continuado allí y que, por razones *no estéticas* se haya producido el alejamiento de Paz, provocando una escisión que generó posiciones intolerantes, incluso, en el plano estético.

Años más tarde, Paz publicó sin inhibiciones su opinión sobre quienes habían sido sus compañeros de ruta en el Grupo. En sus libros pueden ser encontradas opiniones, polémicos puntos de vista y, hasta, feroces sátiras sobre los integrantes del Grupo, excepto uno que no es nombrado: Alfredo Pinto.

Según Paz, Juan José, José María Castro, Ficher y Perceval “trabajan con un material muerto” (Paz 1955:363). José María Castro le merece, empero, la más alta consideración entre todos, al reconocerle “dignidad estética, a la vez que espíritu de ordenación rigurosa, aunque no de aventura ... neo-clasicista que cultiva una

excepcional pulcritud armónica e instrumental” (Paz 1955:380). Juan José Castro, en cambio, “compensa con una brillante técnica de la orquestación ... su escasa inventiva y sus perpetuos ‘clichés’ retóricos, sentimentales y extemporáneos” (*Ibid.*). Ficher, quien “insiste en un academismo brahmsiano, redundante y caudaloso” (Paz 1955:381) fue además el evidente personaje protagónico de una ficticia y disparatada escena dramática titulada *La revelación –poca– del Magister*, escrita por Paz, en la que el autor, al detallar las *dramatis personae* lo describe como “el maestro JAKE FI, otro mueble (habla; lástima)” (Paz 1972:319-321). Siccardi, junto con Perceval, Washington Castro y Gianneo, milita “en otro frente, el del impulso hacia lo fácil, lo previsto o lo de oportunidad” (Paz 1955:380).

Sobre la obra literaria de Siccardi *Domenico Scarlatti a través de sus sonatas* manifestó que “el gran público reclama. ... ardientemente la traducción castellana de esa obra, escrita en cocoliche” (Paz 1972:17). Este juicio contrasta con la consideración que Paz guardó alguna vez hacia Siccardi y sus escritos, y que se deduce de algunos párrafos de cartas halladas en el archivo de Siccardi:

Le ruego me facilite algunas anécdotas o frases ingeniosas de *músicos contemporáneos* a los que Vd. haya estado vinculado: Malipiero, Casella, Schoenberg [sic]... [Enfasis original. 27/03/33]

...Así, pues, solicito su ayuda, ya sea en comentarios, artículos de fondo, anécdotas, opiniones sueltas sobre obras o autores; lo que a Vd. le resulte cómodo o le venga en gana... Vd. podría mandarme algo semanalmente. Le suplico que lo haga... [22/07/34].⁷³

...[el] “Boletín Latino-americano de Música”, publicación próxima a aparecer y que interesa especialmente al “Grupo”. Vd. colaborará en él, y yo también, con obras o con comentarios. [Sin fecha, c. primer trimestre de 1935]

...Lástima no verlo. Sabe Vd. que la *Revista* piensa aparecer a fin de mes? Necesitan el material lo más pronto posible. Háganos llegar algunas de esas cosas repentinas, chispeantes y jugosas que sólo Vd. sabe hacerlas entre nosotros: o lo que Vd. quiera... [Sin fecha.]

Por último, según Paz, Gilardi –como Gianneo– vio afectado su lenguaje por un “aporte espiritual y estético que osciló, entre la pieza *salonnière* de nuestros abuelos compositores, y el estilo de antología sonora que ostentan actualmente los adscriptos a esa tendencia a cuya filiación poliglota nos hemos referido” (Paz 1955:362).

Para cerrar este capítulo, merece citarse la opinión globalizadora de Paz sobre la historia de la música ibero-americana hasta aproximadamente la época de aparición de su *Introducción a la música de nuestro tiempo*:

La porción de la historia de la música que comprende desde México hasta el sur del continente hay que escribirla aún. Casi todo lo que se ha escrito sobre el particular, oscila entre un extremado “chauvinismo” y el elogio mutuo entre colegas burocráticos: especie de “ping-pong” jugado con trampas hacia la posteridad. (Paz 1955:364.)

Precisamente para superar esta concepción de la historia que denuncia Paz en el párrafo citado precedentemente, es que el presente trabajo ha puesto énfasis en estos episodios y en la documentación disponible que los registra, por entenderse que deben ser conocidos con la mayor objetividad.

3. La actividad del Grupo Renovación

La actividad del GR se cumplió a través de tres vías principales:

1. los conciertos ordinarios en Buenos Aires;
2. los conciertos extraordinarios;
3. la difusión en el exterior, fruto principalmente de conciertos de intercambio.

Los conciertos ordinarios fueron organizados por el Grupo en colaboración con entidades que cedían sus locales al efecto y que, eventualmente, efectuaban aportes económicos para solventar los gastos: *Amigos del Arte*, del 22 de octubre de 1929 al 5 de agosto de 1938, con la sola excepción de dos audiciones que tuvieron lugar para la *Asociación Wagneriana* (9 de diciembre de 1929 y 21 de julio de 1930); *Teatro del Pueblo*, donde el Grupo presentó sus conciertos desde el 24 de octubre de 1938 hasta prácticamente su desaparición, con la única excepción del último concierto registrado (19 de junio de 1944), que tuvo por escenario el Salón de Actos del Edificio “Volta” de la *Compañía Argentina de Electricidad (CADE)*.

Los conciertos extraordinarios fueron organizados y auspiciados por otras entidades de Buenos Aires, con obras de compositores pertenecientes al Grupo.

La difusión en el exterior surgió principalmente de los intercambios efectuados con diversas secciones nacionales de la *International Society for Contemporary Music (ISCM)*, así como también de la inclusión de obras de compositores miembros del Grupo en los programas de festivales anuales organizados por dicha sociedad.

3.1. CONCIERTOS ORDINARIOS

El mayor esfuerzo fue realizado para detectar y ordenar la totalidad de conciertos ordinarios efectuados por el Grupo y que constituyen, sin duda, el aporte fundamental que el mismo realizó en pro de la elevación y actualización del medio cultural. Se acudió a colecciones de programas y recortes periodísticos obrantes en los archivos de José María Castro, Luis Gianneo y Honorio Siccardi; se consultó con los depositarios del archivo de Jacobo Ficher y con la pianista Esther Castro, familiar de los compositores del mismo apellido y asidua intérprete en conciertos del Grupo a partir de 1934. Asimismo, fueron consultadas colecciones de los diarios *La Prensa* y *La Nación*.

Los programas de los conciertos ordinarios del Grupo no fueron numerados continuamente, sino que se lo hizo en forma discontinua y, como surgió de la investigación, con aparentes errores. Hay por lo menos dos instancias en que todo indica que sendos números fueron salteados: ellas ocurrieron en 1936 y en 1940. En el primer caso, la numeración pasó de "XXIII" (21 de agosto) a "XXV" (17 de noviembre); en el segundo caso, pasó de "XLIV" (26 de agosto) a "XLVI" (4 de noviembre). En ninguna de las fuentes consultadas surgió la más mínima evidencia de que hubieran existido conciertos a los que pudiera corresponder la numeración faltante: en consecuencia, se dedujo que hubo en ambos casos errores de numeración.

Curiosamente y de resultar correcta la hipótesis formulada, el primer error se habría producido en el primer concierto organizado después de la sintomática transferencia de la caja del Grupo de Paz a Ficher, ya mencionada y que diera el primer indicio del alejamiento de Paz. ¿Se trata de una simple

coincidencia o de una evidencia más de la importancia de las funciones cumplidas por Paz en el Grupo y que, al transferir las mismas, dio origen al error de numeración?

En 1941 se produjo una insólita confusión en el uso de los números romanos, ya que al número "XLIX" (28 de julio) siguió el "XLX" [sic!] (25 de agosto), número que se repitió en el programa siguiente (6 de octubre) y a continuación del cual aparecieron el "XLII" (31 de octubre), un concierto sin numeración señalado como "último concierto del año" (24 de noviembre), el "XLIII" (27 de abril de 1942) y el "XLIV" (8 de junio). Es decir que, luego del doble uso del "XLX" *sui generis*, la numeración repitió números ya utilizados en el año anterior, desarticulando todo vestigio de coherencia.

Debe consignarse, también, que en el archivo de José María Castro se halló un limitado número de programas que llevan numeración romana manuscrita, con aparente caligrafía del propio compositor.

En virtud de esta confusión y sin pretender haber arribado a conclusiones definitivas, se elaboró una numeración alternativa basada en las evidencias halladas, que precede en el siguiente cuadro a la fecha de realización del concierto.

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
1	22/10/29	"Primera audición"		Efectiva fecha de realización del concierto inaugural. Arizaga (1971:175) da erróneamente el 23/10/29 como fecha del primer concierto, pero ya <i>La Nación</i> del día 23 publicó comentario del concierto, realizado el día anterior.
2	09/12/29	"Segunda audición"		
3	21/07/30	"Tercera audición"		
4	08/08/30	"Cuarta audición"		
5	04/06/32			Aparece en el programa la leyenda "Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea"
6	12/07/32			
7	25/10/32			

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
8	16/11/32			
9	01/09/33			
10	24/10/33			
11	21/11/33			
12	06/12/33			
13	31/10/34			
14	10/12/34			
15	24/06/35			
16	05/08/35			
17	09/09/35			
18	07/10/35			
19	22/11/35			1a. audición de intercambio con la "Sociedad Musical Checa" (Hudební Matice Umělecké Besedy) - Praga
20	16/12/35			2a. audición de intercambio con la Sección Yugoslava de la ISCM y los <i>Konzerte neuer Musik</i> de Viena

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
21	26/06/36	XXI		
22	20/07/36	XXII		
23	21/08/36	XXIII		
24	17/11/36	XXV[!]		
25	07/12/36	XXVI		
26	21/06/37	XXVII		
27	09/09/37	XXVIII		Visita del compositor y pianista Franz Reizenstein
28	22/10/37		XXIX	
29	03/12/37		XXX	
30	17/06/38		XXXI	
31	05/08/38		XXXII	
32	24/10/38		XXXIII	1er. concierto en el <i>Teatro del Pueblo</i> . Aparece en el programa la nómina de compositores miembros: "José María Castro - Jacobo Ficher - Luis Gianneo - Honorio Siccardi"

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
33	28/11/38		XXXIV	
34	10/03/39		XXXV	
35	01/05/39	XXXVI		
36	05/06/39	XXXVII		
37	17/08/39	XXXVIII		Visita de Irma G. Labastille
38	11/09/39	XXXIX		
39	09/10/39	XL		
40	09/05/40	XLI		Visita del compositor y pianista Vytautas Bacevicius
41	03/06/40	XLII		
42	18/07/40	XLIII		Homenaje a Lazare Saminsky
43	26/08/40	XLIV		
44	04/11/40	XLVI[!]		Homenaje a Heitor Villa-Lobos
45	28/04/41	XLVII		Visita del compositor y pianista Radamés Gnattali

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
46	09/06/41	XLVIII		
47	28/07/41	XLIX		
48	25/08/41	XLX[!]		
49	06/10/41	XLX[!]		Homenaje a Nicolás Slonimsky que no pudo realizarse, pues el homenajeado quedó retenido en Río de Janeiro más tiempo que el previsto
50	31/10/41	XLII[!]		Homenaje a Nicolás Slonimsky
51	24/11/41	Último concierto del año		Aparece en el programa la nómina de compositores miembros: "José María Castro - Luis Gianneo - Honorio Siccardi - Jacobo Ficher - Washington Castro"
52	27/04/42	XLIII[!]		En el archivo de J.M.Castro se halló un papel manuscrito con el detalle de este programa y la inscripción "Audición XLIII." Aceptando que la caligrafía sea del compositor, se deduce que aún él, miembro fundador del Grupo, convalidaba el error de numeración que, desde tiempo antes, registraban los programas impresos.

Nº	Fecha en programa	Impreso en el programa	Nº manusc. J. M. Castro	Observaciones
53	08/06/42			
54	03/08/42	27 de julio		Este concierto tuvo lugar el 3 de agosto, una semana más tarde que la fecha impresa en el programa
55	07/09/42			
56	09/12/42			
57	26/04/43			
58	11/06/43	LXI		
59	30/07/43	LXII		
60	29/10/43	Extra		
61	29/11/43			
62	19/06/44	LXV		Aparece en el programa la nómina de compositores miembros: "José María Castro - Jacobo Ficher - Honorio Siccardi - Washington Castro." Además, anuncia: "El plan de audiciones organizado por el Grupo Renovación para el presente año continuará realizándose en el Salón de Actos del Edificio Volta." Sin embargo, éste es el último concierto registrado.

3.1.1. Programas

A continuación se transcribe la nómina de programas confeccionados para los conciertos ordinarios. Los títulos de las obras han sido conservados tal como aparecieron en ellos y las obras anunciadas en primera audición están señaladas con un asterisco [*]. Para la denominación de los diferentes instrumentos son utilizadas las siguientes abreviaturas:

arpa	arpa
cds.	cuerdas
C.I.	como inglés
cl.	clarinete
Cl.B.	clarinete bajo
fg.	fagot
fl.	flauta
ob.	oboe
perc.	percusión
pf.	piano
piec.	<i>piccolo</i>
saxo	saxofón
trp.	trompa
trpt.	trompeta
vcl.	violoncelo
vla.	viola
vln.	violín
vis.	Vientos

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
1	22/10/29	Ficher, J. Paz, J. C.	<i>Sonata*</i> <i>Coral</i> <i>3a. fuga*</i>	vln. y pf. pf.	R. Citro - R. Spivak M. Napolitano
		Castro, J. M.	<i>El manantial*</i> <i>La escuela de las flores*</i> <i>Serranilla</i>	voz. y pf.	J. Bathori - R. Spivak
		Gilardi, G.	<i>Lied del pájaro y la muerte*</i> <i>Lied del tesoro escondido</i> <i>Lied de las manos amigas*</i> <i>Lied de la boca florida</i>	voz. y pf.	Id.
		Castro, J. J.	<i>Scherzo</i>	pf.	F. Amicarelli
2	09/12/29	⁷⁴			
3	21/07/30	Castro, J. M.	<i>Sonata * [en do menor (1927)]</i>	pf.	F. Amicarelli
		Castro, J. J.	<i>Balada del poeta a caballo</i> <i>Mantantiru-liru-la</i>	voz. y pf.	M. de P. de Chrestia - R. Spivak

⁷⁴ El programa repitió las obras incluidas en la audición del 22 de octubre anterior, en diferente orden, por los mismos intérpretes.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
4	08/08/30 ⁷⁵	Paz, J. C.	4 baladas*	pf.	F. Amicarelli
		Gilardi, G.	Lied de los ojos amados Lied de la ciencia de amar* Lied del secreto dichoso* Lied de la estrella marina*	voz y pf.	M. de P. de Chrestia - R. Spivak
		Ficher, J.	Suite en estilo antiguo*	fl., ob., cl., fg., trp., trpt.	A. Martucci - F. Caradonna - P. Chiapella - E. Brusi - C. Donatucci - J. Goldenchtein
5	04/06/32	Couperin [F.]	Allemande *	2 pf.	T.H. de Montés - J. Montés
		Bach [J.S.]	2 fugas en re menor, de El arte de la fuga*	2 pf.	Id.
		Bach, J. C.	Sonata en sol mayor*	2 pf.	Id.
		Paz, J. C.	Sonatina*	cl. y pf.	R. Amat - F. Amicarelli

⁷⁵ El programa repitió las obras incluidas en la audición del 21 de julio anterior, con las siguientes variantes: a) de la *Sonata* de J. M. Castro se incluyó solamente el 2º movimiento, *Moderato*; b) entre los intérpretes de la *Suite en estilo antiguo* de Ficher, L. Savina y H. Rottensteiner sustituyeron a P. Chiapella y E. Brusi, respectivamente.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
6	12/07/32	Perceval, J.	6 Pièces*	vln. y pf.	R. Citro - R. Spivak
		Ficher, J.	Estudio* Basso ostinato*	pf.	F. Amicarelli
		Malipiero, G. F.	Due Sonetti del Berni*	voz y pf.	J. Bathori - R. Spivak
		Poulenc, F.	Carte Postale* Hiver ⁷⁶	voz. y pf.	Id.
		Halftter [F.]	Le Chat en Etoffe*	voz y pf.	Id.
		Janacek, L.	2 Petites Chansons de "Rikadla"*	voz, cl. y pf.	J. Bathori - R. Amat - R. Spivak
		Tansman, A.	5 Pièces*	vln. y pf.	R. Citro - R. Spivak
		Castro, J. M	Sonatina* [Sonata (1931)]	pf.	F. Amicarelli
Ficher, J.	Sonata*	fl., vla. y pf	A. Martucci - A. Romani - R. Spivak		
Hindemith, P.	Sonatina en canon* [Op 31 N° 3]	2 fl. *	A. Martucci - B. Bragato		

⁷⁶ *Hiver* [Hier?] no figura en el programa impreso del concierto, pero fue comentada por las críticas.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
7	25/10/32	Siccardi, H.	<i>3 rondós*</i> [Los rondós de Mañana]	pf.	F. Amicarelli
		Pinto, A.	<i>3 Lieder*</i>	voz y pf.	J. Bathori - R. Spivak
		Lazar, F.	<i>3 pastorales*</i>	voz y pf.	Id.
		Milhaud, D.	<i>Quatuors Vocaux</i>	4 voces	J. Bathori - D. Saslavsky - J.E. Pini - A. Sauce [sic]
		Stravinsky, I.	<i>Sonata</i>	pf.	R. Spivak
		Paz, J. C.	<i>Sonata*</i>	vln. y pf.	R. Fernández - J.C. Paz
		Hindemith, P.	<i>Sonatina en canon</i> [Op 31 N° 3]	2 fl.	A. Martucci - B. Bragato
		Debussy	<i>Syringa</i> [Syrinx]	fl.	A. Martucci
		Perceval, J.	<i>Sonata (1926)*</i>	pf.	C. Amicarelli
		Castro, J. M.	<i>Duérmete ya*</i> <i>El ensueño*</i> [El sueño] <i>Vente con nosotros*</i>	voz y pf	J. Bathori - J. Ibels
		Gianneo, L.	<i>3 coplas *</i> [N° 1, 2, 3]	voz. y pf.	Id.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
8	16/11/32	Dubosq, C.	<i>Pendant une Nuit Obscure*</i>	voz y pf.	Id.
		Milhaud, D.	<i>Deux Poèmes de Coventry Patmore*</i>	voz. y pf.	Id.
		Tansman, A.	<i>Sonata*</i>	vcl. y pf.	W. Castro - J.C. Paz
		Castro, J. M.	<i>10 piezas breves*</i>	pf.	J. Ibels
		Paz, J. C.	<i>Sonatina*</i>	fl. y cl.	A. Martucci - E. Royer
		Gianneo, L.	<i>Canto del Altiplano*</i>	pf.	C. Piaggio
		Perceval, J.	<i>Pieza sobre un ritmo popular argentino*</i>	pf.	Id.
		Sauguet, H.	<i>Sonatina*</i>	fl. y pf.	A. Martucci - J.C. Paz
		Siccardi, H.	<i>Tus cuatro romanzas*</i>	voz y pf.	J. Bathori - J. Ibels
9	01/09/33	Ficher, J.	<i>Sonatina*</i>	saxo, trpt. y pf.	S. Liberman - J. Golden- chtein - F. Amicarelli
		Hindemith, P.	<i>Sonata *</i> [Op 11 N° ? (1920)]	vln. y pf.	C. Pessina - F. Amicarelli

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
10	24/10/33	Ficher, J.	<i>3 preludios *</i>	pf.	F. Amicarelli
		Castro, J. M.	<i>Sonata *</i>	vcl. y pf.	W. Castro - F. Amicarelli
		Paz, J. C.	<i>3 invenciones a dos voces *</i>	pf.	R. Spivak
		Perceval, J.	<i>Six Chansons de J. Delteil *</i>	voz y pf.	J. Bathori - J. Perceval
		Milhaud, D.	<i>Sonata *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		Paz, J. C.	<i>Concierto *</i>	fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.	A. Martucci - F. Caradonna - R. Saraceno - E. Brusi - J. Goldenchtein - F. Amicarelli
		Gianneo, L.	<i>Suite *</i>	pf.	F. Amicarelli
11	21/11/33	Ficher, J.	<i>Sonatina</i>	saxo, trpt. y pf.	S. Liberman - J. Golden- chtein - F. Amicarelli
		Toch, E.	<i>Sonata Op 44 *</i>	vln. y pf.	C. Pessina - F. Amicarelli
		Ficher, J.	<i>3 preludios</i>	pf.	F. Amicarelli
		Paz, J. C.	<i>Sonatina</i>	cl. y pf.	R. Saraceno - F. Amicarelli
		Gianneo, L.	<i>2 estudios</i>	pf.	J. Ibels

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
12	06/12/33	Castro, J. M.	<i>3 piezas</i>	pf.	Id.
		Hindemith, P.	<i>3 fragmentos de "Das Marienleben" Op 27 *</i> <i>a. Vor der Passion [Nº 10]</i> <i>b. Pietà [Nº 11]</i> <i>c. Stillung Mariä mit dem Auferstanden [Nº 12]</i>	voz y pf.	J. Bathori - J. Ibels
		Caplet, A.	<i>Trois Fables</i>	voz y pf.	Id.
		Castro, J. J.	<i>Suite infantil</i>	pf.	E. Amicarelli
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	vcl. y pf.	W. Castro - F. Amicarelli
		Paz, J. C.	<i>Concierto</i>	fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.	A. Martucci - F. Caradonna - R. Saraceno - E. Brusi - J. Goldenchtein - F. Amicarelli
Ravel, M.	<i>Chansons Madécasses</i>	voz, fl., vcl. y pf.	J. Bathori - A. Martucci - L.W. Pratesi - J. Ibels ⁷⁷		

⁷⁷ En el programa impreso fue anunciada la pianista Jacqueline Ibels. En una copia de ese programa existente en el archivo de José María Castro, ese nombre aparece testado con una raya horizontal manuscrita. Las críticas no mencionan a dicha pianista y tampoco especifican quién fue pianista en las *chansons* de Ravel, pero hablan genéricamente del desempeño de Francisco Amicarelli en ese concierto. Es posible que Ibels haya sufrido inconvenientes de último momento y haya sido reemplazada por Amicarelli, cuya capacidad de lectura a primera vista era legendaria.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
13	31/10/34	Mathis, E.	<i>Enterrement * Boulevard Ney*</i>	voz. cl., saxo. trpt. y vcl.	J. Bathori - R. Saraceno - S. Lieberman - J. Goldenchtein - L.W. PratesiPratesi
		Stravinsky, I.	<i>Sérénade</i>	pf.	L. La Vía
		Ficher, J.	<i>Variaciones (sobre un tema judío)⁷⁸</i>	pf.	F. Amicarelli
		Paz, J. C.	<i>Composición sobre los 12 tonos</i>	fl. y pf.	A. Martucci - J.C. Paz
		Mossolov, A.	<i>Las noches turquestánicas (dos poemas)</i>	pf.	L. La Vía
14	10/12/34	Gianneo, L.	<i>Divertimento [Nº 1]</i>	fl., cl. y fg.	A. Martucci - F. Martorella - E. Brusi
		Poulenc, F.	<i>Sonata *</i>	pf. a 4 manos	E. Castro - J.C. Paz
		Hindemith, P.	<i>Sonata Op 25 N° 2 *</i>	vla.	A. Romani

⁷⁸ No fueron ejecutadas las *Variaciones* de Ficher. Ver *La Nación*, 01/11/34, pág. 11. Esta obra fue incluida en el concierto del 02/06/40.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
15	24/06/35	Castro, J. M.	<i>10 piezas breves</i>	pf.	E. Castro
		Honegger, A.	<i>3 contrapuntos *</i>	picc., ob., C.I., vln. vcl.	A. Montanaro - A. Caradonna - A.L. Caro - W. Castro
		Paz, J. C.	<i>3 movimientos de 'jazz'</i>	pf.	J.C. Paz
		Gianneo, L.	<i>Divertimento [Nº 1]</i>	fl., cl. y fg.	A. Martucci - F. Martorella - E. Brusi
		Sauguet, H.	<i>Sonatina</i>	fl. y pf.	A. Martucci - L. La Vía
		Honegger, A.	<i>Danse de la Chèvre *</i>	fl.	A. Martucci
		Jarnach, P.	<i>10 piezas*</i>	pf.	E. Castro
		Ficher, J.	<i>Trío Op 30</i>	vln., vcl. y pf.	J. Ficher - W. Castro - A. Ficher
		Honegger, A.	<i>Sonatina *</i>	cl. y pf.	F. Martorella - L. La Vía
Paz, J. C.	<i>Concierto N° 2 *</i>	ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.	L. Cantatore - A. Umattino - E. Novich - P. Federico - F. Malorgio - L. La Vía		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
16	05/08/35	Janacek, L.	<i>Sonata *</i>	vln. y pf.	B. Pessina - R. González
		Castro, J. M.	<i>Sonata (1931)</i>	pf.	E. Castro
		Markevitch, I.	<i>Serenata</i>	vln., cl. y fg.	J. Ficher - F. Martorella - A. Umattino
		Paz, J. C.	<i>Sonata (en los doce tonos)</i>	pf.	J.C. Paz
		Ficher, J.	<i>Trío Op 30</i>	vln., vcl. y pf.	J. Ficher - W. Castro - A. Ficher
17	09/09/35	Papandopulo, B.	<i>Partita *</i>	pf.	L. La Vía
		Poulenc, F.	<i>Sonata *</i>	cl. y fg.	F. Martorella - A. Umattino
		Ficher, J.	<i>4 piezas Op 29</i>	pf.	A. Ficher
		Paz, J. C.	<i>2a. composición en los doce tonos *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - J.C. Paz
		Zozaya, C.	<i>Divertimento *</i>	fl., ob., cl., fg. y trpt.	J. Física - A. Vaselli - F. Martorella - A. Umattino - F. Malorgio
18	07/10/35	Gianneo, L.	<i>Sonata *</i>	vln. y pf.	C. Pessina - F. Amicarelli

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
19	22/11/35	Wiener, J.	<i>Sonatina sincopada *</i>	pf.	F. Amicarelli
		Siccardi, H.	<i>Preludio y fuga</i>	ob., cl. y fg.	A. Vaselli - F. Martorella - E. Brusi
		Paz, J. C.	<i>Sonata (en los doce tonos)</i>	pf.	J.C. Paz
		Honegger, A.	<i>Sonata *</i>	vla. y pf.	A. Romani - J.C. Paz
		Krejci, I.	<i>Divertimento *</i>	fl., cl., fg. y trpt.	J. Física - F. Martorella - A. Umattino - I. Verotti
		Janacek, L.	<i>Sonata</i>	vln. y pf.	C. Pessina - R. González
		Siccardi, H.	<i>Preludio y fuga N° 2</i>	ob., cl. y fg.	A. Vaselli - F. Martorella - E. Brusi
		Suk, J.	<i>3 piezas de la Suite "Zivotem a Snem" *</i>	pf.	J.C. Paz
		Paz, J. C.	<i>Sonatina N° 3 *</i>	cl. y fg.	F. Martorella - E. Brusi
		Smetáček, V.	<i>De la Vie des Insectes *</i>	fl., ob., cl., fg., trp.	J. Física - A. Vaselli - F. Martorella - A. Umattino - E. Novich

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
20	16/12/35	Svara, D.	<i>Sonata Op 3</i>	pf.	F. Amicarelli
		Osterc, S.	<i>Toccata *</i>	pf.	A. Ficher
		Zebre, D.	<i>Scherzo Op 4 *</i>	pf.	Id.
		Krenck, E.	<i>5 piezas * [Op 39 (1925)]</i>	pf.	L. La Vía
		Pisk, P.	<i>4 piezas Op 3 *</i>	pf.	Id.
		Berg, A.	<i>4 piezas *</i>	cl. y pf.	F. Martorella - J.C. Paz
		Leskovic, B.	<i>5 anécdotas *</i>	pf.	J.C. Paz
		Sturm, F.	<i>Sonatina</i>	pf.	Id.
		Lipoucek, M.	<i>Rondó *</i>	2 vln., vla., vcl.	C. Pessina - O. Pessina - A. Romani - L.W. Pratesi
21	26/06/36	Sekles, B.	<i>Capriccio *</i>	vln., vcl. y pf.	Trfo de Buenos Aires (P. F. Napolitano - L.W. Pratesi - A. Luzzatti)
		Bloch, E.	<i>3 nocturnos *</i>	vln., vcl. y pf.	Id.
		Malipiero, G. F.	<i>Sonata a tre</i>	vln., vcl. y pf.	Id.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
22	20/07/36	Slavenski, J.	<i>Sonata Op 4 *</i>	pf.	L. La Vía
		Osterc, S.	<i>Suite (1934) *</i>	vln. y pf	C. Pessina - R. González
		Zozaya, C.	<i>2a. sonata *</i>	pf.	L. La Vía
		Ficher, J.	<i>Sonatina Op 33 * [Sonata Op 32 N° 1</i>	fl. y pf.	A. Martucci - A. Ficher
		Siccardi, H.	<i>Titeres *</i>	ob., cl. y fg.	A. Vaselli - F. Martorella - A. Umattino
23	21/08/36	Hindemith, P.	<i>Klaviermusik Op 37 *</i>	pf.	F. Amicarelli
		Gianneo, L.	<i>Suite (1933)</i>	pf.	F. Amicarelli
		Jarnach, P.	<i>Sonatina Op 12 *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - S. Knoll
		Honegger, A.	<i>Danse de la Chèvre</i>	fl.	A. Martucci
		Prokofiev, S.	<i>Sonata Op 28 *</i>	pf.	S. Knoll
		Paz, J. C.	<i>4 piezas para clarinete (en los 12 tonos) *</i>	cl	F. Martorella
		Berg, A.	<i>Sonata Op 1 *</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
24	17/11/36	Malipiero, G. F.	<i>3 poesie di Angelo Poliziano *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Beethoven, L. v.	<i>Duo *</i>	cl. y fg.	F. Martorella - A. Umattino
		Poulenc, F.	<i>Sonata para 2 clarinetes</i>	2 cl.	F. Martorella - S. Finocchiaro
		Krenek, E.	<i>Suite Op 26 *</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
		Wellesz, E.	<i>Nænie Op 11 *</i> <i>Burlesque Op 11 *</i>	pf.	Id.
		Toch, E.	<i>El trompo Op 56 *</i> <i>Jongleur Op 36*</i>	pf.	Id.
		Hindemith, P.	<i>Sonata Op 25 N° 2</i>	vla.	A. Romani
		Ficher, J.	<i>4 poemas (sobre texto de César Tiempo) *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
25	07/12/36	Siccardi, H.	<i>Tus cuatro romanzas</i>	voz y pf.	Id.
		Telemann, C. P.	<i>Duetto en sol *</i>	fl. y vln.	A. Martucci - P.F. Napolitano
		Bach, W. F.	<i>Sonata *</i>	fl., vln. y pf.	A. Martucci - P.F. Napolitano - F. Amicarelli

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
26	21/06/37	Gianneo, L.	<i>Sonata *</i>	vcl. y pf.	L.M. Pontino - L. La Vía
		Prokofiev, S.	<i>Toccata</i>	pf.	F. Amicarelli
		Stravinsky, I.	<i>Estudio N° 4</i>	pf.	Id.
		Castro, J. M.	<i>5 piezas poéticas *</i>	pf.	L. La Vía
		Ficher, J.	<i>Cantos de amor *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Liszt, F.	<i>Variaciones para piano sobre un tema de la Cantata N° 12 de Bach *</i>	pf.	L. La Vía
		Szymanowski, K.	<i>Variaciones sobre un tema polonés *</i>	pf.	F. Amicarelli
		Ficher, J.	<i>Sonatina *</i> [Sonata Op 32 N° 2]	cl. y pf.	F. Martorella - A. Ficher
		Castro, J. M.	<i>5 piezas poéticas</i>	pf.	L. La Vía
		Berg, A.	<i>Sonata Op 1</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
Gianneo, L.	<i>6 coplas</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
27	09/09/37	Stravinsky, I.	<i>3 canciones infantiles *</i>	voz y pf.	Id.
		Mozart, W. A.	<i>Sonata en si bemol *</i>	pf. a 4 manos	L. La Vía - C. Dezzutti
		Reizenstein, F.	<i>Suite para piano</i>	pf.	F. Reizenstein
		Ficher, J.	<i>Sonata</i>	fl., vla. y pf.	A. Martucci - A. Romani - A. Ficher
		Hindemith, P.	<i>3a. sonata (1936) *</i>	pf.	F. Reizenstein
		Castro, J. M.	<i>Vente con nosotros</i> <i>El ensueño [El sueño]</i> <i>La luna se llama Lola *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Siccardi, H.	<i>Han llovido tus ojos *</i> <i>Primavera *</i>	voz y pf.	Id.
28	22/10/3	Gianneo, L.	<i>El sol * [de Pampeanas]</i> <i>El zorzal * [de Pampeanas]</i>	voz y pf.	Id.
		Bach, C. P. E.	<i>Trío en si bemol mayor *</i>	fl., vln. y pf	A. Martucci - P. F. Napolitano - F. Amicarelli

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
29	03/12/37	Slonimsky, N.	<i>4 melodías rusas *</i>	cl. y pf.	S. Finocchiaro - A. Ficher
		Siccardi, H.	<i>Júbilo (1923) *</i> <i>Titeres danzando *</i>	pf.	F. Amicarelli
		Ficher, J.	<i>Sonatina [Sonata Op 32 Nº 1]</i>	fl. y pf.	A. Martucci - A. Ficher
		Hindemith, P.	<i>Klaviermusik Op 37</i>	pf.	F. Amicarelli
		Rieti, V.	<i>Sonatina *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		Gianneo, L.	<i>Suite (1933)</i>	pf.	F. Amicarelli
		Hindemith, P.	<i>Trío Op 47 *</i>	vla., saxo y pf.	A. Romani - C. La Ferla - R. Kurzmann-Leuchter
		Casella, A.	<i>Barcarola e Scherzo *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		Siccardi, H.	<i>Carretiere (1923) *</i> <i>Han llovido tus ojos (1937)</i>	voz y pf.	R. González Campos - H. Siccardi
Ficher, J.	<i>Suite en estilo antiguo</i>	fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.	A. Montanaro - F. Caradonna - S. Finocchiaro - A. Umattino - C. Donatucci - F. Malorgio.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
30	17/06/38	Bach, J. S.	<i>Sonata *</i>	2 fl. y bajo cont.	A. Martucci - A. Montanaro - F. Amicarelli
		Siccardi, H.	<i>4 piezas en teclas blancas *</i>	pf.	H. Siccardi
		Britten, B.	<i>Phantasy *</i>	ob., vln., vla. y vcl.	F. Caradonna - R. Citro - A. Romani - F. Gianneo
		Ficher, J.	<i>3 estampas *</i>	pf.	A. Ficher
		Hindemith, P.	<i>Sonatina en canon [Op 31 Nº 3]</i>	2 fl.	A. Martucci - A. Montanaro
		Santorsola, G.	<i>3 poemas *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Gianneo, L.	<i>El ombú * [de Pampeanas] Llora el gaucho * [de Pampeanas]</i>	voz y pf.	Id.
31	05/08/38	Hassler, J. W.	<i>2 sonatinas</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		Hindemith, P.	<i>Sonata Op 11 Nº 4</i>	vla. y pf.	A. Romani - F. Amicarelli
		Gianneo, L.	<i>Sonatina</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		Slonimsky, N.	<i>Piezas en blanco y negro *</i>	pf.	A. Ficher

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
32	24/10/38	Siccardi, H.	<i>Romance con lejanías * Pleno sol</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Ficher, J.	<i>2 cantos de amor *</i>	voz y pf.	Id.
		Gianneo, L.	<i>Suite (1933)</i>	pf.	F. Amicarelli
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	vcl. y pf.	W. Castro - F. Amicarelli
		Ficher, J.	<i>Sonatina</i>	trpt., saxo y pf.	E. Mastrovicenzo - S. Liber- man - A. Ficher
		Hindemith, P.	<i>Sonata Op 11 Nº 4</i>	vla. y pf.	A. Romani - F. Amicarelli
		Siccardi, H.	<i>3 piezas de la suite "Titeres"</i>	ob., cl. y fg.	F. Caradonna - F. Martorella - A. Umattino
		Respighi, O.	<i>2 Líricas *</i>	voz y pf.	A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza
		Debussy, C.	<i>Ballade Nº 2 ("que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Nôtre- Dame")</i>	voz y pf.	Id.
Poulenc, F.	<i>La carpe</i>	voz y pf.	Id.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
33	28/11/38	Bach, C. P. E.	<i>Trío en si bemol mayor</i>	fl., vln. y pf.	A. Martucci - P. F. Napolitano - F. Amicarelli
		Kuhnau, J.	<i>Sonata ("El combate entre David y Goliath") *</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
		Siccardi, H.	<i>La lluvia no dice nada * Momento * Tambo *</i>	voz y pf.	A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza
		Milhaud, D.	<i>Canto de la liberación Berceuse</i>	voz y pf.	Id.
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	2 vcl.	W. Castro - L.M. Pontino
		Hindemith, P.	<i>2a. sonata (1936)*</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
		Ficher, J.	<i>Trío Op 30</i>	vln., vcl. y pf.	R. Citro - W. Castro - A. Ficher
		Malipiero, G. F.	<i>Sonata a cinque</i>	fl., vln., vla., vcl. y arpa	J. Física - A. Citro - A. Romani - L. M. Pontino - T. Barbacci
34	13/03/39	Loeillet, J. B.	<i>Sonata en Fa *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - R. Kurzmann-Leuchter

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
		Ficher, J.	<i>4 poemus de César Tiempo [1, 8, 2, 4]</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Mihalovici, M.	<i>Chindia (danza campesina bohemía) *</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
		Tansman, A.	<i>Burlesca *</i>	pf.	Id.
		Bartok, B.	<i>Antiguas melodías de danzas *</i>	pf.	Id.
		Creston, P.	<i>Suite *</i>	saxo y pf.	J. Fumo - A. Ficher
		Gianneo, L.	<i>Concertino-serenata *</i>	2 vln., vla., vcl., fl., ob., cl., fg. y trp.	G.Boero - F. Cattelani - A. Romani - L. M. Pontino - I. Física - F. Caradonna - F. Martorella - A. Umattino - C. Donatucci [Director: J. Ficher]
35	01/05/39	Marcello, B.	<i>Sonata en re menor *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - R. Kurzmann-Leuchter
		Bach, J. S.	<i>Capriccio sobre la ausencia de su hermano querido</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
36	05/06/39	Siccardi, H.	<i>La fuente *</i> <i>Mediodía *</i> <i>Canción para la abuela *</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Malipiero, G. F.	<i>3 poesie di Angelo Poliziano</i>	voz y pf.	Id.
		Giannco, L.	<i>Sonatina</i>	fl. y pf.	A. Martucci - R. Kurzmann-Leuchter
		Neuteich, M.	<i>Trio *</i>	vln., vla., vcl.	A. Gendelman - A. Romani - G. Weil
		Haydn, F. J.	<i>Andante con Variazioni en fa menor</i>	pf.	R. Kurzmann-Leuchter
		Castro, J. M.	<i>Sonata *</i>	2 vcl.	W. Castro - L. M. Pontino
		Castro, J. M.	<i>Do-re-mi-fa-sol*</i>	pf.	R. Kurzmann-KLeuchter
Siccardi, H.	<i>Estilo*</i> <i>Para alegrar la hora del almuerzo</i>	pf.	Id.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
37	17/08/39	Ficher, J.	<i>2 fábulas*</i> [Canción de cuna para un gato - El gallo arrogante y la gallina humilde]	pf.	Id.
		Bernard, R.	<i>Noël*</i>	voz y pf.	A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza
		Lazar, F.	<i>3 pastorales</i>	voz y pf.	Id.
		Schoek, O.	<i>Sonata*</i>	Cl.B. y pf.	L. Feidman - V. Zubrisky
		Meul ⁷⁹	<i>Sonata Op N° 3</i> [sic]	pf.	C. Arias Blanco
		Bernard, R.	<i>Sonata *</i>	vln. y pf.	L. Spiller - A. Ficher
		Castro, J. M.	<i>10 piezas breves</i>	pf.	E. Castro
		Debussy, C.	<i>Syrinx</i>	fl.	A. Martucci
		Siccardi, H.	<i>Deseo *</i>	fl.	Id.
Honegger, A.	<i>Danse de la Chèvre</i>	fl.	Id.		

⁷⁹ Méhul, E.?

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
38	11/09/39	Ficher, J.	<i>Cantos de amor</i>	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
		Bach, J. S.	<i>Sonata N° 1 (en si menor) *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - R. Kurzmann-Leuchter
		Hindemith, P.	<i>Sonata * [Op 11 N° 5]</i>	vla.	A. Romani
		Ficher, J.	<i>3 estampas</i>	pf.	A. Ficher
		Kunc, B.	<i>Fiesta aldeana en la noche</i>	vln. y pf.	L. Spiller - J. Rein
39	09/10/39	Lhotka, F.	<i>Rapsodia croata La cosecha *</i>	vln. y pf.	Id.
		Haydn, F. J.	<i>Sonata en Mi bemol mayor</i>	pf.	L. La Vía
		Guédron, P.	<i>Cette Anne si Belle*</i>	voz y pf.	A. S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza
		Lully, J. B.	<i>Bois Epais Redouble Ton Ombre*</i>	voz y pf.	Id.
		Rameau, J. P.	<i>Arranchez de Mon Coeur*</i>	voz y pf.	Id.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
40	09/05/40	Honegger, a.	<i>La Mort Passe*</i>	voz y pf.	Id.
		Siccardi, H.	<i>Crepúsculo*</i>	voz y pf.	Id.
		Castro, J. M.	<i>Sonata de primavera*</i>	pf.	E. Castro
		Guarnieri, M. C.	<i>Danza brasileira</i>	pf.	F. Amicarelli
		Strang, G.	<i>Eleven*</i>	pf.	Id.
		Rieti, V.	<i>Poema Fiesolano *</i>	pf.	Id.
		Gianneo, L.	<i>Sonatina</i>	fl. y pf.	A. Martucci - F. Amicarelli
		De Fesch, W.	<i>Sonata en Fa</i>	vcl. y pf.	G. Weil - H. Heinitz-Weil
		Moeran, E. J.	<i>Sonata</i>	2 vln.	L. Spiller - F. Marafioti
		Siccardi, H.	<i>Tríptico floral</i>	voz y pf.	G. Moner - D. O. Colacelli
		Castro, J. M.	<i>3 líricas</i>	voz y pf.	Id.
Bacevicius, V.	<i>Méditation Op 29 Capriccio Op 28 Etude N° 2 Op 19 Sonata N° 1 Op 4</i>	pf.	V. Bacevicius		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
41	02/06/40	Bach, J. S.	<i>Sonata N° 4 (en Do mayor) *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - J. Prelli
		Ficher, J.	<i>Variaciones sobre un tema popular judío *</i>	pf.	O. Castronuovo
		Bacarisse, S.	<i>3 nanas de R. Alberti *</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Casal Chapf, E.	<i>2 fragmentos de "El caballero de Olmedo" *</i>	voz y pf.	Id.
		Castro J. M.	<i>Sonata de primavera</i>	pf.	O. Castronuovo
42	18/07/40	Vivaldi, A.	<i>Sonata (en La mayor)</i>	vln. y pf.	A. Gendelman - R.M. de Gendelman
		Ficher, J.	<i>Sonata *</i>	ob. y pf.	P. Di Gregorio - O. Castronuovo
		Siccardi, H.	<i>Tríptico floral</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Castro, J. M.	<i>3 líricas</i>	voz y pf.	Id.
		Gianneo, L.	<i>Trío *</i>	vln., vla. y vcl.	A. Gendelman - A. Romani - F. Gianneo

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
43	26/08/40	Bautista, J.	<i>Tres ciudades</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Haendel, G. F.	<i>Sonata (en Re)</i>	vln. y pf.	J. Ghirlanda - J.M. Iribarnegaray
		Castro, J. M.	<i>5 piezas poéticas</i>	pf.	L. La Vfa
		Bautista, J.	<i>Sonatina-trío</i>	vln., vla. y vcl.	L. Spiller - J. Tupfman - F. López Ruf
		Cherepnin, A.	<i>Sonata (en fa sostenido menor)</i>	vcl. y pf.	F. López Ruf - V. Zubrisky
44	04/11/40	Mozart, W. A.	<i>Sonata (en Fa mayor)</i>	vln. y pf.	J. Ghirlanda - J. Iribarnegaray
		Gianneo, L.	<i>Gato, Tango y Chacarera *</i>	pf.	O. Castronuovo ⁸⁰
		Hindemith, P.	<i>Sonata [Op 25 N° 2]</i>	vla.	A. Romani
		Ficher, J.	<i>4 piezas a dos voces</i>	pf.	O. Castronuovo

⁸⁰ Pickenhayn (1980:184) sostiene que las obras de Gianneo fueron estrenadas por Francisco Amicarelli, quien debió reemplazar a último momento a O. Castronuovo. *La Nación* no menciona esta circunstancia en su crítica del 05/11/40.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
45	09/06/41	Castro, J. M.	<i>Vente con nosotros</i> <i>El sueño</i> <i>La luna se llama Lola</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Ravel, M.	<i>Cinq Mélodies Populaires</i> <i>Grécques</i>	voz y pf.	Id.
		Bartok, B.	<i>Sonatina *</i>	pf.	O. Castronuovo
		Rameau, J. P.	<i>Les tendres plaintes</i> <i>Menuet</i> <i>Tambourin</i>	2 vln., vla., vcl.	Cuarteto Pro-Arte
		Ficher, J.	<i>Sonata Op 32 N° 2</i>	cl. y pf.	F. Martorella - O. Castronuovo
		Kodaly, Z.	<i>Sonata Op 4</i>	pf.	R. Erlich
		Malipiero, G. F.	<i>Quattro Sonetti del</i> <i>Burchiello</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
Gianneo, L.	<i>Lied</i> <i>Alba con luna</i>	voz y pf.	Id.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
47	28/07/41	Carpenter, J. A.	<i>Cuarteto en la menor</i>	2 vln., vla., vcl.	Cuarteto Pro-Arte
		Bach, J. S.	<i>Sonata (en sol menor) *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - O. Castronuovo
		Ficher, J.	<i>Trío Op 30</i>	vln., vcl., pf.	J. Ficher - W. Castro - A. Ficher
		Reizenstein, F.	<i>Suite *</i>	vln. y pf.	J. Ghirlanda - J.M. Iribarne-garay
		Honegger, A.	<i>Le Cahier Romand *</i>	pf.	O. Castronuovo
48	25/08/41	Castro, J. M.	<i>5 romances y coplas *</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Scarlatti, D.	<i>3 sonatas</i>	pf.	R. Erlich
		Castro, J. M.	<i>Sonata en sol menor</i> <i>(1931)</i>	fl.	Id.
		Ibert, J.	<i>Pieza *</i>	fl.	E. Eitler
		Scott, C.	<i>El pastor extático</i>	fl.	Id.
Honegger, A.	<i>Danse de la chèvre</i>	fl.	Id.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
49	06/10/41	Siccardi, H.	<i>Deseo</i>	fl.	Id.
		Ficher, J.	<i>3 estampas Op 42 *</i>	pf.	R. Erlich
		Britten, B.	<i>Suite Op 6 *</i>	vln. y pf.	L. Spiller - R. Erlich
		Gianneo, L.	<i>Música para niños *</i>	pf.	O. Castronuovo
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	2 vcl.	V. Pontino - F. López Ruf
		Negrete Woolcock, A.	<i>Pórtico [de Armonías campestres] *</i>	pf.	O. Castronuovo
		Isamitt, C.	<i>Pichi-purún (danza araucana) *</i>	pf.	Id.
		Santa Cruz, D.	<i>Marcha de los gatitos mimís [de Imágenes infantiles] *</i> <i>Lo que me dijo el enano [de Imágenes infantiles] *</i>	pf.	Id.
Ficher, J.	<i>Variaciones sobre un tema popular judío</i>	pf.	Id.		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
50	31/10/41 ¹¹	Siccardi, H.	<i>Desolación y Melancolía [de Tus cuatro romanzas]</i> <i>Canción para la abuela</i> <i>Romance con lejanías</i> <i>Flor de durazno y Flor de ceibo [de Tríptico floral]</i>	voz y pf.	C. Moner - O. Castronuovo
		Harris, R.	<i>4 minutos 20 segundos *</i>	fl., 2 vln., vla. y vcl.	A. Iannelli - Cuarteto AGMA
		Piston, W.	<i>Suite *</i>	ob. y pf.	P. Di Gregorio - [N. Slonimsky?]
		Slonimsky, N.	<i>Pequeña Suite *</i>	fl., ob., cl. y perc.	A. Iannelli - P. Di Gregorio - F. Martorella - A. Yepes
		Siccardi, H.	<i>Preludio y fuga</i>	cl. y pf.	F. Martorella - [O. Castronuovo?]
		Ficher, J.	<i>Cuarteto N° 2 Op 35</i>	2 vln., vla. y vcl.	Cuarteto AGMA
		Castro, J. M.	<i>Sonata de primavera</i>	pf.	O. Castronuovo

¹¹ El programa impreso para este concierto de homenaje a N. Slonimsky detalla los intérpretes al comienzo, antes de la lista de obras, y no especifica quién interviene en cada obra. Allí figuran "Orestes Castronuovo (piano) - Nicolás Slonimsky (piano)", y no es mencionado el recitante. Por la crítica - ratificada por el testimonio de la hija del compositor- se sabe que Castronuovo interpretó, por lo menos, la *Sonata de primavera* de J. M. Castro.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
51	24/11/41	Prokofiev, S.	<i>Pedro y el lobo</i> *	Recitante, fl., ob., cl. y pf.	[recitante?] - A. Iannelli - P. Di Gregorio - F. Martorella - [pianista?]
		Bach, J. S.	<i>Sonata</i>	vcl. y pf.	V. Pontino - D. O. Colacelli
		Milhaud, D.	<i>Sonatina</i>	fl. y pf.	A. Martucci - O. Castronuovo
		Castro W.	<i>Sonata</i> *	cl. y pf.	F. Martorella - E. Castro
		Ficher J.	<i>3 piezas en estilo popular argentino</i> *	pf.	V. Zubrisky
52	27/04/42	Gianneo, L.	<i>Trío</i>	vln., vla. y vcl.	C. Felica - A. Sanmartín - F. Gianneo
		Bach, C. P. E.	<i>Sonata</i> *	pf.	O. Castronuovo
		Schulhoff, E.	<i>Divertimento</i>	ob., cl. y fg.	P. Di Gregorio - F. Martorella - W. Cironi
		Castro, W.	<i>Variaciones para piano</i> *	pf.	E. Castro
		Copland, A	<i>Trío "Vitebsk"</i> *	vln., vcl y pf.	A. Scholz - J. Rosa - O. Castronuovo

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
53	08/06/42	Ficher, J.	<i>7 canciones de Amado Villar</i> *	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Gianneo, L.	<i>Sonata</i> ⁴²	vln. y pf.	L. Spiller - R. Erlich
		Ficher, J.	<i>Sonata N° [1 Op 44]</i> *	pf.	R. Erlich
54	03/08/42 ⁴³	Britten, B.	<i>Suite</i> [Op 6]	vln. y pf.	L. Spiller - R. Erlich
		Bach, C. P. E.	<i>Sonata N° 2</i>	pf.	O. Castronuovo
		Castro, W.	<i>Homenaje (4 piezas sobre temas infantiles)</i> *	pf.	E. Castro
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	vcl. y pf.	F. López Ruf - D. O. Colacelli
		Krenek, E	<i>12 piezas en los doce tonos Op 83</i>	pf.	O. Castronuovo

⁴² En el programa impreso esta obra fue anunciada como "Sonata Op 6", y la *Suite* de Britten -que es, efectivamente, Op 6- como "Suite para violín y piano". Se trata de una confusión entre las dos obras, que se reitera -¿u origina?- en un papel manuscrito de caligrafía no identificada que detalla este programa y que fue hallado en el archivo de J. M. Castro.

⁴³ El programa impreso lleva fecha "27 de julio", una copia del mismo en poder de la pianista Esther Castro tiene esta fecha testada y una inscripción manuscrita que dice "Agosto 3". En los diarios del 27/07/42 no fue anunciado este concierto, lo que indicaría que su postergación fue dispuesta con tiempo suficiente para anunciarlo correctamente a la prensa.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
55	07/09/42	Hindemith, P.	<i>Kleine Kammermusik</i> [Op 24 Nº 2]	fl., ob., cl., fg., trp.	A. Iannelli - P. Di Gregorio - F. Martorella - W. Cironi - C. Donatucci
		Gianneo, L.	<i>5 piezas infantiles</i> [5 piezas]*	vln. y pf.	J. Ghirlanda - J. M. Iribar-negaray
		Fine, V.	<i>Suite corta</i>	ob. y pf.	R. Storani - E. Castro
		Ficher, J.	<i>3 piezas en estilo popular argentino</i>	pf.	V. Zubrisky
		Goossens, L.	<i>Rapsodia*</i>	vcl. y pf.	V. Pontino - V. Zubrisky
		Berezovsky, N	<i>Suite</i>	vla. y cl.	A. Vancoillie - F. Martorella
56	09/12/42	Creston, P.	<i>Suite</i>	saxo y pf.	J. Fumo - A. Ficher
		Nardini, P.	<i>Sonata en re</i>	vln. y pf.	J. Ghirlanda - J. M. Iribar-negaray
		Siccardi, H.	<i>Los rondós de Mañana</i>	pf.	O. Castronuovo
		Caplet, A.	<i>Improvisations *</i>	fl. y pf.	A. Martucci - O. Castro-nuovo

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
57	26/04/43	Casella, A.	<i>Barcarola e Scherzo</i>	fl. y pf.	Id.
		Castro, J. M.	<i>5 piezas poéticas</i>	pf.	Id.
		Gianneo, L.	<i>3 danzas argentinas</i> [Gato, Tango y Chacarera]	pf.	V. Zubrisky
		Weber, B.	<i>Bagatelas (en los 12 tonos)*</i>	pf.	G. Schalman
		Castro, W.	<i>Sonata *</i>	vcl. y pf.	W. Castro - E. Castro
		Bach, J. S.	<i>2a. sonata</i>	fl. y pf.	A. Martucci - O. Castro-nuovo
		Giane, L.	<i>Sonatina</i>	pf.	O. Castronuovo
		Castro, W.	<i>Sonata</i>	vcl. y pf.	W. Castro - E. Castro
		Ibert, J.	<i>Pieza</i>	fl.	A. Martucci
		Siccardi, H.	<i>Deseo</i>	fl.	Id.
Siccardi, H.	<i>Preludio</i>	cl. y pf.	F. Martorella - O. Castro-nuovo		

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
58	11/06/43	Castro, J. M.	<i>5 piezas poéticas</i>	pf.	O. Castronuovo
		Ficher, J.	<i>Sonata</i>	ob. y pf.	P. Di Gregorio - O. Castronuovo
		Bach, J. S.	<i>Partita en Si bemol</i>	pf.	L. Saslavsky
		Castro, J. M.	<i>3 líricas</i>	voz y pf.	O. Talenton - L. Gianneo
		Gianneo, L.	<i>Trío</i>	vln., vla. y vcl.	V. Tagliacozzo - A. Sanmartín - F. Gianneo
		Castro, W.	<i>Variaciones para piano</i>	pf.	E. Castro
		Ficher, J.	<i>Cantos de amor</i> [1a. serie, 1 - 5]	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher
59	30/07/43	Schulhoff, E.	<i>Divertimento</i> [™]	ob., cl. y fg.	P. Di Gregorio - F. Martorella - W. Cironi
		Bach, C. P.E.	<i>Sonata en re menor</i>	p.f.	L. Saslavsky

[™] Esta obra fue anunciada como *La vida de los insectos. Divertimento para Oboe, Clarinete y Fagot*. En realidad se trata del *Divertimento* estrenado en el programa N° 52 del 27/04/42 (título original): *Divertissement* [1926]. El título *La vida de los insectos* proviene de la obra de V. Smetáček estrenada en el programa N° 19 del 22/11/35. Se ignora cómo pudo originarse el error.

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
60	29/10/43	Gianneo, L.	<i>Divertimento</i> [N° 1]	fl., cl. y fg.	A. Iannelli - F. Martorella - W. Cironi
		Mc Kay, G.	<i>Dance Suite N° 2</i>	pf.	R. Erlich
		Ficher, J.	<i>3 estampas</i>	pf.	Id.
		Shostakovich, D.	<i>Sonata *</i>	vcl. y pf.	G. Weil - R. Erlich
		Castro, J. M.	<i>Sonata</i>	2 vcl.	V. Pontino - F. López Ruf
		Copland, A.	<i>Sonata</i>	pf.	O. Castronuovo
		Amengual, R.	<i>Caricia</i>	voz y pf.	G. Moner - O. Castronuovo
		Siccardi, H.	<i>Desolación</i> <i>Melancolía</i> <i>Romance con lejanía</i> <i>Canción para la abuela</i>	voz y pf.	Id.
61	29/11/43	Tansman, A.	<i>Serenata N° 2</i>	vln., vla. y vcl.	H. Carfi - J. Granat - V. Pontino
		Castro, J. M.	<i>Sonata de primavera</i>	pf.	O. Castronuovo

Nº	Fecha	Autor	Obra	Para	Intérpretes
		Ficher, J.	Sonata [Op 32 Nº 1]	fl., y pf.	E. Eitler - A. Ficher
		Siccardi, H.	Los rindós de Mañana	pf.	O. Castronuovo
		Gianneo, L.	Divertimento Nº 2	fl., ob., y cl.	A. Iannelli - P. Di Gregorio - F. Martorella
		Castro, W.	4 piezas sobre temas infantiles [Homenaje]	pf.	E. Castro
		Gianneo, L.	Coplas [1a. serie]	voz y pf.	O. Talenton - A. Ficher -
62	19/06/44	Castro, W.	Sonata *	pf.	E. Castro
		Lorenzo Fernández, O.	Suite *	fl., ob., cl., fg. y trp.	Quinteto Argentino de Instrumentos a Viento
		Ficher, J.	2a. sonata Op 49 *	pf.	L. Saslavsky

3.1.2. Repertorio I: autores afiliados

Del manifiesto inaugural del GR surge claramente la intención de propender a la difusión de obras de sus afiliados y, además, prestar preferente atención a la producción musical del país. No se menciona ahí explícitamente –aunque tampoco, naturalmente, se excluye– la producción de otros autores contemporáneos, ni tampoco se habla sobre la producción de autores de épocas pasadas más o menos remotas: sobre este último punto podría haberse supuesto que, dados el nombre elegido y los objetivos declarados del Grupo, tales autores no iban a tener cabida en la programación. Pero la tuvieron, como se ha visto en los programas precedentes.

Resulta extraño comprobar la total exclusión en los programas de otros autores argentinos aparte de los propios miembros del Grupo. Sin pensar en compositores argentinos de la “vieja guardia,” es por lo menos curioso advertir la ausencia del joven Ginastera quien, en 1937, a los 21 años de edad y en el lapso de un mes, tenía estrenadas en Buenos Aires por lo menos dos obras altamente significativas: las *Danzas Argentinas Op 2* (Antonio de Raco, 27 de octubre) y la *suite* del ballet *Panambí Op 1* (Juan José Castro, Orquesta Estable del Teatro Colón, 27 de noviembre). Los únicos compositores residentes en Buenos Aires que aparecieron en la programación, además de los afiliados, fueron dos extranjeros: el español Julián Bautista y el mexicano Carlos Zozaya. Estas excepciones confirman una regla de exclusión: resulta claro que, si bien dentro del Grupo coexistieron diversas tendencias, la difusión y promoción de obras de autores argentinos estuvo limitada exclusivamente a los compositores afiliados, y ello mientras mantuvieron su condición de tales.

A continuación son detalladas las obras propias de los compositores afiliados al Grupo que fueron presentadas en sus conciertos ordinarios. Las primeras audiciones están señaladas con un asterisco *.

José María Castro⁸⁵

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

CANCION DE OTOÑO (1939)

05/06/39 - R. Kurzmann-Leuchter *

CHICOS EN LA CALLE [ver 3 PIEZAS]

DO-RE-MI-FA-SOL (1933)

Esta obra aparece catalogada como 3er. número de MOTIVOS INFANTILES, siendo los otros dos números –en este orden– LOS REYES MAGOS y CHICOS EN LA CALLE. En los conciertos del Grupo Renovación nunca fue presentada una serie titulada MOTIVOS INFANTILES. LOS REYES MAGOS y CHICOS EN LA CALLE fueron presentados como 2º y 3er. número, respectivamente, de PIEZAS. Ver PIEZAS, 3.

05/06/39 - R. Kurzmann-Leuchter *

MOTIVOS INFANTILES [ver DO-RE-MI-FA-SOL y 3 PIEZAS]

PIEZAS, 3 (1932/33)

1. Estudio (1932)
2. Los Reyes Magos (1933)
3. Chicos en la calle (1933)

ESTUDIO es la primera de las 10 PIEZAS BREVES.⁸⁶ LOS REYES MAGOS y CHICOS EN LA CALLE aparecen catalogados como 2º y 1er. número respectivamente, de MOTIVOS INFANTILES. [Ver DO-RE-MI-FA-SOL]

21/11/33 - J. Ibels *

PIEZAS BREVES, 10 (1932)

1. Estudio
2. La fuente
3. Canción de cuna
4. Canción triste
5. Danza
6. Circo
7. Marcha fúnebre (a la tristeza criolla)
8. Vals de la calle
9. Moto perpetuo
10. Campanas

⁸⁵ Las referencias al catálogo de obras de este autor corresponden a Ceñal 1986:75-94.

⁸⁶ Referencia de la hija del compositor, Luisa R. Castro, mediante carta al autor del 02/12/85.

16/11/32 - J. Ibels *
10/12/34 - E. Castro
17/08/39 - Id.

PIEZAS POETICAS, 5 (1935)

La denominación de los números que integran esta serie hizo originalmente –y así figuran en los programas de las dos primeras ejecuciones– sólo con las indicaciones de movimiento y carácter. Recién a partir de la tercera ejecución aparecen los títulos descriptivos de las cinco piezas.

1. Allegretto (En el bosque)
2. Lento (Crepúsculo)
3. Allegro (Hojas en la tormenta)
4. Lento (Pájaros en la noche)
5. Allegro (Danza)

07/12/36 - L. La Vía *
21/06/37 - Id.
26/08/40 - Id.
09/12/42 - O. Castronuovo
26/04/43 - Id.

REYES MAGOS, LOS [ver PIEZAS, 3]

SONATA [en do menor] (1927)

1. Allegro
2. Moderato
3. Allegro

21/07/30 - F. Amicarelli
08/08/30 - Id.⁸⁷

SONATA [en sol menor] (1931)

Esta obra fue estrenada con el título de SONATINA por Francisco Amicarelli el 12/07/32. En esa oportunidad los movimientos fueron denominados: 1. Preludio-Allegro, 2. Arietta con Variazioni, 3. Allegro brillante.

1. Preludio
2. Arietta con Variazioni
3. Finale (Allegro giusto)

12/07/32 - F. Amicarelli *
05/08/35 - E. Castro
25/08/41 - R. Erlich

SONATA DE PRIMAVERA (1939)

Obra “premiada” [¿o “seleccionada”?] por la *ISCM*, se ejecutó en el XIX Festival de la entidad, realizado en San Francisco (California, USA) en agosto de 1942.

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Allegro

⁸⁷ En esta oportunidad se interpretó solamente el 2º movimiento.

09/10/39 - E. Castro *
03/06/40 - O. Castronuovo
31/10/41 - Id.^{**}
29/11/43 - Id.

SONATINA [ver SONATA [en sol menor] (1931)]

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Violoncelo y piano

SONATA (1933)

En el programa de la ejecución que tuvo lugar el 03/08/42
el 3er. movimiento aparece denominado "Tempo di Giga."

1. Allegro moderato
2. Lento
3. Allegro (alla Giga)

01/09/33 - W. Castro - F. Amicarelli *
06/12/33 - Id.
24/10/38 - Id.
03/08/42 - F. López Ruf - D.O. Colacelli

25/10/32 - J. Bathori - J. Ibels

ENSUEÑO, EL [ver SUEÑO, EL]

ESCUELA DE LAS FLORES, LA (1919)
Texto de Rabindranath Tagore.

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak *
09/12/29 - Id.

LIRICAS, 3 (1931)

Con este título se estrenó el 25/10/32 una serie de tres canciones: DUERMETE YA (texto de Amado Nervo), EL SUEÑO –y no "El ensueño," como rezaba el programa impreso– (texto de Rafael A. Arrieta) y VENTE CON NOSOTROS (texto de Amado Nervo). Posteriormente, el 09/09/37, fueron incluidas en el programa la segunda y la tercera de estas canciones, sin mención del título "3 Líricas," que reapareció en el programa del 04/11/40. Mientras tanto, el 09/05/40 había sido dada a conocer una serie de composiciones con texto de la "Egloga 1a." de Garcilaso de la Vega, llevando el título 3 LIRICAS. Para evitar confusiones, aquí se sigue el criterio de Ceñal 1986: las composiciones con textos de Nervo y Arrieta son listadas separadamente con sus títulos individuales, y se reserva el título de 3 LIRICAS para el ciclo con texto de Garcilaso de la Vega.

LIRICAS, 3 (1940)
Texto de Garcilaso de la Vega.
[1. Lento, 2. Calmo, 3. Calmo]

3. VOZ Y PIANO

DUERMETE YA (1931)
Texto de Amado Nervo.

^{**} Ver nota en el programa N° 50 del 31/10/41.

09/05/40 - G. Moner - D.O. Colacelli
18/07/40 - G. Moner - O. Castronuovo
11/06/43 - O. Talenton - L. Gianneo

LUNA SE LLAMA LOLA, LA (1933)
Texto de Francisco Vighi.

09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher *

MANANTIAL, EL (1917)
Texto de Rabindranath Tagore.

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak *
09/12/29 - Id.

ROMANCES Y COPLAS DE LUIS CANE [10] (1941)⁸⁹

1. La canción perdida
2. Coplas
3. Romance obstinado de la niña que no tiene vestido
4. Romance de la niña enamorada
5. Romance de morenita

28/07/41 - G. Moner - O. Castronuovo *

SERRANILLA (1919)
Texto del Marqués de Santillana.

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak *
09/12/29 - Id.

⁸⁹ Sobre estas obras, dice Luisa R. Castro, hija del compositor: "Se estrenaron cinco, pero posteriormente, papá retiró ocho, quedando únicamente la "Balada del amor que no se dijo" y "Romances de la niña negra." [Carta al autor del 02/12/85]

SUEÑO, EL (1931)
Texto de Rafael A. Arrieta.

25/10/32 - J. Bathori - J. Ibels *
09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher
04/11/40 - G. Moner - O. Castronuovo⁹⁰

VENTE CON NOSOTROS (1931)
Texto de Amado Nervo.

25/10/32 - J. Bathori - J. Ibels *
09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher
04/11/40 - G. Moner - O. Castronuovo⁹¹

4. DIVERSOS CONJUNTOS

SONATA PARA DOS VIOLONCELOS (1938)

1. Allegro moderato
2. Lento
3. Allegro - Tema con variaciones y final

28/11/38 - W. Castro - L.M. Pontino *
05/06/39 - Id.
06/10/41 - V. Pontino - F. López Ruf
29/10/43 - Id.

⁹⁰ Ver nota en el programa N° 44 del 04/11/40.
⁹¹ Ver nota en el programa N° 44 del 04/11/40.

Juan José Castro

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

SCHERZO (1929)

22/10/29 - F. Amicarelli

09/12/29 - Id.

SUITE INFANTIL (1928)

1. La historia de Mambrú
2. Ay! ay! ay!... cuándo veré a mi amor!
3. Sobre el puente de Avignon
4. Arroz con leche

06/12/33 - F. Amicarelli

2. VOZ Y PIANO

BALADA DEL POETA A CABALLO (1919)

Texto de Juan Ramón Jiménez.

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak

08/08/30 - Id.

MANTANTIRU-LIRU-LA⁹²

Texto de Luis Cané.

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak *

08/08/30 - Id.

Washington Castro

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

HOMENAJE - 4 PIEZAS SOBRE TEMAS INFANTILES

Esta serie fue estrenada con el título HOMENAJE el 03/08/42. Posteriormente se la denominó 4 PIEZAS SOBRE TEMAS INFANTILES. Según el compositor, el título correcto es HOMENAJE - 4 PIEZAS SOBRE TEMAS INFANTILES. La obra fue escrita en homenaje a su pequeña hija Graciela Ester, fallecida en 1941 a los tres años y medio de edad, sobre temas que la niña ya había aprendido a cantar.⁹³

1. Juegos
2. Haciendo nonito

⁹² Esta obra no figura en el catálogo de composiciones de Juan José Castro publicado en la revista *Ars*: XXIX: N° 109: Buenos Aires: 1969.

⁹³ Carta al autor del 14/11/85.

3. Era un pajarito
4. Ronda

03/08/42 - E. Castro *
29/11/43 - Id.

PIEZAS SOBRE TEMAS INFANTILES, 4 [ver HOMENAJE]

SONATA

1. Allegretto plácido
2. Intermezzo dramático
3. Allegro

19/06/44 - E. Castro *

VARIACIONES

1. Tema
2. Contrapunto
3. Un poco dramático
4. Vivaz, alegre
5. Noblemente
6. Casi marcha
7. Recitando
8. Simplemente
9. Casi cadencia
10. Final

27/04/42 - E. Castro *
11/06/43 - Id.

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Clarinete y piano

SONATA

1. Allegro non troppo
2. Adagio
3. Finale allegro con fantasia

24/11/41 - F. Martorella - E. Castro *

2.2. Violoncelo y piano

SONATA

1. Andante - Allegro
2. Andante contemplativo
3. Allegro con espíritu [sic]

09/12/42 - W. Castro - E. Castro *
26/04/43 - Id.

Jacobo Ficher

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

BASSO OSTINATO [Nº 2 de 3 PIEZAS PARA PIANO Op 19]

04/06/32 - F. Amicarelli *

DANZAS EN ESTILO POPULAR ARGENTINO, 3 [Ver PIEZAS EN ESTILO POPULAR ARGENTINO, 3]

ESTAMPAS, 3 [Op 37]

1. Dramática
2. Melancólica
3. Jocosa

17/06/38 - A. Ficher *
11/09/39 - Id.

ESTAMPAS Op 42, 3

1. Trágica
2. Fúnebre
3. Heroica

25/08/41 - R. Erlich *
30/07/43 - Id.

ESTUDIO [N° 1 de 3 PIEZAS PARA PIANO Op 19]

04/06/32 - F. Amicarelli *

FABULAS Op 38, 6

Los números 1. y 3. fueron estrenados el 05/06/39 por Rita Kurzmann-Leuchter. Los números entre paréntesis corresponden a un ordenamiento posterior del propio autor.

1. Canción de cuna para un gato (2)
2. El gatito y el chivo (3)
3. El gallo arrogante y la gallina humilde (1)
4. Canción por dos gorriones (4)

5. Los osos (5)
6. El cortejo (6)

05/06/39 - R. Kurzmann-Leuchter [Nos. 1. y 3.]*
28/04/41 - R. Erlich [integral] *

PIEZAS Op 19 [Ver BASSO OSTINATO y ESTUDIO]

PIEZAS Op 29, 4

En el programa del 04/11/40 esta serie fue anunciada como 4 PIEZAS A DOS VOCES

1. Preludio
2. Canción de cuna
3. Scherzo
4. Rondó (en canon)

09/09/35 - A. Ficher *
04/11/40 - O. Castronuovo⁴⁴

PIEZAS A DOS VOCES [Ver PIEZAS Op 29]

PIEZAS EN ESTILO POPULAR ARGENTINO [Op 43], 3

1. Allegro moderato. En estilo de zamba.
2. Molto lento. En estilo de vidalita
3. Allegro vivo. En estilo de gato.

24/11/41 - V. Zubrisky *
07/09/42 - Id.

⁴⁴ Ver nota en el programa N° 44 del 04/11/40.

PRELUDIOS, 3 [3 PRELUDIOS Op 23 (1932)]

1. Allegro moderato
2. Lento
3. Allegro vivace

01/09/33 - F. Amicarelli *
21/11/33 - Id.

SONATA [N° 1 Op 44]

1. Lento - Allegro
2. Andantino
3. Allegro molto

08/06/42 - R. Erlich *

SONATA N° 2 Op 49

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Allegro molto

19/06/44 - L. Saslavsky *

VARIACIONES (SOBRE UN TEMA JUDIO) [Ver VARIACIONES SOBRE UN TEMA POPULAR JUDIO]

VARIACIONES SOBRE UN TEMA POPULAR JUDIO [Op 22] (1931)

Esta obra fue programada el 31/10/34 con el título **VARIA-CIONES (SOBRE UN TEMA JUDIO)** pero, por razones desconocidas, no fue ejecutada ese día.⁹⁵

03/06/40 - O. Castronuovo *
06/10/41 - Id.

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Clarinete y piano

SONATA Op 32 N° 2

Esta obra fue estrenada el 21/06/37 con el título de **SONATINA**

1. Allegro moderato
2. Adagio
3. Allegro

21/06/37 - F. Martorella - A. Ficher *
09/06/41 - F. Martorella - O. Castronuovo

SONATINA [Ver SONATA Op 32 N° 2]

2.2. Flauta y piano

SONATA [Op 32 N° 1]

Esta obra fue estrenada con el título **SONATINA Op 33**, y sus movimientos denominados **1. Andante - Allegro mo-**

⁹⁵ Ver nota en el programa N° 13 del 31/10/34.

derato, 2. Lento, 3. Presto. En su segunda ejecución se la llamó SONATA PARA FLAUTA Y PIANO y el programa no mencionó movimientos. Aquí se consigna el título, número de *opus* y denominación de movimientos que figuran en el catálogo de obras confeccionado por el propio compositor.*

1. Lento - Allegro moderato
2. Andante
3. Presto

20/07/36 - A. Martucci - A. Ficher *
22/10/37 - Id.
29/11/43 - E. Eitler - A. Ficher

SONATINA [Ver SONATA Op 32 N° 1]

SONATINA Op 33 [Ver SONATA Op 32 N° 1]

2.3. Oboe y piano

SONATA [Op 32 N° 3]

1. Allegro
2. Andante
3. Allegro

18/07/40 - P. Di Gregorio - O. Castronuovo *
26/06/43 - Id.

* Archivo de Jacobo Ficher.

2.4. Violín y piano

SONATA

1. Allegro (con agevolezza)
2. Lento
3. Presto

22/10/29 - R. Citro - R. Spivak *
09/12/29 - Id.

3. VOZ Y PIANO

CANCIONES DE AMADEO VILLAR, 7 [Op 45]

1. Marimorena
2. Dolores y Consuelo
3. Polvo, caldén, espinillo
4. Me dice palabras tiernas
5. Azúcar, malvones, menta
6. Déjame dormir, amor
7. Canción de tu dedo meñique

27/04/42 - G. Moner - O. Castronuovo *

CANTOS DE AMOR [Op 28]

Texto de Jehuda Ha-Levy. Versión castellana de Rebeca Mactas Alperson. Bajo este título fueron dadas a conocer dos series de canciones: la primera, números 1. al 5. inclusive; la segunda, sólo dos canciones, números 6. y 7. Los números entre paréntesis corresponden a un ordenamiento posterior del propio autor.

1. La noche (1)
2. El día en que le hice jugar (4)
3. Si soñaras (5)
4. ¿Por qué? (2)
5. Por el amor que yo juro (3)
6. Piedad para mi pobre corazón
7. Suya graciosa gama (7)

07/12/36 - O. Talenton - A. Ficher [1. a 5.] *

05/08/38 - Id. [6. y 7.] *

17/08/39 - Id. [1. a 5.]

11/06/43 - Id. [1. a 5.]

POEMAS

Texto de César Tiempo.

Bajo este nombre fueron dadas a conocer dos series de canciones: la primera, números 1. a 4. inclusive y la segunda, números 5. a 8. En cada caso fueron tituladas 4 POEMAS.

1. Novena
2. Compás
3. Sueños pluviales
4. Alta está mi ventana sobre el mundo
5. Paralaje
6. Lied
7. Soflama
8. Palabras a mamá

21/08/36 - O. Talenton - A. Ficher [1. a 4.] *

17/11/36 - Id. [5. a 8.] *

13/03/39 - Id. [1., 2., 4. y 8.]

4. DIVERSOS CONJUNTOS

CUARTETO N° 2 Op 35

Para cuarteto de cuerdas.

1. Allegro moderato
2. Adagio
3. Presto
4. Allegro molto

31/10/41 - Cuarteto AGMA

SONATA

Para flauta, viola y piano.

1. Allegro moderato
2. Adagio
3. Allegro molto

12/07/32 - A. Martucci - A. Romani - R. Spivak *

09/09/37 - A. Martucci - A. Romani - A. Ficher

SONATINA

Para saxofón, trompeta y piano.
[Sin detalle de movimientos]

16/11/32 - S. Liberman - J. Goldenchtein - F. Amicarelli*

24/10/33 - Id.

24/10/38 - S. Liberman - J. Goldenchtein - A. Ficher

SUITE EN ESTILO ANTIGUO

Para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y trompeta.

1. Preludio (Allegro moderato)
2. Gavotta
3. Sarabanda
4. Rondó, allegro molto

21/07/30 - A. Martucci - F. Caradonna - P. Chiapella - E. Brusi - C. Donatucci - J. Goldenchtein *
08/08/30 - A. Martucci - F. Caradonna - L. Savina - H. Rottensteiner - C. Donatucci - J. Goldenchtein
03/12/37 - A. Montanaro - F. Caradonna - S. Finocchiaro - A. Umattino - C. Donatucci - F. Malorgio

TRIO Op 30

Para violín, violoncelo y piano.

1. Allegro
2. Andantino, quasi allegretto
3. Allegro vivo

24/06/35 - J. Ficher - W. Castro - A. Ficher *
05/08/35 - Id.
28/11/35 - R. Citro - W. Castro - A. Ficher
28/07/41 - J. Ficher - W. Castro - A. Ficher

Luis Gianneo

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

CANTO DEL ALTIPLANO

No hay obra registrada con este título en el catálogo elaborado por Pickenhayn (1980:194). Podría tratarse del tercero de los *Preludios criollos* (1927), titulado en esa serie EN EL ALTIPLANO.

16/11/32 - E. Piaggio *

CHACARERA [Ver 3 DANZAS ARGENTINAS]

DANZAS ARGENTINAS, 3 (1939)

En su primera ejecución la serie fue presentada con el título GATO, TANGO Y CHACARERA.

1. Gato (vivo)
2. Tango (lento)
3. Chacarera (vivo)

04/11/40 - O. Castronuovo⁹⁷
29/12/42 - V. Zubrisky

⁹⁷ Ver nota en el programa N° 44 del 04/11/40.

ESTUDIOS, 2

21/11/33 - J. Ibels *

GATO [Ver 3 DANZAS ARGENTINAS]

MUSICA PARA NIÑOS

El siguiente detalle es el que apareció en el programa del día del estreno. Al editarse la obra, fueron agrupados los dos primeros números como "Preludio y Fuga," desplazándose la numeración subsiguiente: 2. El juglar, 3. Zapateado, etc. En tal oportunidad fue agregada una pieza el número 10: "Bailecito cantado."

1. Preludio
2. Fuga
3. El juglar
4. Zapateado
5. Vidalita
6. Quenas
7. Pericón
8. La morochita
9. Aire popular
10. Arrorró indígena

06/10/41 - O. Castronuovo *

SONATINA

1. Allegro
2. Tempo di minuetto

3. Allegro vivo

26/04/43 - O. Castronuovo *

SUITE

1. Agitato
2. Calmo
3. Allegro rustico

24/10/33 - F. Amicarelli *

21/08/36 - Id.

03/12/37 - Id.

24/10/38 - Id.

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Flauta y piano

SONATINA

1. Andantino
2. Balada

05/08/38 - A. Martucci - F. Amicarelli *

01/05/39* - A. Martucci - R. Kurzmann-Leuchter

* En el programa de este concierto los movimientos fueron denominados "Allegro moderato - Allegretto - Vivo."

09/10/39 - A. Martucci - F. Amicarelli
28/04/41 - A. Martucci - J.R. Erquicia

2.2. Violín y piano

PIEZAS, 5

La obra conocida con este título y así consignada en Pickenhayn 1980, tuvo una única ejecución en los conciertos del GR con el título 5 PIEZAS INFANTILES [Ver 5 PIEZAS INFANTILES].

PIEZAS INFANTILES, 5

1. Vidala
2. Canción incaica
3. Chacarera
4. Canción de cuna
5. Zapateado

07/09/42 - J.A. Ghirlanda - J.M. Iribarnegaray *

SONATA[™]

En el programa del concierto del 08/06/42 los movimientos de esta obra fueron denominados "Allegro moderato - Lento - Vivo scherzando."

1. Allegro
2. Lento
3. Allegramente

[™] Ver nota en el programa N° 53 del 08/06/42.

07/10/35 - C. Pessina - F. Amicarelli *
08/06/42 - L. Spiller - R. Erlich

2.3. Violoncelo y piano

SONATA

1. Allegro non troppo
2. Andante
3. Allegro

07/12/36 - [L.]M. Pontino - L. La Vía *

3. VOZ Y PIANO

ALBA CON LUNA [Ver 2 CANCIONES DE ALFREDO BUFANO]
CANCIONES DE ALFREDO BUFANO, 2
Texto de Alfredo Bufano.

1. Lied
2. Alba con luna

09/06/41 - G. Moner - O. Castronuovo

COPLAS [1a. serie]

1. Yo no andoy porque te quiero
2. Dejé de cantar, jilguero
3. Entre cortinas verdes y azules rejas
4. El alma me has robado, dame la tuya

5. Yo me arrimé a un pino verde

6. Ayer, me dijiste que hoy

25/10/32 - J. Bathori - J. Ibels [1., 2. y 3.] *

21/06/37 - O. Talenton - A. Ficher [integral] *

29/11/42 - Id.

LIED [Ver 2 CANCIONES DE ALFREDO BUFANO]

PAMPEANAS

Texto de Ricardo Chirre Danós.

En los conciertos del GR no se registra ejecución integral de la obra. El ordenamiento adoptado es el que aparece en Pickenhayn 1980. Los números entre paréntesis corresponden a la edición de la obra.

1. El ombú (1)

2. El zorzal (3)

3. El sol (2)

4. Lloro el gaucho (4)

09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher [3. y 2.] *

17/06/38 - Id. [1. y 4.] *

4. DIVERSOS CONJUNTOS

CONCERTINO SERENATA

Para 2 violines, viola, violoncelo, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

13/03/39 - C. Boero - F. Cattelani - A. Romani - L.M. Pontino - I. Física - F. Caradonna - F. Martorella - A. Umattino - C. Donatucci *

DIVERTIMENTO [N° 1]

Para flauta, clarinete y fagot.

En el programa correspondiente al concierto del 30/07/43 el 1er. movimiento apareció con la denominación "Obertura para títeres"

1. Obertura para "marionettes"

2. Berceuse

3. Gavota

4. Final

31/10/34 - A. Martucci - F. Martorella - E. Brusi *

10/12/34 - Id.

30/07/43 - A. Iannelli - F. Martorella - W. Cironi

DIVERTIMENTO N° 2

Para flauta, oboe y clarinete.

1. En el bosque

2. Contemplación

3. Capricho

29/11/43 - A. Iannelli - P. Di Gregorio - F. Martorella*

TRIO

Para violín, viola y violoncelo

1. Moderato, un poco mosso
2. Lento, molto sostenuto
3. Vivo

18/07/40 - A. Gendelman - A. Romani - F. Gianneo*
 24/11/41 - C. Félica - A. Sanmartín - F. Gianneo
 11/06/43 - V. Tagliacozzo - A. Sanmartín - F. Gianneo

Gilardo Gilardi

1. VOZ Y PIANO

Las ocho canciones presentadas en conciertos del GR pertenecen a la colección *Trece canciones argentinas*, editada por la Universidad Nacional de La Plata. La numeración entre paréntesis corresponde a dicha edición. Todas tienen texto de Leopoldo Lugones.

LIED DE LA BOCA FLORIDA (N° 8)

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak
 09/12/29 - Id.

LIED DE LA CIENCIA DE AMAR (N° 10)

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak *
 08/08/30 - Id.

LIED DE LA ESTRELLA MARINA (N° 2)

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak *
 08/08/30 - Id.

LIED DE LAS MANOS AMIGAS (N° 6)

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak *
 09/12/29 - Id.

LIED DE LOS OJOS AMADOS (N° 5)

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak
 08/08/30 - Id.

LIED DEL PAJARO Y LA MUERTE (N° 1)

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak *
 09/12/29 - Id.

LIED DEL SECRETO DICHOSO (N° 13)

21/07/30 - M. de P. de Chrestia - R. Spivak *
 08/08/30 - Id.

LIED DEL TESORO ESCONDIDO (N° 3)

22/10/29 - J. Bathori - R. Spivak
 09/12/29 - Id.

Juan Carlos Paz

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Clarinete

PIEZAS PARA CLARINETE (en los 12 tonos), 4

1.2. Piano

1. Toccata
2. Tema con variaciones
3. Lied
4. Giga

21/08/36 - F. Martorella *

BALADAS, 4

21/07/30 - F. Amicarelli *
08/08/30 - Id.

CORAL

22/10/29 - M. Napolitano
09/12/29 - Id.

FUGA, 3a.

22/10/29 - M. Napolitano *
09/12/29 - Id.

INVENCIONES A DOS VOCES, 3

01/09/33 - R. Spivak *

MOVIMIENTOS DE "JAZZ," 3

1. De profundis
2. Spleen

3. Paseo por el bosque

10/12/34 - J.C. Paz *

SONATA (en los 12 tonos)

1. Allegro
2. Allegretto
3. Allegro

05/08/35 - J.C. Paz *
07/10/35 - Id.

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Clarinete y piano

SONATINA

En el programa del concierto realizado el 21/11/33 los movimientos de esta obra aparecen denominados "1. Animado, 2. Andante, 3. Final."

1. Moderadamente animado
2. Andante mosso
3. Animado

04/06/32 - R. Amat - F. Amicarelli *
21/11/33 - R. Saraceno - F. Amicarelli

2.2. Flauta y piano

COMPOSICION SOBRE LOS DOCE TONOS

1. Allegro moderato
2. Andantino
3. Tempo animato

31/10/34 - A. Martucci - J.C. Paz *

COMPOSICION SOBRE LOS DOCE TONOS, 2a.

1. Polimelodía
2. Tema con variaciones
3. Melodía en tres planos

09/09/35 - A. Martucci - J.C. Paz *

2.3. Violín y piano

SONATA

1. Contrapunto
2. Color armónico
3. Ritmo

25/10/32 - R. Fernández - J.C. Paz *

3. DIVERSOS CONJUNTOS

CONCIERTO [N° 1]

Para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta y piano

24/10/33 - A. Martucci - F. Caradonna - R. Saraceno - E. Brusi - J. Goldenchtein - F. Amicarelli *

06/12/33 - Id.

CONCIERTO N° 2

Para oboe, fagot, 2 trompas, trompeta y piano.

24/06/35 - L. Cantatore - A. Umattino - E. Novich - P. Federico - F. Malorgio - L. La Via *

SONATINA

Para flauta y clarinete.

16/11/32 - A. Martucci - E. Royer *

SONATINA N° 3

Para clarinete y fagot.

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Allegro moderato

22/11/35 - F. Martorella - E. Brusi *

Julio Perceval

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Piano

PIEZA SOBRE UN RITMO POPULAR ARGENTINO

16/11/32 - E. Piaggio *

SONATA (1926)

1. Moderato - Lento
2. Agitato - Prestissimo

25/10/32 - F. Amicarelli *

4. Do-re-mi-fa-sol
5. Offertoire à l'eau
6. Bar

01/09/33 - J. Bathori - J. Perceval *

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Violín y piano

PIÈCES, 6

1. Bruine
2. Chanson populaire du Pays de Liège
3. Nuit
4. Soleil d'hiver
5. Chant de joie
6. Danse

04/06/32 - R. Citro - R. Spivak *

3. VOZ Y PIANO

CHANSONS DE J. DELTEIL, 6
Texto de J. Delteil.

1. Vers un bois
2. Programme
3. Le Roy

Alfredo Pinto

1. VOZ Y PIANO

LIEDER, 3

[No se ha podido establecer la autoría de los textos].

1. Narcisses
2. La danseuse
3. L'orage favorable

12/07/32 - J. Bathori - R. Spivak *

Honorio Siccardi

1. INSTRUMENTO SOLO

1.1. Flauta

DESEO

17/08/39 - A. Martucci *
25/08/41 - E. Eitler
26/04/43 - A. Martucci

1.2. Piano

ESTILO

Scolaro (1993:29) ubica esta obra como N° 3 de una serie titulada "Los estudios de Chiquito."

05/06/39 - R. Kurzmman-Leuchter *

JUBILO

22/10/37 - F. Amicarelli *

PARA ALEGRAR LA HORA DEL ALMUERZO [Ver 4 PIEZAS EN TECLAS BLANCAS]

PIEZAS EN TECLAS BLANCAS, 4

Scolaro (1993:28) titula esta serie "Los preludios de Yoyito" y consigna sólo los tres primeros números.

1. Para hacer dormir al muñeco negro
2. Para hacer bailar al corderito
3. Para alegrar la hora del almuerzo
4. Fuga a dos voces

17/06/38 - H. Siccardi *

05/06/39 - R. Kurzmman-Leuchter [N° 3]

RONDOS, 3 [Ver LOS RONDOS DE MAÑIÑA]

RONDOS DE MAÑIÑA, LOS

El 12/07/32 fue estrenada esta obra con el título 3 RONDOS, identificados por las indicaciones de *tempo* y carácter. El título LOS RONDOS DE MAÑIÑA se encuentra recién a partir de la ejecución del 09/12/42, oportunidad en que también aparecen los nombres de cada rondó. El tercero de ellos es denominado aquí según la edición de la obra, ya que en los programas del GR figuró como "¡Baila, Mañiña!"

1. Tus juguetes (*Allegretto tranquillo e grazioso*)
2. ¿Qué sueñas? (*Quasi andante*)
3. ¡Baile, Mañiña! (*Allegretto, con un senso pastorale*)

12/07/32 - F. Amicarelli *

09/12/42 - O. Castronuovo

29/11/43 - Id.

TITERES DANZANDO

N° 10 de la suite *Títeres* para vientos y percusión, reducción para piano del autor.

22/10/37 - F. Amicarelli *

2. INSTRUMENTO Y PIANO

2.1. Clarinete y piano

INTRODUCCION Y FUGA [Ver PRELUDIO Y FUGA]

28/04/41 - F. Martorella - J.R. Erquicia *

PRELUDIO

26/04/43 - F. Martorella - O. Castronuovo

PRELUDIO Y FUGA

Scolaro (1993:16) apunta que se trata de la misma obra que INTRODUCCION Y FUGA, que fue publicada por EAM en 1945 y señala que "en el catálogo realizado por H.S. dice: *Introducción y fuga (erróneamente se imprimió con el título "Preludio y Fuga")*. La impresión de la obra debe ser corregida, los datos fueron obtenidos de una carta enviada por Alex Conrad (pf) de Tucumán a H.S." Por otra parte, se ignora si el PRELUDIO ejecutado el 26/04/43 por F. Martorella y O. Castronuovo es el correspondiente a esta obra, aunque puede inferirse fundadamente que sí lo es, ya que el catálogo no registra otra obra con ese título para la misma formación.

31/10/41 - F. Martorella - O Castronuovo [?]¹⁰⁰

3. VOZ Y PIANO

CAMINO PARA LA SONRISA DE UNA MUCHACHA [Ver HAN LLOVIDO TUS OJOS]

CANCION PARA LA ABUELA
Texto de Leónidas Barletta.

01/05/39. O Talenton - A. Ficher *

¹⁰⁰ Ver nota en el programa N° 50 del 31/10/41.

06/10/41 - G. Moner - O Castronuovo
29/10/43 - Id.

CANCIONES DE AMADO VILLAR, 2 [Ver HAN LLOVIDO TUS OJOS y PRIMAVERA DEL CAMPAMENTO]

CARRETIERE, IL
Texto de Giovanni Pascoli.

03/12/37 - R. González Campos - H. Siccardi *

CREPUSCULO
Texto de Eduardo Mallea.

09/10/39 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza *

DESOLACION [Ver TUS CUATRO ROMANZAS]

FUENTE, LA
Texto de Horacio Rega Molina.

01/05/39 - O. Talenton - A. Ficher *

HAN LLOVIDO TUS OJOS
Texto de Amado Villar

El título del poema es *Camino para la sonrisa de una muchacha*. "Han llovido tus ojos" es el texto del primer verso.

09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher *
03/12/37 - R. González Campos - H. Siccardi

LIEDER, 2

Con este título fueron estrenadas el 05/08/38 las canciones ROMANCE CON LEJANIAS y PLENO SOL [ver].

LLUVIA NO DICE NADA, LA
Texto de Pedro Miguel Obligado.

28/11/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza*

MEDIODIA
Texto de Horacio Rega Molina.

01/05/39 - O. Talenton - A. Ficher *

MELANCOLIA [Ver TUS CUATRO ROMANZAS]

MOMENTO
Texto de Francisco López Merino.¹⁰¹

28/11/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza *

PLENO SOL
Texto de Enrique Amorim.

05/08/38 - O. Talenton - A. Ficher *

PRIMAVERA [DEL CAMPAMENTO]
Texto de Amado Villar

Publicada como la primera de 2 CANCIONES DE AMADO VILLAR con el título "Primavera del campamento." Se estrenó con el título PRIMAVERA.

09/09/37 - O. Talenton - A. Ficher *

ROMANCE CON LEJANIAS
Texto de Carlos Mastronardi.

05/08/38 - O. Talenton - A. Ficher *
06/10/41 - G. Moner - O. Castronuovo
29/10/43 - Id.

TAMBO
Texto de Baldomero Fernández Moreno.

28/11/38 - A. S. de Lenhardson - A. Rodríguez Mendoza*

TRIPTICO FLORAL
Texto de J.G. Dessein Merlo.

1. Flor de tuna
2. Flor de durazno
3. Flor de ceibo

09/05/40 - G. Moner - D.O. Colacelli
18/07/40 - G. Moner - O. Castronuovo
06/10/41 - Id. [2. y 3.]

TUS CUATRO ROMANZAS
Texto de Leopoldo Lugones.

La numeración entre paréntesis corresponde a la que consigna Scolaro (1993:20).

¹⁰¹ El programa del estreno lo atribuye erróneamente a Francisco López Medina.

1. Desolación (2)
2. Esperanza (3)
3. Melancolía (1)
4. Albricias

16/11/32 - J. Bathori - J. Ibels *
 17/11/36 - O. Talenton - A. Ficher
 06/10/41 - G. Moner - O. Castronuovo [1.y 3.]
 29/10/43 - Id. [2. y 3.]

4. DIVERSOS CONJUNTOS

PIEZAS DE LA SUITE "TITERES," 3 [Ver TITERES]

PRELUDIO Y FUGA

Para oboe, clarinete y fagot.

De acuerdo con Sclaro (1993:15), se trata del N° 9 de la suite TITERES, titulado "*Títeres pomposos.*" *Lento non troppo (fuga).*

07/10/35 - A. Vaselli - F. Martorella - E. Brusi*

PRELUDIO Y FUGA N° 2

Para oboe, clarinete y fagot.

No hay referencia a esta obra en Sclaro 1993.

22/11/35 - A. Vaselli - F. Martorella - E. Brusi*

TITERES

Para oboe, clarinete y fagot.

La siguiente individualización de movimientos corresponde al programa impreso del estreno, el 20/07/36. En el concierto del 24/10/38 fueron incluidas en el programa 3 PIEZAS DE LA SUITE "TITERES" con el siguiente detalle: 1. *Títtere sabio* (clarinete solo), 2. *Diálogo de títeres* (clarinete y fagot) y 3. *Títeres traviosos* (oboe, clarinete y fagot). Se trata de la misma serie. Corresponden a los números VI., VII. y II. de la Suite "Títeres." En Sclaro (1993:15) el número VII. aparece con el título *Títeres desilusionados*.

1. Para clarinete solo
2. Para clarinete y fagot
3. Para oboe, clarinete y fagot

20/07/36 - A. Vaselli - F. Martorella - A. Umattino*
 24/10/38 - F. Caradonna - F. Martorella - A. Umattino

3.1.3. Repertorio II: otros autores contemporáneos

A continuación se detalla la nómina completa de obras de autores contemporáneos extranjeros ejecutadas en los conciertos ordinarios del Grupo Renovación. Un asterisco (*) señala a las que fueron ejecutadas en primera audición, según el programa impreso del concierto. Tal mención de "primera audición" ha sido aceptada como correcta, así como no han sido consideradas como primeras audiciones las ejecuciones de obras en las que dicha mención no aparece, aunque todo indique que podrían haberlo sido (por ejemplo, en el caso del compositor lituano Vytautas Bacevicius, intérprete de sus propias composiciones en el curso de una visita a Buenos Aires).

AMENGUAL, René (Chile)

Caricia (voz y pf.)
29/10/43 - G. Moner - O. Castronuovo

BACARISSE, Salvador (España)

3 Nanas de Rafael Alberti (voz y pf.)
03/06/40 - G. Moner - O. Castronuovo *

BACEVICIUS, Vytautas (Lituania)

Capriccio Op 28 (pf.)
Étude N° 2 Op 19 (pf.)
Méditation Op 29 (pf.)
Sonata N° 1 Op 4 (pf.)
09/05/40 - V. Bacevicius

BARTOK, Bela (Hungría)

Antiguas melodías de danza (pf)
13/03/39 - R. Kurzman-Leuchter *
Sonatina (pf.)
04/11/40 - O. Castronuovo¹⁰²

BAUTISTA, Julián (España)

Tres Ciudades (voz y pf.)
18/07/40 - G. Moner - O. Castronuovo
Sonatina-irío (vln., vla., vcl.)
26/08/40 - L. Spiller - J. Tupfman - F. López Ruf

BEREZOVSKY, Nicolai (Rusia)

Suite (vla. y cl.)
07/09/42 - A. Vancoillie - F. Martorella

BERG, Alban (Austria)

Piezas, 4 (cl. y pf.)
16/12/35 - F. Martorella - J.C. Paz *
Sonata Op 1 (pf.)
21/08/36 - R. Kurzman-Leuchter *
21/06/37 - Id.

BERNARD, Robert (Francia)

Noël (voz y pf.)
05/06/39 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
Mendoza *
Sonata (vln. y pf.)
17/08/39 - L. Spiller - A. Ficher *

BLOCH, Ernst (Suiza)

Nocturnos, 3 (vln., vcl. y pf.)
26/06/36 - Trío de Buenos Aires *

BRITTEN, Benjamin (Gran Bretaña)

Phantasy (ob., vln., vla. y vcl.)
17/06/38 - F. Caradonna - R. Citro - A. Romani -
F. Gianneo *
Suite Op 6 (vln. y pf.)
25/08/41 - L. Spiller - R. Erlich *
08/06/42 - Id.

¹⁰² Ver nota en el programa N° 44 del 04/11/40.

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil)

Danza brasileira (pf.)
09/10/39 - F. Amicarelli

CAPLET, André (Francia)

Fables, 3 (voz y pf.)
21/11/33 - J. Bathori - J. Ibels *
Improvisations (fl. y pf.)
09/12/42 - A. Martucci - O. Castronuovo *

CARPENTER, John Alden (U.S.A.)

Cuarteto en la menor (2 vln., vla. y vcl.)
09/06/41 - Cuarteto Pro-Arte

CASAL CHAPI, Enrique (España)

El Caballero de Olmedo, 2 fragmentos de (voz y pf.)
03/06/40 - G. Moner - O. Castronuovo *

CASELLA, Alfredo (Italia)

Barcarola e Scherzo (fl. y pf.)
03/12/37 - A. Martucci - F. Amicarelli *
09/12/42 - A. Martucci - O. Castronuovo

COPLAND, Aaron (U.S.A.)

Sonata (pf.)
29/10/43 - O. Castronuovo
Trío "Vitebsk"
27/04/42 - A. Scholz - J. Rosa - O. Castronuovo *

CRESTON, Paul (U.S.A.)

Suite (saxo y pf.)
13/03/39 - J. Fumo - A. Ficher *
07/09/42 - Id.

CHEREPNIN, Alexander (Rusia)

Sonata en fa sostenido menor (vcl. y pf.)
26/08/40 - F. López Ruf - V. Zubrisky

DEBUSSY, Claude A. (Francia)

*Ballade N°2, "que Villon fait à la requeste de sa mère pour
prier Nôtre Dame"* (voz y pf.)
24/10/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
Mendoza
Rondel, "Pour ce que Plaisance est mort" (voz y pf.)
24/10/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
Mendoza
Syrinx (fl.)
25/10/32 - A. Martucci
17/08/39 - Id.

DUBOSQ, Clude (Francia)

Pendant une nuit obscure (voz y pf.)
25/10/32 - J. Bathori - J. Ibels *

FINE, Vivian (U.S.A.)

Suite corta (ob. y pf.)
07/09/42 - R. Storani - E. Castro *

GNATALI, Radamés (Brasil)

Sonata (vcl. y pf.)

28/04/41 - F. López Ruf - R. Gnatali *

GOOSSENS, Eugene (Gran Bretaña)

Rapsodia (vcl. y pf.)

07/09/42 - V. Pontino - V. Zubrisky *

HALFFTER, [Ernesto] (España)

Le Chat en Etoffe (voz y pf.)

04/06/32 - J. Bathori - R. Spivak *

HARRIS, Roy (U.S.A.)

4 minutos 20 segundos (fl., 2 vln., vla. y vcl.)

21/10/41 - A. Iannelli - Cuarteto AGMA *

HINDEMITH, Paul (Alemania)

Klaviermusik Op 37 (pf.)

20/07/36 - F. Amicarelli *

22/10/37 - Id.

Kleine Kammermusik [Op 24 N° 2] (fl., ob., cl., fg. y trp.)

03/08/42 - A. Iannelli - P. Di Gregorio - F.

Martorella - W. Cironi - C. Donatucci

3 fragmentos de Das Marienleben [Op 27] (voz y pf.)

21/11/33 - J. Bathori - J. Ibels *

Sonata N° 2 (1936) (pf.)

28/11/38 - R. Kurzmann-Leuchter *

Sonata N° 3 (1936) (pf.)

09/09/37 - F. Reizenstein *

Sonata [Op 11 N° 5] (vla.)

11/09/39 - A. Romani *

Sonata Op 25 N° 2 (vla.)

10/12/34 - A. Romani *

17/11/36 - Id.

04/11/40 - Id.

Sonata Op 11 N° 4 (vla. y pf.)

05/08/38 - A. Romani - F. Amicarelli *

24/10/38 - Id.

Sonata [Op ? N° ?] (vln. y pf.)

01/09/33 - C. Pessina - F. Amicarelli *

Sonatina en canon [Op 31 N° 3] (2 fl.)

12/07/32 - A. Martucci - B. Bragato *

25/10/32 - Id.

17/06/38 - A. Martucci - A. Montanaro

Trio Op 47 (vla., saxo y pf. [original para vla., heckelphone y pf.])

03/12/37 - A. Romani - C. La Ferla - R. Kurzmann-Leuchter *

HONEGGER, Arthur (Francia)

Le Cahier Roman (pf.)

28/07/41 - O. Castronuovo *

3 contrapuntos (picc., Ob. y C.I., vln. y vcl.)

10/12/34 - A. Montanaro - F. Caradonna - A. Caro

- W. Castro *

La Mort passe (voz y pf.)

09/10/39 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez

Mendoza *

Danse de la Chèvre (fl.)

24/06/35 - A. Martucci *

21/08/36 - Id.
 17/08/39 - Id.
 25/08/41 - E. Eitler
Sonata (vln. y pf.)
 07/10/35 - A. Romani - J.C. Paz *
Sonatina (cl. y pf.)
 24/06/35 - F. Martorella - L. La Vía *

IBERT, Jacques (Francia)

Pieza (fl.)
 25/08/41 - E. Eitler *
 26/04/43 - A. Martucci

ISAMITT, Carlos (Chile)

Pichi purún (Danza araucana) (pf.)
 06/10/41 - O. Castronuovo *

JANACEK, Leos (Checoslovaquia)

2 petites chansons de "Rikadla" (voz, cl. y pf.)
 04/06/32 - J. Bathori - R. Amat - R. Spivak *
Sonata (vln. y pf.)
 05/08/35 - C. Pessina - R. González *
 22/11/35 - Id.

JARNACH, Philip (Francia)

10 piezas (pf.)
 24/06/35 - E. Castro *
Sonatina Op 12 (fl. y pf.)
 21/08/36 - A. Martucci - S. Knoll *

KODALY, Zoltan (Hungría)

Sonata Op 4 (pf.)
 09/06/41 - R. Erlich

KREJCI, Isa (Checoslovaquia)

Divertimento (fl., cl., fg. y trpt.)
 22/11/35 - J. Física - F. Martorella - A. Umattino -
 I. Verotti *

KRENEK, Ernst (Austria)

12 piezas en los doce tonos Op 83 (pf.)
 03/08/42 - O. Castronuovo
5 piezas (pf.)
 16/12/35 - L. La Vía *
Suite Op 26 (pf.)
 17/11/36 - R. Kurzmann-Leuchter *

KUNC, Bozidar (Yugoslavia)

Fiesta aldeana en la noche (vln. y pf.)
 11/09/39 - L. Spiller - J. Rein *

LAZAR, Filip (Francia)

3 pastorales ["d'après St. O. Iosif"] (voz y pf.)
 12/07/32 - J. Bathori - R. Spivak *
 05/06/39 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
 Mendoza

LESKOVIC, Bogomir (Yugoslavia)

5 anécdotas (pf.)
16/12/35 - J.C. Paz *

LHOTKA, Fran (Yugoslavia)

La cosecha (vln. y pf.)
11/09/39 - L. Spiller - J. Rein *
Rapsodia croata (vln. y pf.)
11/09/39 - L. Spiller - J. Rein *

LIPOUCEK, Marijan (Yugoslavia)

Rondó (2 vln., vla. y vcl.)
16/12/35 - C. Pessina - O. Pessina - A. Romani -
L.W. Pratesi *

LORENZO FERNANDEZ, Oscar (Brasil)

Suite (fl., ob., cl., fg. y trp.)
19/06/44 - Quinteto Argentino de Instrumentos a
Viento *

MALIPIERO, Gian Francesco (Italia)

3 Poesie di Angelo Poliziano (voz y pf.)
21/08/36 - O. Talenton - A. Ficher *
01/05/39 - Id.
Sonata a cinque (fl., vln., vla., vcl. y arpa)
28/11/38 - J. Física - R. Citro - A. Romani - L.M.
Pontino - T. Barbacci *
Sonata a tre (vln., vcl. y pf.)
26/06/36 - Trío de Buenos Aires *

2 Sonetti del Berni (voz y pf.)
04/06/32 - J. Bathori - R. Spivak *
4 Sonetti del Burchiello (voz y pf.)
09/06/41 - G. Moner - O. Castronuovo

MARKEVITCH, Igor (Rusia)

Serenata (vln., cl. y fg.)
05/08/35 - J. Ficher - F. Martorella - A. Umattino*

MATHIS, Edmond (Francia)

Boulevard [sic] Ney (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
06/12/33 - J. Bathori - R. Saraceno - S. Liberman -
J. Goldenchtein - L.W. Pratesi *
Enterrement (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
06/12/33 - J. Bathori - R. Saraceno - S. Liberman -
J. Goldenchtein - L.W. Pratesi *

Mc KAY, George F. (U.S.A.)

Dance Suite N° 2 (pf.)
30/07/43 - R. Erlich

MIHALOVICI, Marcel (Rumania)

Chindia (danza campesina bohemia) (pf.)
13/03/39 - R. Kurzmann-Leuchter *

MILHAUD, Darius (Francia)

Berceuse (voz y pf.)

28/11/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
Mendoza *

Canto de la liberación (voz y pf.)

28/11/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez
Mendoza *

2 Poèmes de Coventry Patmore (voz y pf.)

25/10/32 - J. Bathory - J. Ibels *

Quatuors vocaux (4 voces)

12/07/32 - J. Bathory - D. Saslavsky - J.E. Pini -
A. Sauce [sic]

Sonatina (fl. y pf.)

24/10/33 - A. Martucci - F. Amicarelli * [en el programa de este concierto esta obra está anunciada como "Sonata"]

24/11/41 - A. Martucci - O. Castronuovo

Sonata (fl. y pf.) [ver *Sonatina* (fl. y pf.)]

MOERAN, Ernest J. (Gran Bretaña)

Sonata (2 vln.)

09/05/40 - L. Spiller - F. Marafioti

MOSSOLOV, Alexander Vassilievich (Rusia)

Las noches turquestánicas (2 poemas) (pf.)

31/10/34 - L. La Vía *

NEGRETE WOOLCOCK, Samuel (Chile)

Pórtico (de *Armonías campesinas*) (pf.)

06/10/41 - O. Castronuovo *

NEUTEICH, Marian (Polonia)

Trío (vln., vla. y vcl.)

01/05/39 - A. Gendelman - A. Romani - G. Weil*

OSTERC, Slavko (Yugoslavia)

Suite (1934) (vln. y pf.)

20/07/36 - C. Pessina - R. González *

Toccata (pf.)

16/12/35 - A. Ficher *

PAPANDOPULO, Boris (Yugoslavia)

Partita (pf.)

09/09/35 - L. La Vía *

PISK, Paul (Austria)

4 piezas Op 3 (pf.)

09/09/35 - L. La Vía *

PISTON, Walter (U.S.A.)

Suite (ob. y pf.)

31/10/41 - P. Di Gregorio - [?]¹⁰³ *

¹⁰³ Ver nota en el programa N° 50 del 31/10/41.

POULENC, Francis (Francia)

La Carpe [Nº 6 de *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*] (voz y pf.)

24/10/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez

Mendoza

Carte postale [Nº 2 de *4 Poèmes* de G. Apollinaire] (voz y pf.)

04/06/32 - J. Bathori - R. Spivak *

Hiver [*Hier?*]¹⁰⁴

04/06/32 - J. Bathori - R. Spivak

Sonata (2 cl.)

17/11/36 - F. Martorella - S. Finocchiaro *

Sonata (cl. y fg.)

09/09/35 - F. Martorella - A. Umattino *

Sonata (pf. a 4 manos)

10/12/34 - E. Castro - J.C. Paz *

PROKOFIEV, Sergei (Rusia)

Pedro y el lobo (recitante, fl., ob., cl. y pf)

31/10/41 - A. Iannelli - P. Di Gregorio - F.

Martorella [pf.? recitante?]¹⁰⁵ *

Sonata Op 28 (pf.)

21/08/36 - S. Knoll *

Toccata (pf.)

¹⁰⁴ Esta obra no figura en el programa del concierto del 04/06/32. Sin embargo, tanto *La Nación* del 05/06/32 como *La Prensa* del 06/06/32 la mencionan, en ambos casos con el título *Hiver*. Hasta ese momento, Poulenc no había compuesto ninguna canción con ese título. Posiblemente se trata de *Hier* [Nº 3 de *3 Poèmes* de L. Lalanne, 1931].

¹⁰⁵ Ver nota al programa Nº 50 del 31/10/41.

07/12/36 - F. Amicarelli

RAVEL, Maurice (Francia)

Chansons Madécasses (voz, fl., vcl. y pf.)

06/12/33 - J. Bathori - A. Martucci - L.W. Pratesi -

J. Ibels [?]¹⁰⁶

5 Mélodies Populaires Grécques (voz y pf.)

04/11/40 - G. Moner - O. Castronuovo¹⁰⁷

REIZENSTEIN, Franz (Alemania)

Suite (pf.)

09/09/37 - F. Reizenstein *

Suite (vl. y pf.)

28/07/41 - J. Ghirlanda - J. Iribamegaray *

RESPIGHI, Ottorino (Italia)

2 Líricas (voz y pf.)

24/10/38 - A.S. de Lenhardson - A. Rodríguez

Mendoza *

RIETI, Vittorio (Italia)

Poema fiesolano (pf.)

09/10/39 - F. Amicarelli *

Sonatina (fl. y pf.)

03/12/37 - A. Martucci - F. Amicarelli *

¹⁰⁶ Ver nota al programa Nº 12 del 06/12/33.

¹⁰⁷ Ver nota al programa Nº 44 del 04/11/40.

SANTACRUZ, Domingo (Chile)

Lo que me dijo el enano (de Imágenes infantiles) (pf.)

06/10/41 - O. Castronuovo *

Marcha de los gatitos mimís (de Imágenes infantiles) (pf.)

06/10/41 - O. Castronuovo *

SANTORSOLA, Guido (Uruguay)

3 poemas (voz y pf.)

17/06/38 - O Talenton - A. Ficher *

SAUGUET, Henri (Francia)

Sonatina (fl. y pf.)

16/11/32 - A. Martucci - J.C. Paz *

24/06/35 - A. Martucci - L. La Vía

SCHOEK, Otmar (Suiza)

Sonata (Cl.B. y pf.)

05/06/39 - L. Feidman - V. Zubrisky *

SCHULHOFF, Erwin (Checoslovaquia)

Divertimento (ob., cl. y fg.)¹⁰⁸

27/04/42 - P. Di Gregorio - F. Martorella - W.

Cironi *

11/06/43 - Id.

SCOTT, Cyril (Gran Bretaña)

El pastor extático (fl.)

25/08/41 - E. Eitler *

SEKLES, Bernhard (Alemania)

Capriccio (vln., vcl. y pf.)

26/06/36 - Trío de Buenos Aires *

SHOSTAKOVICH, Dimitri (Rusia)

Sonata (vcl. y pf.)

30/07/43 - G. Weil - R. Ertlich *

SLAVENSKI, Josip (Yugoslavia)

Sonata Op 4 (pf.)

20/07/36 - L. La Vía *

SLONIMSKY, Nicolas (Rusia)

4 melodías rusas (cl. y pf.)

22/10/37 - S. Finocchiaro - A. Ficher *

Pequeña Suite (fl., ob., cl. y perc.)

31/10/41 - A. Iannelli - P. Di Gregorio - F.

Martorella - A. Yepes *

Piezas en blanco y negro (pf.)

05/08/38 - A. Ficher *

SMETACEK, Vacláv (Checoslovaquia)

De la Vie des Insectes (fl., ob., cl., fg., trp.)

¹⁰⁸ Ver nota al programa N° 52 del 27/04/42.

22/11/35 - J. Física - A. Vaselli - F. Martorella - A.
Umattino - E. Novich *

STRANG, Gerald (U.S.A.)

Eleven (pf.)
09/10/39 - F. Amicarelli *

STRAVINSKY, Igor (Rusia)

3 canciones infantiles (voz. y pf.)
21/06/37 - O. Talenton - A. Ficher *
Estudio Op 4 (pf.)
07/12/36 - F. Amicarelli
Sérénade (pf.)
31/10/34 - L. La Vía *
Sonata (pf.)
25/10/32 - R. Spivak

STURM, Franc (Yugoslavia)

Sonatina (pf.)
16/12/35 - J.C. Paz *

SUK, Josef (Checoslovaquia)

3 piezas de la Suite "Zivotem a Snem" (pf.)
22/11/35 - J.C. Paz *

SVARA, Danilo (Yugoslavia)

Sonata Op 3 (pf.)
16/12/35 - F. Amicarelli *

SZYMANOWSKI, Karol (Polonia)

Variaciones sobre un tema polonés (pf.)
21/06/37 - F. Amicarelli *

TANSMAN, Alexander (Polonia)

Burlesca (pf.)
13/03/39 - R. Kurzmann-Leuchter *
5 Pièces (vln. y pf.)
12/07/32 - R. Citro - R. Spivak *
Serenata N° 2 (vln., vla. y vcl.)
29/10/43 - H. Carfi - J. Granat - V. Pontino
Sonata (vcl. y pf.)
16/11/32 - W. Castro - J.C. Paz *

TOCH, Ernst (Austria)

Jongleur Op 36 (pf.)
17/11/36 - R. Kurzmann-Leuchter *
Sonata Op 44 (vln. y pf.)
21/11/33 - C. Pessina - F. Amicarelli *
El trompo Op 56 (pf.)
17/11/36 - R. Kurzmann-Leuchter *

WEBER, Ben (U.S.A.)

Bagatelas (en los 12 tonos) (pf.)
09/12/42 - G. Schalman *

WELLESZ, Egon (Austria)

2 piezas Op 11 (pf.)
17/11/36 - R. Kurzmann-Leuchter *

WIENER, Jean (Francia)

Sonatina sincopada (pf.)
07/10/35 - F. Amicarelli *

ZEBRE, Dimitri (Yugoslavia)

Scherzo Op 4 (pf.)
16/12/35 - A. Ficher *

ZOZAYA, Carlos (México)

Divertimento (fl., cl., ob., fg. y trpt.)
09/09/35 - J. Física - A. Vaselli - F. Martorella - A.
Umattino - F. Malorgio *
2a. Sonata (pf.)
20/07/36 - L. La Vía *

El cuadro titulado "Autores contemporáneos extranjeros", de las páginas 213-218, resume los autores contemporáneos extranjeros presentados, la cantidad de "entradas" de su autoría incluidas en programas de conciertos ordinarios del Grupo, y cuántas de esas "entradas" lo fueron en calidad de primera audición. Se ha utilizado la denominación de "entrada" en vez de "obra" por cuanto, con cierta frecuencia, eran ofrecidos sólo fragmentos de obras: algunas canciones de un ciclo, algunos movimientos de una serie o *suite*, etc. Cada una de estas situaciones ha sido definida entonces como una "entrada."

Resulta de interés observar la política de estrenos de obras de autores contemporáneos extranjeros seguida por el GR, comparándola con la que, algunos años antes había desarrollado la *Orquesta Filarmónica de la APO*. Hay que entender que la *APO*, en su momento, y el Grupo Renovación después, fueron importantes canales para la difusión de la música contemporánea internacional

Autores contemporáneos extranjeros

Apellido	País	Entradas	Estrenos
Amengual	Chile	1	-
Bacarisse	España	1	1
Bacevicius	Lituania	4	-
Bartok	Hungría	2	1
Bautista	España	2	-
Berezovsky	Rusia	1	-
Berg	Austria	2	2
Bernard	Francia	2	2
Bloch	Suiza	1	1
Britten	G. Bretaña	2	2
Camargo Guarnieri	Brasil	1	-
Caplet	Francia	2	2
Carpenter	U.S.A.	1	-
Casal Chapí	España	1	1

Autores contemporáneos extranjeros (cont.)

<i>Apellido</i>	<i>País</i>	<i>Entradas</i>	<i>Estrenos</i>
Casella	Italia	1	1
Copland	U.S.A.	2	1
Creston	U.S.A.	1	1
Cherepnin, A.	Rusia	1	-
Debussy	Francia	3	-
Dubosq	Francia	1	1
Fine, V.	U.S.A.	1	1
Gnatali	Brasil	1	1
Goossens, E.	G. Bretaña	1	1
Halffter, E.	España	1	1
Harris	U.S.A.	1	1
Hindemith	Alemania	11	10
Honegger	Francia	6	6
Ibert	Francia	1	1

Autores contemporáneos extranjeros (cont.)

<i>Apellido</i>	<i>País</i>	<i>Entradas</i>	<i>Estrenos</i>
Isamitt	Chile	1	1
Janacek	Checoslovaquia	2	2
Jarnach	Francia	2	2
Kodaly	Hungría	1	-
Krejci	Checoslovaquia	1	1
Krenek	Austria	3	2
Kunc	Yugoslavia	1	1
Lazar	Francia	1	1
Leskovic	Yugoslavia	1	1
Lhotka	Yugoslavia	2	2
Lipoucek	Yugoslavia	1	1
Lorenzo Fernández	Brasil	1	1
Malipiero, G.F.	Italia	5	4
Markevitch	Rusia	1	1

Autores contemporáneos extranjeros (cont.)

<i>Apellido</i>	<i>País</i>	<i>Entradas</i>	<i>Estrenos</i>
Mathis	Francia	2	2
Mc Kay	U.S.A.	1	-
Mihalovici	Rumania	1	1
Milhaud	Francia	5	4
Moeran	G. Bretaña	1	-
Mossolov	Rusia	1	1
Negrete Woolcock	Chile	1	1
Neuteich	Polonia	1	1
Osterc	Yugoslavia	2	2
Papandopulo	Yugoslavia	1	1
Pisk	Austria	1	1
Piston	U.S.A.	1	1
Poulenc	Francia	6	4
Prokofiev	Rusia	3	2

Autores contemporáneos extranjeros (cont.)

<i>Apellido</i>	<i>País</i>	<i>Entradas</i>	<i>Estrenos</i>
Ravel	Francia	2	-
Reizenstein	Alemania	2	2
Respighi	Italia	1	1
Rieti	Italia	2	2
Santa Cruz	Chile	2	2
Santorsola	Uruguay	1	1
Sauguet	Francia	1	1
Schoek	Suiza	1	1
Schulhoff	Checoslovaquia	1	1
Scott	G. Bretaña	1	1
Sekles	Alemania	1	1
Shostakovich	Rusia	1	1
Slavenski	Yugoslavia	1	1
Slonimsky	Rusia	3	3

Autores contemporáneos extranjeros (cont.)

<i>Apellido</i>	<i>País</i>	<i>Entradas</i>	<i>Estrenos</i>
Smetáček	Checoslovaquia	1	1
Strang	U.S.A.	1	1
Stravinsky	Rusia	4	2
Sturm	Yugoslavia	1	1
Suk	Checoslovaquia	1	1
Svara	Yugoslavia	1	1
Szymanowski	Polonia	1	1
Tansman	Polonia	4	3
Toch	Austria	3	3
Weber	U.S.A.	1	1
Wellesz	Austria	1	1
Wiener	Francia	1	1
Zebre	Yugoslavia	1	1
Zozaya	México	2	2

en Buenos Aires. A ellos se agregaría más tarde la actividad de Juan Carlos Paz, a partir de su alejamiento del GR y la creación de sus propios “conciertos de nueva música”. Resumiendo ambas programaciones –APO y GR– ha sido posible confeccionar el siguiente cuadro comparativo, *referido exclusivamente a estrenos en Buenos Aires* de obras de compositores extranjeros contemporáneos.

De un somero análisis del cuadro de la página siguiente pueden ser derivadas las siguientes verificaciones, entre otras posibles:

1. El GR dio a conocer obras de autores provenientes de Yugoslavia, Austria, Gran Bretaña, Polonia, Brasil, Rumania, Suiza y México, países de los que no había habido representantes en la programación de la APO.
2. El conjunto de estrenos de autores provenientes de los países precitados constituyó casi un tercio (31.62%) del total de estrenos del GR. Esta magnitud se produjo a costa de una drástica disminución en la incidencia que, en la programación del Grupo, tuvieron algunos países que en la programación de la APO aparecían como conspicuos contribuyentes de “novedades:” Italia disminuyó su incidencia a menos de una cuarta parte (de 30.77% a 6.84%); España, a menos de un tercio (7.69% a 2.56%), y Rusia a menos de la mitad (17.31% a 8.55%).
3. Francia mantuvo la misma incidencia, ya que las “novedades” de Debussy, Ravel y Honegger en la programación de la APO fueron seguidas en la programación del Grupo por otras del mismo Honegger y, además, Poulenc, Milhaud e Ibert entre otros menos notables.
4. Alemania prácticamente duplicó su gravitación estadística (5.77% a 11.11%) merced, principalmente, a la preferencia demostrada en la programación del Grupo por las obras de Paul Hindemith. Hindemith fue el compositor más estrenado en los conciertos ordinarios del Grupo, 10 estrenos, seguido a considerable distancia por Honegger (6 estrenos), Malipiero y Poulenc (4 estrenos).
5. Sólo nueve compositores fueron estrenados, tanto en la APO (obras sinfónicas) como en el GR (obras de cámara). La suma de estrenos en ambas asociaciones quizás permita revelar, aproximadamente, las preferencias de los programadores de “nueva música” en Buenos Aires, durante el período 1922-1944:

PAISES	COMPOSITORES						ENTRADAS					
	APO 1922/30		G.R. 1929/44		APO 1922/30		G.R. 1929/44		APO 1922/30		G.R. 1929/44	
	(1)	(2)	(1)	(2)	(3)	(2)	(3)	(2)	(3)	(2)	(3)	
Francia	3	12	12	16.67	12	23.08	27	23.08	27	23.08	27	23.08
Yugoslavia	-	-	10	13.89	-	-	12	10.26	12	10.26	12	10.26
U.S.A.	3	12	7	9.72	4	7.69	7	5.98	7	5.98	7	5.98
Rusia	3	20	6	8.33	9	17.31	10	8.55	10	8.55	10	8.55
Austria	-	-	5	6.94	-	-	9	7.69	9	7.69	9	7.69
Checoslovaquia	1	4	5	6.94	1	1.92	6	5.13	6	5.13	6	5.13
Italia	6	24	4	5.55	16	30.77	8	6.84	8	6.84	8	6.84
España	2	8	3	4.16	4	7.69	3	2.56	3	2.56	3	2.56
Gran Bretaña	-	-	3	4.16	-	-	4	3.42	4	3.42	4	3.42
Alemania	2	8	3	4.16	3	5.77	13	11.11	13	11.11	13	11.11
Chile	1	4	3	4.16	1	1.92	4	3.42	4	3.42	4	3.42
Polonia	-	-	3	4.16	-	-	5	4.27	5	4.27	5	4.27
Brasil	-	-	2	2.78	-	-	2	1.71	2	1.71	2	1.71
Hungría	1	4	1	1.39	1	1.92	1	0.85	1	0.85	1	0.85
Rumania	-	-	1	1.39	-	-	1	0.85	1	0.85	1	0.85
Uruguay	1	4	1	1.39	1	1.92	1	0.85	1	0.85	1	0.85
Suiza	-	-	1	1.39	-	-	2	1.71	2	1.71	2	1.71
México	-	-	1	1.39	-	-	2	1.71	2	1.71	2	1.71
Total: 17 países	25	100%	72	100%	52	100%	117	100%	117	100%	117	100%

Columna (1) - Cantidad de compositores estrenados.

Columna (2) - Porcentaje del total de la columna precedente.

Columna (3) - Cantidad de "entradas" ofrecidas en calidad de estreno en Buenos Aires.

Honegger (13), Hindemith (12), Casella (7), Malipiero y Respighi (6), Prokofiev (5), Stravinsky (4), Rieti y Shostakovich (3).

En los cuatro primeros conciertos del Grupo, que tuvieron lugar entre 1929 y 1930 –en 1931 no fueron registradas actuaciones públicas– los programas consistieron, exclusivamente, de obras de los cinco compositores fundadores. El quinto concierto (4 de junio de 1932) fue el primero que se realizó después de ocurrir dos novedades de importancia: la incorporación de cuatro nuevos miembros realizada a fines de 1931 (Gianneo, Siccardi, Perceval y Pinto), y el reconocimiento del Grupo como Sección Argentina de la *International Society for Contemporary Music* o *ISCM*, acaecido en la misma época. Por todo ello, no es extraño ver en ese programa obras de alguno de los flamantes afiliados (Perceval) y de compositores contemporáneos de otros países (Malipiero, Poulenc, Ernesto Halffter, Janacek). Sí es extraña, en cambio, la inclusión de obras de Couperin, Johann Sebastian Bach y su hijo Johann Christian, a cargo del dúo de pianos integrado por los esposos Montés, cuya intervención –única registrada en la historia del Grupo– se limitó a recrear obras de los mencionados autores del siglo XVIII. Se consultó al profesor Montés sobre esta particularidad y respondió que habían recibido de Juan Carlos Paz una invitación para participar en dicho concierto: Paz tenía el propósito de ampliar el panorama de los programas del Grupo incorporando a ellos obras desconocidas del siglo XVIII, ofrecidas en primera audición.¹⁰⁰

De la respuesta del profesor Montés surge otra evidencia de la iniciativa que tenía Paz en la programación del Grupo y que debe agregarse a las oportunamente mencionadas, en el sentido de señalar su especial influencia mientras duró su afiliación. Curiosamente, el 17 de noviembre de 1936, en el primer concierto realizado después de la referida transferencia de la caja del Grupo, de Paz a Fischer, que fue evaluada como el primer síntoma manifiesto del alejamiento de Paz, el programa comenzó con un juvenil *Duo* para clarinete y fagot de Beethoven. La apa-

¹⁰⁰ Carta de John Montés al autor fechada el 05/11/85.

rición de Beethoven en los programas del Grupo, aún considerando que lo hizo a través de una obra camerística poco difundida, causa en la actualidad no poca sorpresa.

Mayor sorpresa causa descubrir que, a partir de ese día y entre los 39 conciertos posteriores que realizó el Grupo hasta su desaparición, no menos de treinta comenzaron con obras de autores no contemporáneos, desde Pierre Guédron (siglo XVI) hasta Franz Liszt (siglo XIX). Se trata de una incidencia estadística muy diferente a la del período 1929-1936, en que, sobre veintitrés conciertos, sólo una vez, el ya citado 4 de junio de 1932, el programa comenzó con autores del siglo XVIII. Esto quiere decir que la frecuencia de inclusión de obras *no contemporáneas* creció casi 18 veces (!) en el período 1936-1944, con referencia al período 1929-1936.¹¹⁰ Esta dramática alteración de tendencia indujo a analizar qué causa pudo darle origen: la única variable que coincidió con este abrupto cambio fue el alejamiento de Paz, nuevo indicio, quizás, de su personal gravitación en la selección de programas.

De todo lo expuesto resulta que el repertorio total de obras presentado en los sesenta y dos conciertos ordinarios del Grupo registrados y analizados, puede dividirse en tres apartados:

1. Obras de compositores afiliados al Grupo, en su mayoría estrenadas en su programación;
2. Estrenos y reposiciones de obras de compositores contemporáneos extranjeros, de los cuales dos residían en Buenos Aires: el español Julián Bautista y el mexicano Carlos Zozaya;
3. Obras "extemporáneas" de los siglos XVI al XIX, con especial énfasis en el siglo XVIII. Su imprecisa denominación en los programas impresos a menudo hace engorrosa, cuando no imposible, su correcta identificación. Como se trató de un aspecto no relevante en la actividad del Grupo como promotor de la difusión de la

¹¹⁰ Relación *música no contemporánea / música contemporánea*: período 1929-1936, 1 programa / 23 programas = 0.0435; período 1936-1944, 30 programas / 39 programas = 0.7692; 0.7692 / 0.0435 = 17.68.

"nueva música" en su medio, su consideración en profundidad está excluida del presente trabajo.

3.1.4. Los intérpretes

Un contingente numeroso y calificado de intérpretes animó los conciertos del GR. Entre ellos se reconoce a algunos de los solistas argentinos más notables de la época, instrumentistas destacados de las orquestas del Teatro Colón y Filarmónica de la APO, y músicos europeos que en esos tiempos de grandes conflictos —fascismo, nazismo, guerra civil española, guerra mundial— buscaron refugio en nuestro país.

Dadas las características del Grupo y la pionera labor que realizó en el campo del conocimiento de la música contemporánea, es imaginable que el estudio permanente y sistemático de obras nuevas, con nuevas exigencias expresivas y técnicas, impuso a los intérpretes un rigor desusado en la actividad musical del Buenos Aires de aquellos años. Esto hace que la nómina de intérpretes debe ser señalada con la consideración y el reconocimiento que merecen al haberse asociado, en la práctica, a los compositores afiliados en la prosecución de los objetivos del Grupo. Tanto más cuanto que las perspectivas remuneratorias no eran precisamente puntuales ni atractivas.

Sobre esto merecen ser citados dos testimonios, los de Washington Castro y Juan Carlos Paz. Refiriéndose al tema de los recursos del Grupo, Castro recordó que los conciertos se efectuaban con entrada libre y que los intérpretes actuaban gratuitamente.¹¹¹ Paz, en cambio, en una carta a Siccardi del 20 de julio de 1932, menciona que por no haber abonado todavía a esa fecha la asociación *Amigos del Arte* el importe del primer concierto de la temporada, realizado el 4 de junio anterior, se había tenido que recurrir a fondos del Grupo para pagar a algunos intérpretes, agregando que, a esa altura, el matrimonio Montés, Spivak y Citro no habían cobrado aún sus honorarios.¹¹² Estos dos testimonios no son, qui-

¹¹¹ Carta al autor del 25/09/85.

¹¹² Archivo de Honorio Siccardi.

zás, contradictorios: es posible que los intérpretes hayan cobrado remuneración a veces, dependiendo de los ingresos que, a su vez, percibía el Grupo; y es más que seguro que, la mayor parte del tiempo, hayan también actuado gratuitamente, por lo menos algunos de ellos.

La nómina completa de intérpretes registrada en los conciertos ordinarios del Grupo Renovación es detallada a continuación. Se los ha agrupado en la siguiente forma:

1. Conjuntos denominados como tales, es decir, conjuntos establecidos que actuaban con un determinado nombre. No se incluye en esta nómina a aquellos conjuntos formados ocasionalmente para la ejecución de determinada obra.
2. Piano.
3. Voz.
4. Instrumentos de cuerdas.
5. Instrumentos a viento.
6. Percusión.

Los instrumentos de cuerdas, a viento y de percusión han sido ordenados según aparecen en una partitura orquestal convencional.

CONJUNTOS

CUARTETO AGMA (A. Sujolovsky, vln., F. Heltay, vln., H. Heinitz-Weil, vla., G. Weil, vcl.)

31/10/41 Harris, R., *4 minutos 20 segundos* (fl., 2 vln., vla. y vcl.)
Ficher, J., *Cuarteto N° 2 Op 45*

CUARTETO PRO-ARTE (N. Krantz, vln., A.C. Sturm, vln., A. Vancoillie, vla., L. Rosa, vcl.)

09/06/41 Rameau, J.P., *Les tendres plaintes*
Rameau, J.P., *Menuet*

Rameau, J.P., *Tambourin*
Carpenter, J.A., *Cuarteto en la menor*

QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO (A. Iannelli, fl., P. Di Gregorio, ob., F. Martorella, cl., W. Cironi, fg., M. Mirto, trp.)

19/06/44 Lorenzo Fernández, *Suite*

TRIO DE BUENOS AIRES (P.F. Napolitano, vln., L.W. Pratesi, vcl.; A. Luzzatti, pf.)

26/06/36 Sekles, B., *Capriccio*
Bloch, E., *3 nocturnos*
Malipiero, G.F., *Sonata a tre*

PIANO¹¹³

AMICARELLI, Francisco

22/10/29 Castro, J.J., *Scherzo*
09/12/29 Id.
21/07/30 Castro, J.M., *Sonata*
Paz, J.C., *4 baladas*
04/06/32 Paz, J.C., *Sonatina* (cl. y pf.)
Ficher, J., *Estudio*
Ficher, J., *Basso ostinato*
12/07/32 Castro, J.M., *Sonatina*
Siccardi, H., *3 rondós*

¹¹³ Las obras que no llevan aclaración de instrumental entre paréntesis son para piano solo.

25/10/32 Perceval, J., *Sonata (1926)*
 16/11/32 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)
 01/09/33 Hindemith, P., *Sonata* (vln. y pf.)
 Ficher, J., *3 preludios*
 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)
 24/10/33 Milhaud, D., *Sonata* (fl. y pf.)
 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
 Gianneo, *Suite*
 21/11/33 Toch, E., *Sonata Op 44* (vln. y pf.)
 Ficher, J., *3 preludios*
 Paz, J.C., *Sonatina* (cl. y pf.)
 06/12/33 Castro, J.J., *Suite infantil*
 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)
 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
 07/10/35 Gianneo, L., *Sonata* (vcl. y pf.)
 Wiener, J., *Sonatina sincopada*
 16/12/35 Svara, D., *Sonata Op 3*
 20/07/36 Hindemith, P., *Klaviermusik Op 37*
 21/08/36 Gianneo, L., *Suite*
 07/12/36 Bach, W.F., *Sonata* (fl., vln. y pf.)
 Prokofiev, *Toccata*
 Stravinsky, *Estudio Op 4*
 21/06/37 Szymanowski, K., *Variaciones sobre un tema polonés*
 22/10/37 Bach, C.P.E., *Trío en si bemol mayor* (fl., vln. y pf.)
 Siccardi, H., *Júbilo (1923)*
 Siccardi, H., *Títeres danzando*
 Hindemith, P., *Klaviermusik Op 37*
 03/12/37 Rieti, V., *Sonatina* (fl. y pf.)
 Gianneo, L., *Suite*
 Casella, A., *Barcarola e Scherzo* (fl. y pf.)
 17/06/38 Bach, J.S., *Sonata* (2 fl. y pf.)
 05/08/38 Hassler, J.W., *2 sonatinas* (fl. y pf.)
 Hindemith, P., *Sonata Op 11 N° 4* (vla. y pf.)
 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 24/10/38 Gianneo, L., *Suite*
 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)
 Hindemith, P., *Sonata Op 11 N° 4* (vla. y pf.)

28/11/38 Bach, C.P.E., *Trío en si bemol mayor* (fl., vln. y pf.)
 09/10/39 Camargo Guarnieri, M., *Danza brasileira*
 Strang, G., *Eleven*
 Rieti, V., *Poema fiesolano*
 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 04/11/40 Ver nota al programa N° 44 de esta fecha.

ARIAS BLANCO, Carola

17/08/39 Meul [Méhul, E.?), *Sonata Op N° 3* [sic]

BACEVICIUS, Vytautas

09/05/40 Bacevicius, V., *Méditation Op 29*
 Bacevicius, V., *Capriccio Op 28*
 Bacevicius, V., *Étude N° 2 Op 19*
 Bacevicius, V., *Sonata N° 1 Op 4*

CASTRO, Esther

10/12/34 Poulenc, F., *Sonata* (pf. a 4 manos)
 Castro, J.M., *10 piezas breves*
 24/06/35 Jarnach, P., *10 piezas*
 05/08/35 Castro, J.M., *Sonata (1931)*
 17/08/39 Castro, J.M., *10 piezas breves*
 09/10/39 Castro, J.M., *Sonata de primavera*
 24/11/41 Castro, W., *Sonata* (cl. y pf.)
 27/04/42 Castro, W., *Variaciones para piano*
 03/08/42 Castro, W., *Homenaje (4 piezas sobre temas infantiles)*
 07/09/42 Fine, V., *Suite corta* (ob. y pf.)
 09/12/42 Castro, W., *Sonata* (vcl. y pf.)
 26/04/43 Id.
 11/06/43 Castro, W., *Variaciones para piano*
 29/11/43 Castro, W., *Homenaje (4 piezas sobre temas infantiles)*
 19/06/44 Castro, W., *Sonata*

CASTRONUOVO, Orestes

- 03/06/40 Ficher, J., *Variaciones sobre un tema popular judío*
Bacarisse, S., *3 nanas de R. Alberti* (voz y pf.)
Casal Chapf, E., *2 fragmentos de "El caballero de Olmedo"* (voz y pf.)
- 18/07/40 Ficher, J., *Sonata* (ob. y pf.)
Siccardi, H., *Tríptico floral* (voz y pf.)
Castro, J.M., *3 líricas* (voz y pf.)
Bautista, J., *3 ciudades* (voz y pf.)
- 04/11/40¹¹⁴ Gianneo, L., *Gato, Tango y Chacarera*
Ficher, J., *4 piezas a dos voces*
Castro, J.M., *3 líricas* (voz y pf.)
Ravel, M., *5 Mélodies populaires grécques* (voz y pf.)
Bartok, B., *Sonatina*
- 09/06/41 Ficher, J., *Sonata Op 32 N° 2* (cl. y pf.)
Malipiero, G.F., *4 Sonetti del Burchiello* (voz y pf.)
Gianneo, L., *2 canciones de A. Bufano* (voz y pf.)
- 28/07/41 Bach, J.S., *Sonata en sol menor* (fl. y pf.)
Honegger, A., *Le Cahier Romand*
Castro, J.M., *Romances y coplas de L. Cané* (voz y pf.)
- 06/10/41 Gianneo, L., *Música para niños*
Negrete Woolcock, S., *Pórtico*
Isamitt, C., *Pichi-Purín*
Santa Cruz, D., *Marcha de los gatitos mimís*
Santa Cruz, D., *Lo que dijo el enano*
Ficher, J., *Variaciones sobre un tema popular judío*
Siccardi, H., *Desolación* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Melancolía* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Canción para la abuela* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Romance con lejanías* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Tríptico floral* [N° 2 y 3] (voz y pf.)

- 31/10/41 Castro, J.M., *Sonata de primavera*
Siccardi, H., *Preludio y fuga* (cl. y pf.)
- 24/11/41 Milhaud, D., *Sonatina* (fl. y pf.)
- 27/04/42 Bach, C.P.E., *Sonata*
Copland, A., *Trío "Vitebsk"* (vln., vcl. y pf.)
Ficher, J., *7 canciones de A. Villar* (voz y pf.)
- 03/08/42 Bach, C.P.E., *Sonata N° 2*
Krenek, E., *12 piezas en los 12 tonos Op 83*
- 09/12/42 Siccardi, H., *Los rondós de Mañana*
Caplet, A., *Improvisations* (fl. y pf.)
Casella, A., *Barcarola e Scherzo* (fl. y pf.)
Castro, J.M., *5 piezas poéticas*
- 26/04/43 Bach, J.S., *2a. sonata* (fl. y pf.)
Gianneo, L., *Sonatina*
Siccardi, H., *Preludio* (cl. y pf.)
Castro, J.M., *5 piezas poéticas*
Ficher, J., *Sonata* (ob. y pf.)
- 29/10/43 Copland, A., *Sonata*
Amengual, R., *Caricia* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Desolación* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Melancolía* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Romance con lejanías* (voz y pf.)
Siccardi, H., *Canción para la abuela* (voz y pf.)
- 29/11/43 Castro, J.M., *Sonata de primavera*
Siccardi, H., *Los rondós de Mañana*

COLACELLI, Donato Oscar

- 09/05/40 Siccardi, H., *Tríptico floral* (voz y pf.)
Castro, J.M., *3 líricas* (voz y pf.)
- 24/11/41 Bach, J.S., *Sonata* (vcl. y pf.)
- 03/08/42 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)

DEZZUTTI, Carlos

- 09/09/37 Mozart, W.A., *Sonata en si bemol* (pf. a 4 manos)

¹¹⁴ Ver nota al programa N° 44 del 04/11/40.

ERLICH [Ehrlich], Ruwin

- 28/04/41 Ficher, J., *6 fábulas*
 09/06/41 Kodaly, Z., *Sonata Op 4*
 25/08/41 Scarlatti, D., *3 sonatas*
 Castro, J.M., *Sonata en sol menor (1931)*
 Ficher, J., *3 estampas Op 42*
 Britten, B., *Suite Op 6* (vln. y pf.)
 08/06/42 Gianneo, L., *Sonata* (vln. y pf.)
 Ficher, J., *Sonata*
 Britten, B., *Suite [Op 6]* (vln. y pf.)
 30/07/43 Mc Kay, G.F., *Dance Suite N° 2*
 Ficher, J., *3 estampas [Op 42]*
 Shostakovich, D., *Sonata* (vcl. y pf.)

ERQUICIA, José R.

- 28/04/41 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 Siccardi, H., *Introducción y fuga* (cl. y pf.)

FICHER, Ana

- 24/06/35 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
 05/08/35 Id.
 09/09/35 Ficher, J., *4 piezas Op 29*
 16/12/35 Osterc, S., *Toccata*
 Zébre, D., *Scherzo Op 4*
 20/07/36 Ficher, J., *Sonatina Op 33* (fl. y pf.)
 21/08/36 Ficher, J., *4 poemas* (voz y pf.)
 Malipiero, G.F., *3 Poesie di A. Poliziano* (voz y pf.)
 17/11/36 Ficher, J., *4 poemas sobre texto de C. Tiempo* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Tus cuatro romanzas* (voz y pf.)
 07/12/36 Ficher, J., *Cantos de amor* (voz y pf.)
 21/06/37 Ficher, J., *Sonatina* (cl. y pf.)
 Gianneo, L., *6 coplas* (voz y pf.)
 Stravinsky, I., *3 canciones infantiles* (voz y pf.)

- 09/09/37 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)
 Castro, J.M., *Vente con nosotros* (voz y pf.)
 Castro, J.M., *La luna se llama Lola* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Han llovido tus ojos* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Primavera* (voz y pf.)
 Gianneo, L., *El sol* (de *Pampeanas*) (voz y pf.)
 Gianneo, L., *El zorzal* (de *Pampeanas*) (voz y pf.)
 22/10/37 Slonimsky, N., *4 melodías rusas* (cl. y pf.)
 Ficher, J., *Sonatina* (fl. y pf.)
 17/06/38 Ficher, J., *3 estampas*
 Santorsola, G., *3 poemas* (voz y pf.)
 Gianneo, L., *2 pampeanas* (voz y pf.)
 05/08/38 Slonimsky, N., *Piezas en blanco y negro*
 Siccardi, H., *2 Lieder* (voz y pf.)
 Ficher, J., *Piedad para mi pobre corazón* (de *Cantos de amor*) (voz y pf.)
 Ficher, J., *Svya, graciosa gama* (de *Cantos de amor*) (voz y pf.)
 24/10/38 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)
 28/11/38 Ficher, J., *Trío [Op 30]* (vln., vcl. y pf.)
 13/03/39 Ficher, J., *4 poemas de C. Tiempo* (voz y pf.)
 Creston, P., *Suite* (saxo y pf.)
 01/05/39 Siccardi, H., *La fuente* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Melodía* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Canción para la abuela* (voz y pf.)
 Malipiero, G.F., *3 Poesie di A. Poliziano* (voz y pf.)
 17/08/39 Bernard, R., *Sonata* (vln. y pf.)
 Ficher, J., *Cantos de amor* (voz y pf.)
 11/09/39 Ficher, J., *3 estampas*
 28/07/41 Ficher, J., *Trío p 30* (vln., vcl., pf.)
 07/09/42 Creston, P., *Suite* (saxo y pf.)
 11/06/43 Ficher, J., *Cantos de amor* [1a. serie] (voz y pf.)
 29/11/43 Ficher, J., *Sonata* (fl. y pf.)
 Gianneo, L., *Coplas* (voz y pf.)

GIANNEO, Luis

11/06/43 Castro, J.M., *3 líricas* (voz y pf.)

GNATALI, Radamés

28/04/41 Gnatali, R., *Sonata* (vcl. y pf.)

GONZALEZ, Rafael

05/08/35 Janacek, L., *Sonata* (vln. y pf.)
22/11/35 Id.
20/07/36 Osterc, S., *Suite (1934)* (vln. y pf.)

HEINITZ-WEIL, Hilde¹¹⁵

09/05/40 De Fesch, W., *Sonata en fa* (vcl. y pf.)

IBELS, Jacqueline

25/10/32 Castro, J.M., *3 líricas* (voz y pf.)
Gianneo, L., *3 coplas* (voz y pf.)
Dubosq, C., *Pendant une Nuit Obscure* (voz y pf.)
Milhaud, D., *2 Poèmes de Coventry Patmore* (voz y pf.)
16/11/32 Castro, J.M., *10 piezas breves*
Siccardi, H., *Tus cuatro romanzas* (voz y pf.)
21/11/33 Gianneo, L., *2 estudios*
Castro, J.M., *3 piezas*

¹¹⁵ También "Heinitz de Weil." La señora Heinitz, casada con el violoncelista Germán Weil, fue una distinguida violista y pedagoga que, ocasionalmente, actuó también como pianista. Tuvo entre sus alumnos a Tomás Tichauer.

Hindemith, P., *Vor der Passion - Pietà - Stille Mariä mit dem Auferstanden [de Das Marienleben]* (voz y pf.)

06/12/33 Caplet, A., *3 Fables* (voz y pf.)
Ravel, M., *Chansons Madécasses* (voz, fl., vcl. y pf.)

IRIBARNEGARAY, Juana M.¹¹⁶

26/08/40 Händel, G.F., *Sonata en Re* (vln. y pf.)
04/11/40 Mozart, W.A., *Sonata en fa mayor* (vln. y pf.)
28/04/41 Tartini, G., *Sonata en sol menor* (vln. y pf.)
07/09/42 Gianneo, L., *5 piezas infantiles* (vln. y pf.)
09/12/42 Nardini, P., *Sonata en Re* (vln. y pf.)

KNOLL, Sofía

21/08/36 Jarnach, P., *Sonatina Op 12* (fl. y pf.)
Prokofiev, S., *Sonata Op 28*

KURZMANN-LEUCHTER, Rita¹¹⁷

21/08/36 Berg, A., *Sonata Op 1*
17/11/36 Krenek, E., *Suite Op 26*
Wellesz, E., *2 piezas Op 11*
Toch, E., *El trompo Op 56*
Toch, E., *Jongleur Op 36*
21/06/37 Berg, A., *Sonata Op 1*
03/12/37 Hindemith, P., *Trío Op 49 (1929)* (saxo, vla. y pf.)
28/11/38 Kuhnau, J., *Sonata "El combate entre David y Goliat"*
Hindemith, P., *2a. sonata (1936)*

¹¹⁶ También, erróneamente, "Iribarregaray."

¹¹⁷ También "Kurzmann de Leuchter" y, erróneamente, "Kurtzmann."

- 13/03/39 Loeillet, J.B., *Sonata en Fa* (fl. y pf.)
 Mihalovici, M., *Chindia*
 Tansman, A., *Burlesca*
 Bartok, B., *Antiguas melodías de danza*
- 01/05/39 Marcello, B., *Sonata en re menor* (fl. y pf.)
 Bach, J.S., *Capricho sobre la ausencia de su querido hermano*
 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
- 05/06/39 Haydn, F.J., *Andante con variazioni*
 Castro, J.M., *Do-re-mi-fa-sol*
 Castro, J.M., *Canción de otoño*
 Siccardi, H., *Estilo*
 Siccardi, H., *Para alegrar la hora del almuerzo*
 Ficher, J., *2 fábulas*
- 11/09/39 Bach, J.S., *Sonata N° 1 en si menor* (fl. y pf.)

LA VIA, Luis

- 31/10/34 Stravinsky, I., *Sérénade*
 Mossolov, A., *Las noches turquestánicas*
- 24/06/35 Sauguet, H., *Sonatina* (fl. y pf.)
 Honegger, A., *Sonatina* (cl. y pf.)
 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (of., fg., 2 trp., trpt. y pf.)
- 09/09/35 Papandopulo, B., *Partita*
- 16/12/35 Krenek, E., *5 piezas*
 Pisk, P., *4 piezas Op 3*
- 20/07/36 Slavenski, J., *Sonata Op 4*
 Zozaya, C., *2a. sonata*
- 07/12/36 Gianneo, L., *Sonata* (vcl. y pf.)
 Castro, J.M., *5 piezas poéticas*
- 21/06/37 Liszt, F., *Variaciones sobre un tema de la Cantata N° 12 de J.S. Bach*
 Castro, J.M., *5 piezas poéticas*
- 09/09/37 Mozart, W.A., *Sonata en si bemol* (pf. a 4 manos)
- 09/10/39 Haydn, F.J., *Sonata en mi bemol*
- 26/08/40 Castro, J.M., *5 piezas poéticas*

LUZZATTI, Arturo [ver TRIO DE BUENOS AIRES]

MIHALOVICH de GENDELMAN, Rosa

- 18/07/40 Vivaldi, A., *Sonata en la mayor* (vln. y pf.)

MONTES, John

- 04/06/32 Couperin, F., *Allemande* (2 pf.)
 Bach, J.S., *2 fugas (de El arte de la fuga)* (2 pf.)
 Bach, J.C., *Sonata en sol mayor* (2 pf.)

MONTES, Tila H. de

- 04/06/32 Couperin, F., *Allemande* (2 pf.)
 Bach, J.S., *2 fugas (de El arte de la fuga)* (2 pf.)
 Bach, J.C., *Sonata en sol mayor* (2 pf.)

NAPOLITANO, Mafalda

- 22/10/29 Paz, J.C., *Coral*
 Paz, J.C., *3a. fuga*
- 09/12/29 Paz, J.C., *Coral*
 Paz, J.C., *3a. fuga*

PAZ, Juan Carlos

- 25/10/32 Paz, J.C., *Sonata* (vln. y pf.)
- 16/11/32 Tansman, A., *Sonata* (vcl. y pf.)
 Sauguet, H., *Sonatina* (fl. y pf.)
- 31/10/34 Paz, J.C., *Composición sobre los 12 tonos* (fl. y pf.)
- 10/12/34 Poulenc, F., *Sonata* (pf. a 4 manos)
 Paz, J.C., *3 movimientos de "jazz"*
- 05/08/35 Paz, J.C., *Sonata (en los 12 tonos)*
- 09/09/35 Paz, J.C., *2a. composición en los 12 tonos* (fl. y pf.)
- 07/10/35 Paz, J.C., *Sonata (en los 12 tonos)*
 Honegger, A., *Sonata* (vln. y pf.)

- 22/11/35 Suk, J., *3 piezas de la Suite "Zivotem a Snem"*
 16/12/35 Breg, A., *4 piezas* (cl. y pf.)
 Leskovic, B., *5 anécdotas*
 Sturm, F., *Sonatina*

PERCEVAL, Julio

- 01/09/33 Perceval, J., *6 Chansons de J. Delteil* (voz y pf.)

PIAGGIO, Elsa

- 16/11/32 Gianneo, L., *Canto del Altiplano*
 Perceval, J., *Pieza sobre un ritmo popular argentino*

PRELLI, Josefina

- 03/06/40 Bach, J.S., *Sonata IV en do mayor* (fl. y pf.)

REIN, Jascha

- 11/09/39 Kunc, B., *Fiesta aldeana en la noche* (vln. y pf.)
 Lhotka, F., *Rapsodia croata* (vln. y pf.)
 Lhotka, F., *La cosecha* (vln. y pf.)

REIZENSTEIN, Franz

- 09/09/37 Reizenstein, F., *Suite*
 Hindemith, P., *3a. sonata (1936)*

RODRIGUEZ MENDOZA, Alfredo

- 24/10/38 Respighi, O., *Dos líricas* (voz y pf.)
 Debussy, C., *Ballade N° 2 (Villon)* (voz y pf.)

- 28/11/38 Debussy, C., *Rondel (Ch. d'Orleans)* (voz y pf.)
 Poulenc, F., *La Carpe* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *La lluvia no dice nada* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Momento* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Tambo* (voz y pf.)
 Milhaud, D., *Canto de la liberación* (voz y pf.)
 Milhaud, D., *Berceuse* (voz y pf.)
 05/06/39 Bernard, R., *Noël* (voz y pf.)
 Lazar, F., *3 Pastorales* (voz y pf.)
 09/10/39 Guéron, P., *Cette Anne si Belle* (voz y pf.)
 Lully, J.B., *Bois Épais Redouble ton Ombre* (de *Amadis*) (voz y pf.)
 Rameau, J.P., *Arranchez de mon Coeur* (de *Dardanus*) (voz y pf.)
 Honegger, A., *La Mort Passe* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Crepúsculo* (voz y pf.)

SASLAVSKY, Lili¹¹⁸

- 11/06/43 Bach, J.S., *Partita en si bemol mayor*
 Bach, C.P.E., *Sonata en re menor*
 Ficher, J., *2a. sonata Op 49*

SICCARDI, Honorio

- 03/12/37 Siccardi, H., *Il Carrettiere (1923)* (voz y pf.)
 Siccardi, H., *Han llovido tus ojos* (voz y pf.)
 17/06/38 Siccardi, H., *4 piezas en teclas blancas*

SLONIMSKY, Nicolas¹¹⁹

¹¹⁸ También "Saslowsky" y "Saslowsky-Litvin."

¹¹⁹ Ver nota al programa N° 50 del 31/10/41.

SPIVAK, Raúl

- 22/10/29 Ficher, J., *Sonata* (vln. y pf.)
 Castro, J.M., *El manantial* (voz y pf.)
 Castro, J.M., *La escuela de las flores* (voz y pf.)
 Castro, J.M., *Serranilla* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del pájaro y la muerte* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del tesoro escondido* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de las manos amigas* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la boca florida* (voz y pf.)
- 09/12/29 Ficher, J., *Sonata* (vln. y pf.)
 Castro, J.M., *El manantial* (voz y pf.)
 Castro, J.M., *La escuela de las flores* (voz y pf.)
 Castro, J.M., *Serranilla* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del pájaro y la muerte* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del tesoro escondido* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de las manos amigas* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la boca florida* (voz y pf.)
- 21/07/30 Castro, J.J., *Balada del poeta a caballo* (voz y pf.)
 Castro, J.J., *Mantan-tiru-liru-la* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de los ojos amados* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la ciencia de amar* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del secreto dichoso* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la estrella marina* (voz y pf.)
- 08/08/30 Castro, J.J., *Balada del poeta a caballo* (voz y pf.)
 Castro, J.J., *Mantan-tiru-liru-la* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de los ojos amados* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la ciencia de amar* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied del secreto dichoso* (voz y pf.)
 Gilardi, G., *Lied de la estrella marina* (voz y pf.)
- 04/06/32 Perceval, J., *6 Pièces* (vln. y pf.)
 Malipiero, G.F., *2 Sonetti del Berni* (voz y pf.)
 Poulenc, F., *Carte postale* (voz y pf.)
 Poulenc, F., *Hiver* [Hier?] (voz y pf.)
 Halffter, E., *Le Chat en Etoffe*, (voz y pf.)
 Janacek, L., *2 Petites Chansons de "Rikadla"* (voz, cl. y pf.)
- 12/07/32 Tansman, A., *5 Pièces* (vln. y pf.)
 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)

- Pinto, A., *3 Lieder* (voz y pf.)
 Lazar, F., *3 Pastorales* (voz y pf.)
 Stravinsky, I., *Sonata*
 Paz, J.C., *3 invenciones a 2 voces*

ZUBRISKY, Valentín

- 05/09/39 Schoek, O., *Sonata* (Cl.B. y pf.)
 26/08/40 Cherepnin, A., *Sonata en fa sostenido menor* (vcl. y pf.)
 24/11/41 Ficher, J., *3 piezas en estilo popular argentino*
 07/09/42 Id.
 Goossens, E., *Rapsodia* (vcl. y pf.)
 09/12/42 Gianneo, L., *3 danzas argentinas*

CANTO¹²⁰

BATHORI, Jane

- 22/10/29 Castro, J.M., *El manantial*
 Castro, J.M., *La escuela de las flores*
 Castro, J.M., *Serranilla*
 Gilardi, G., *Lied del pájaro y la muerte*
 Gilardi, G., *Lied del tesoro escondido*
 Gilardi, G., *Lied de las manos amigas*
 Gilardi, G., *Lied de la boca florida*
- 09/12/29 Castro, J.M., *El manantial*
 Castro, J.M., *La escuela de las flores*
 Castro, J.M., *Serranilla*
 Gilardi, G., *Lied del pájaro y la muerte*
 Gilardi, G., *Lied del tesoro escondido*
 Gilardi, G., *Lied de las manos amigas*
 Gilardi, G., *Lied de la boca florida*

¹²⁰ Las obras que no llevan aclaración de instrumental entre paréntesis son para voz y piano.

- 04/06/32 Malipiero, G.F., *2 Sonetti del Berni*
 Poulenc, F., *Carte postale*
 Poulenc, F., *Hiver* [Hier?]
 Halffter, E., *Le Chat en Etoffe*
 Janacek, L., *2 Petites Chansons de "Rikadla"* (voz, cl. y pf.)
- 12/07/32 Pinto, A., *3 Lieder*
 Lazar, F., *3 Pastorales*
 Milhaud, D., *Quatuors Vocaux* (4 voces)
- 25/10/32 Castro, J.M., *3 líricas*
 Gianneo, L., *3 coplas*
 Dubosq, C., *Pendant une Nuit Obscure*
 Milhaud, D., *Deux Poèmes de Coventry Patmore*
- 16/11/32 Siccardi, H., *Tus cuatro romanzas*
- 01/09/33 Perceval, J., *6 Chansons de J. Delteil*
- 22/11/33 Hindemith, P., *Vor der Passion - Pietà - Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* (de *Das Marienleben*)
 Caplet, A., *3 Fables*
- 06/12/33 Ravel, M., *Chandons Madécasses* (voz, fl., vcl. y pf.)
 Mathis, E., *Enterrement* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
 Mathis, E., *Boulevard Ney* (voz, cl., saxo, trpt. y pf.)

DE PINI de CHRESTIA, María

- 21/07/30 Castro, J.J., *Balada del poeta a caballo*
 Castro, J.J., *Mantan-tiru-liru-la*
 Gilardi, G., *Lied de los ojos amados*
 Gilardi, G., *Lied de la ciencia de amar*
 Gilardi, G., *Lied del secreto dichoso*
 Gilardi, G., *Lied de la estrella marina*
- 08/08/30 Castro, J.J., *Balada del poeta a caballo*
 Castro, J.J., *Mantan-tiru-liru-la*
 Gilardi, G., *Lied de los ojos amados*
 Gilardi, G., *Lied de la ciencia de amar*
 Gilardi, G., *Lied del secreto dichoso*
 Gilardi, G., *Lied de la estrella marina*

GONZALEZ CAMPOS, Rosa

- 03/12/27 Siccardi, H., *Il Carrettiere* (1923)
 Siccardi, H., *Han llovido tus ojos*

MONER, Gabriela

- 09/05/40 Siccardi, H., *Tríptico floral*
 Castro, J.M., *3 líricas*
- 03/06/40 Bacarisse, S., *3 nanas de R. Alberti*
 Casal Chapí, E., *2 fragmentos de "El Caballero de Olmedo"*
- 18/07/40 Siccardi, H., *Tríptico floral*
 Castro, J.M., *3 líricas*
 Bautista, J., *3 ciudades*
- 04/11/40 Castro, J.M., *3 líricas*
 Ravel, M., *5 Mélodies Populaires Grécques*
- 09/06/41 Malipiero, G.F., *4 Sonetti del Burchiello*
 Gianneo, L., *2 canciones de A. Bufano*
- 28/07/41 Castro, J.M., *Romances y coplas de L. Cané*
- 06/10/41 Siccardi, H., *Desolación*
 Siccardi, H., *Melancolía*
 Siccardi, H., *Canción para la abuela*
 Siccardi, H., *Romance con lejanías*
 Siccardi, H., *Tríptico floral* [Nº 2 y 3]
- 27/04/42 Ficher, J., *7 canciones de A. Villar*
- 29/10/43 Amengual, R., *Caricia*
 Siccardi, H., *Desolación*
 Siccardi, H., *Melancolía*
 Siccardi, H., *Romance con lejanías*
 Siccardi, H., *Canción para la abuela*

PINI, J. [Juan] E.

- 12/07/32 Milhaud, D., *Quatuors Vocaux* (4 voces)

SASLAVSKY, Dalila

12/07/32 Milhaud, D., *Quatuors Vocaux* (4 voces)

SAUCE [Sauze?], A. [Adolfo?]

12/07/32 Milhaud, D., *Quatuors Vocaux* (4 voces)

SILVEIRA de LENHARDSON, Antonieta

24/10/38 Respighi, O., *2 Líricas*
Debussy, C., *Ballade N° 2 (Villon)*
Debussy, C., *Rondel (Ch. d'Orleans)*
Poulenc, F., *La Carpe*
28/11/38 Siccardi, H., *La lluvia no dice nada*
Siccardi, H., *Momento*
Siccardi, H., *Tambo*
Milhaud, D., *Canto de la liberación*
Milhaud, D., *Berceuse*
05/06/39 Bernard, R., *Noël*
Lazar, F., *3 Pastorales*
09/10/39 Guédron, P., *Cette Anne si Belle*
Lully, J.B., *Bois Épais Redouble ton Ombre (de Amadis)*
Rameau, J.P., *Arranchez de mon Coeur (de Dardanus)*
Honegger, A., *La Mort Passe*
Siccardi, H., *Crepúsculo*

TALENTON, Onelia

21/08/36 Ficher, J., *4 poemas*
Malipiero, G.F., *3 Poesie di A. Poliziano*
17/11/36 Ficher, J., *4 poemas sobre texto de C. Tiempo*
Siccardi, H., *Tus cuatro romanzas*
07/12/36 Ficher, J., *Cantos de amor*

09/09/37 Castro, J.M., *Vente con nosotros*
Castro, J.M., *El ensueño*
Castro, J.M., *La luna se llama Lola*
Siccardi, H., *Han llovido tus ojos*
Siccardi, H., *Primavera*
Gianneo, L., *El sol (de Pampeanas)*
Gianneo, L., *El zorzal (de Pampeanas)*
17/06/38 Santorsola, G., *3 poemas*
Gianneo, L., *El ombú (de Pampeanas)*
Gianneo, L., *Llora el gaucho (de Pampeanas)*
05/08/38 Siccardi, H., *2 Lieder*
Ficher, J., *Piedad para mi pobre corazón (de Cantos de amor)*
Ficher, J., *Suya, graciosa gama (de Cantos de amor)*
13/03/39 Ficher, J., *4 poemas sobre texto de C. Tiempo*
01/05/39 Siccardi, H., *La fuente*
Siccardi, H., *Mediodía*
Siccardi, H., *Canción para la abuela*
Malipiero, G.F., *3 Poesie di A. Poliziano*
17/08/39 Ficher, J., *Cantos de amor*
11/06/43 Castro, J.M. *3 líricas (Garcilaso)*
Ficher, J., *Cantos de amor [1a. serie]*
29/11/43 Gianneo, L., *Coplas*

CUERDAS

Arpa

BARBACCI, Tosca

28/11/38 Malipiero, G.F., *Sonata a cinque (fl., vln., vla., vcl. y arpa)*

Violín

BOERO, Guillermo

13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (2 vln., vla., vcl., fl.,
ob., cl., fg. y trp.)

CARFI, Humberto

29/10/43 Tansman, *Serenata N° 2* (vln., vla. y vcl.)

CARO, Andrés

10/12/34 Honegger, A., *3 contrapuntos* (picc., ob. y C.I., vln. y
vcl.)

CATTELANI, Ferruccio

13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (2 vln., vla., vcl., fl.,
ob., cl., fg. y trp.)

CITRO, Roque

22/10/29 Ficher, J., *Sonata* (vln. y pf.)
09/12/29 Id.
04/06/32 Perceval, J., *6 Pièces* (vln. y pf.)
12/07/32 Tansman, A., *5 Pièces* (vln. y pf.)
17/06/38 Britten, B., *Phantasy* (ob., vln., vla. y vcl.)
28/11/38 Ficher, J., *Trío* [Op 30] (vln., vcl. y pf.)
 Malipiero, G.F., *Sonata a cinque* (fl., vln., vla., vcl. y
arpa)

FELICA, Carlos

24/11/41 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)

FERNANDEZ, Ricardo

25/10/32 Paz, J.C., *Sonata* (vln. y pf.)

FICHER, Jacobo

24/06/35 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
05/08/35 Markevitch, I., *Serenata* (vln., cl. y fg.)
 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
28/07/41 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)

GENDELMAN, Adolfo

01/05/39 Neuteich, M., *Trío* (vln., vla. y pf.)
18/07/40 Vivaldi, A., *Sonata en la mayor* (vln. y pf.)
 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)

GHIRLANDA, Juan

26/08/40 Händel, G.F., *Sonata en Re* (vln. y pf.)
04/11/40 Mozart, W.A., *Sonata en fa mayor* (vln. y pf.)
28/04/41 Tartini, G., *Sonata en sol menor* (vln. y pf.)
07/09/42 Gianneo, L., *5 piezas infantiles* (vln. y pf.)
09/12/42 Nardini, P., *Sonata en Re* (vln. y pf.)

HELTAY, Francisco [ver CUARTETO AGMA]

KRANTZ, Namu [Naum?] [Ver CUARTETO PRO-ARTE]

MARAFIOTI, Francisco

09/05/40 Moeran, E.J., *Sonata* (2 vln.)

NAPOLITANO, Pedro F. [ver TRIO DE BUENOS AIRES]

07/12/36 Telemann, G.P., *Duetto en sol* (fl. y vln.)

Bach, W.F., *Sonata* (fl., vln. y pf.)

22/10/37 Bach, C.P.E., *Trío en si bemol mayor* (fl., vln. y pf.)

28/11/38 Id.

PESSINA, Carlos

01/09/33 Hindemith, P., *Sonata* (vln. y pf.)

22/11/33 Toch, E., *Sonata Op 44* (vln. y pf.)

05/08/35 Janacek, L., *Sonata* (vln. y pf.)

07/10/35 Gianneo, L., *Sonata* (vln. y pf.)

22/11/35 Janacek, L., *Sonata* (vln. y pf.)

16/12/35 Lipouček, M., *Rondó* (2 vln., vla. y vcl.)

20/07/36 Osterc, S., *Sonata* (vln. y pf.)

PESSINA, Osvaldo

16/12/35 Lipouček, M., *Rondó* (2 vln., vla. y vcl.)

SCHOLZ, Alejandro

27/04/42 Copland, A., *Trío "Vitebsk"* (vln., vcl. y pf.)

SPILLER, Ljerko

17/08/39 Bernard, R., *Sonata* (vln. y pf.)

11/09/39 Kunc, B., *Fiesta aldeana en la noche* (vln. y pf.)

Lhotka, F., *Rapsodia croata* (vln. y pf.)

Lhotka, F., *La cosecha* (vln. y pf.)

09/05/40 Moeran, E.J., *Sonata* (2 vln.)

26/08/40 Bautista, J., *Sonatina-trío* (vln., vla. y vcl.)

25/08/41 Britten, B., *Suite Op 6* (vln. y pf.)

08/06/42 Gianneo, L., *Sonata* (vln. y pf.)

Britten, B., *Suite [Op 6]* (vln. y pf.)

STURM, A. [?] C. [?] [ver CUARTETO PRO-ARTE]

SUJOLOVSKY, Anita [ver CUARTETO AGMA]

TAGLIACOZZO, Vicente

11/06/43 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)

Viola

GRANAT, Juan

29/10/43 Tansman, A., *Serenata N° 2* (vln., vla. y vcl.)

HEINITZ-WEIL, Hilde [ver CUARTETO AGMA]

ROMANI, Aquiles

12/07/32 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)

10/12/34 Hindemith, P., *Sonata Op 25 N° 2* (vla.)

07/10/35 Hondegger, A., *Sonata* (vla. y pf.)

16/12/35 Lipouček, M., *Rondó* (2 vln., vla. y vcl.)

17/11/36 Hindemith, P., *Sonata Op 25 N° 2*

09/09/37 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)

03/12/37 Hindemith, P., *Trío (1929)* (saxo, vla. y pf.)

17/06/38 Britten, B., *Phantasy* (ob., vln., vla. y vcl.)

05/08/38 Hindemith, P., *Sonata Op 11 N° 4* (vla. y pf.)

24/10/38 Id.

- 28/11/38 Malipiero, G.F., *Sonata a cinque* (fl., vln., vla. vcl. y arpa)
 13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp., 2 vln., vla. y vcl.)
 01/05/39 Neuteich, M., *Trío* (vln., vla. y vcl.)
 11/09/39 Hindemith, P., *Sonata* [Op 25 N° 2?]
 18/07/40 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)
 04/11/40 Hindemith, P., *Sonata* [Op 25 N° 2?]

SANMARTIN, Abel¹²¹

- 24/11/41 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)
 11/06/43 Id.

TUPFMAN, Jacobo

- 26/08/40 Bautista, J., *Sonatina-trío* (vln., vla. y vcl.)

VANCOILLIE, André [ver CUARTETO PRO-ARTE]

- 07/09/42 Berezovsky, N., *Suite* (vla. y cl.)

Violoncelo

CASTRO, Washington

- 16/11/32 Tansman, A., *Sonata* (vcl. y pf.)
 01/09/33 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)
 06/12/33 Id.

- 10/12/34 Honegger, A., *3 contrapuntos* (picc., ob. y C.I., vln. y vcl.)
 24/06/35 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
 05/08/35 Id.
 24/10/38 Castro, J.M., *Sonata* (vcl. y pf.)
 28/11/38 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
 05/06/39 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
 28/07/41 Ficher, J., *Trío Op 30* (vln., vcl. y pf.)
 09/12/42 Castro, W., *Sonata* (vcl. y pf.)
 26/04/43 Id.

GIANNEO, Florencio

- 17/06/38 Britten, B., *Phantasy* (ob., vln., vla. y vcl.)
 18/07/40 Gianneo, L., *Trío* (vln., vla. y vcl.)
 24/11/41 Id.
 11/06/43 Id.

LOPEZ RUF, Federico

- 26/08/40 Bautista, J., *Sonatina-trío* (vln., vla. y vcl.)
 Cherepnin, A., *Sonata en fa sostenido menor* (vcl. y pf.)
 28/04/41 Gnatali, R., *Sonata* (vcl. y pf.)
 06/10/41 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
 03/08/42 Id.
 29/10/43 Id.

PONTINO, Luis Mario

- 07/12/36 Gianneo, L., *Sonata* (vcl. y pf.)
 28/11/38 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
 Malipiero, G.F., *Sonata a cinque* (fl., vln., vla., vcl. y arpa)

¹²¹ También "San Martín."

- 13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp.,
2 vln., vla. y vcl.)
05/06/39 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)

PONTINO, Víctor

- 06/10/41 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
24/11/41 Bach, J.S., *Sonata* (vcl. y pf.)
07/09/42 Goossens, E., *Rapsodia* (vcl. y pf.)
29/10/43 Castro, J.M., *Sonata* (2 vcl.)
Tansman, A., *Serenata N° 2* (vln., vla. y vcl.)

PRATESI, Luis Walter [ver TRIO DE BUENOS AIRES]

- 06/12/33 Ravel, M., *Chansons Madécasses* (voz, fl., vcl. y pf.)
Mathis, E., *Enterrement* (voz, cl., saxo, trpt. y
vcl.)
Mathis, E., *Boulevard Ney* (voz, cl., saxo, trpt. y
vcl.)
16/12/35 Lipouček, M., *Rondó* (2 vln., vla. y vcl.)

ROSA, José

- 27/04/42 Copland, A., *Trío "Vitebsk"* (vln., vcl. y pf.)

ROSA, Liborio [ver CUARTETO PRO-ARTE]

WEIL, Germán [ver CUARTETO AGMA]

- 01/05/39 Neuteich, M., *Trío* (vln., vla. y vcl.)
09/05/40 De Fesch, W., *Sonata en Fa* (vcl. y pf.)
30/07/43 Shostakovich, D., *Sonata* (vcl. y pf.)

VIENTOS

Flauta y Piccolo

BRAGATO, Bruno

- 12/07/32 Hindemith, P., *Sonatina en canon Op 31 N° 3* (2 fl.)
25/10/32 Id.

EITLER, Esteban

- 25/08/41 Ibert, J., *Pieza* (fl.)
Scott, C., *El pastor extático* (fl.)
Honegger, A., *Danse de la Chèvre*
Siccardi, H., *Deseo* (fl.)
29/11/43 Fischer, J., *Sonata* (fl. y pf.)

FISICA, Juvencio¹²²

- 09/09/35 Zozaya, C., *Divertimento* (fl., ob., cl., fg. y trpt.)
22/11/35 Krejci, I., *Divertimento* (fl., cl., fg. y trpt.)
Smetáček, V., *De la Vie des Insectes* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
28/11/38 Malipiero, G.F., *Sonata a cinque* (fl., vln., vla., vcl. y arpa)
13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp.,
2 vln., vla. y vcl.)

IANNELLI, Alfredo¹²³ [ver QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO]

- 31/10/41 Harris, R., *4 minutos 20 segundos* (fl., 2 vln., vla. y vcl.)

¹²² En el programa correspondiente al concierto del 13/03/39 es mencionado como Inocencio Física.

¹²³ También, erróneamente, "Janelli" y "Janelli."

- Slonimsky, N., *Pequeña Suite* (fl., ob., cl. y perc.)
 Prokofiev, S., *Pedro y el lobo* (recit., fl., ob., cl. y pf.)
 03/08/42 Hindemith, P., *Kleine Kammermusik* [Op 24 N° 2] (fl.,
 ob., cl., fg. y trp.)
 30/07/43 Gianneo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)
 29/11/43 Gianneo, L., *Divertimento N° 2* (fl., ob. y cl.)

MARTUCCI, Angel

- 21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp.
 y trpt.)
 08/08/30 Id.
 12/07/32 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)
 Hindemith, P., *Sonatina en canon Op 31 N° 3* (2 fl.)
 25/10/32 Id.
 Debussy, *Syrinx* (fl.)
 16/11/32 Paz, J.C., *Sonatina* (fl. y cl.)
 Sauguet, H., *Sonatina* (fl. y pf.)
 24/10/33 Milhaud, D., *Sonata* (fl. y pf.)
 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg. trpt. y pf.)
 06/12/33 Id.
 Ravel, M., *Chansons Madécasses* (voz, fl., vcl. y pf.)
 31/10/34 Paz, J.C., *Composición sobre los 12 tonos* (fl. y pf.)
 Gianneo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)
 10/12/34 Id.
 24/06/35 Sauguet, H., *Sonatina* (fl. y pf.)
 Honneger, *Danse de la Chèvre* (fl.)
 09/09/35 Paz, J.C., *2a. composición en los 12 tonos* (fl. y pf.)
 20/07/36 Ficher, J., *Sonatina Op 33* (fl. y pf.)
 21/08/36 Jarnach, P., *Sonatina Op 12* (fl. y pf.)
 Honnegger, A., *Danse de la Chèvre* (fl.)
 07/12/36 Telemann, G.P., *Duetto en sol* (fl. y vln.)
 Bach, W.F., *Sonata* (fl., vln. y pf.)
 09/09/37 Ficher, J., *Sonata* (fl., vla. y pf.)
 22/10/37 Bach, C.P.E., *Trío en si bemol mayor* (fl., vln. y pf.)
 Ficher, J., *Sonatina* (fl. y pf.)

- 03/12/37 Rieti, V., *Sonatina* (fl. y pf.)
 Casella, A., *Barcarola e Scherzo* (fl. y pf.)
 17/06/38 Bach, J.S., *Sonata* (2 fl. y bajo continuo)
 Hindemith, P., *Sonatina en canon* [Op 31 N° 3]
 05/08/38 Hassler, J.W., *2 sonatinas* (fl. y pf.)
 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 28/11/38 Bach, C.P.E., *Trío en si bemol mayor* (fl., vln. y pf.)
 13/03/39 Loeillet, J.B., *Sonata en Fa* (fl. y pf.)
 01/05/39 Marcello, B., *Sonata en re menor* (fl. y pf.)
 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 03/06/40 Bach, J.S., *Sonata IV en do mayor* (fl. y pf.)
 28/04/41 Gianneo, L., *Sonatina* (fl. y pf.)
 28/07/41 Bach, J.S., *Sonata en sol menor* (fl. y pf.)
 24/11/41 Milhaud, D., *Sonatina* (fl. y pf.)
 09/12/42 Caplet, A., *Improvisations*
 Casella, A., *Barcarola e Scherzo* (fl. y pf.)
 26/04/43 Bach, J.S., *Sonata II* (fl. y pf.)
 Ibert, J., *Pieza* (fl.)
 Siccardi, H., *Deseo* (fl.)

MONTANARO, Alfredo

- 10/12/34 Honnegger, A., *3 contrapuntos* (picc., ob. y C.I., vln. y
 vcl.)
 03/12/37 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp.
 y trpt.)
 17/06/38 Bach, J.S., *Sonata* (fl. y bajo continuo)
 Hindemith, P., *Sonatina en canon* [Op 31 N° 3]

Oboe y corno inglés

CANTATORE, Luis

- 24/06/35 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.)

CARADONNA, Angel

10/12/34 Honegger, A., *3 contrapuntos* (picc., ob. y C.I., vln. y vcl.)

CARADONNA, Francisco

21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
08/08/30 Id.
24/10/33 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trp. y pf.)
06/12/33 Id.
03/12/37 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
17/06/38 Britten, B., *Phantasy* (ob., vln., vla. y vcl.)
24/10/38 Siccardi, H., *3 piezas de la suite "Titeres"*
13/03/39 Gianneo, L., *Concertino serenata* (fl., ob., cl., fg., trp., 2 vln., vla. y vcl.)

DI GREGORIO, Pedro [ver QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO]

18/07/40 Ficher, J., *Sonata* (ob. y pf.)
31/10/41 Piston, W., *Suite* (ob. y pf.)
Slonimsky, N., *Pequeña Suite* (fl., ob., cl. y perc.)
Prokofiev, P. *Pedro y el lobo* (recit., fl., ob., cl. y pf.)
27/04/42 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
03/08/42 Hindemith, P., *Kleine Kammermusik* [Op 24 N° 2] (fl., ob., cl., fg. y trp.)
26/04/43 Ficher, J., *Sonata* (ob. y pf.)
11/06/43 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
29/11/43 Gianneo, L., *Divertimento N° 2* (fl., ob. y cl.)

STORANI, Rodrigo

07/09/42 Finc, V., *Suite corta* (ob. y pf.)

VASELLI, Arístides

09/09/35 Zozaya, C., *Divertimento* (fl., ob., cl., fg. y trpt.)
07/10/35 Siccardi, H., *Preludio y fuga* (ob., cl. y fg.)
22/11/35 Siccardi, H., *Preludio y fuga N° 2* (ob., cl. y fg.)
Smetáček, V., *De la Vie des Insectes* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
20/07/36 Siccardi, H., *Fragmentos de Titeres* (ob., cl. y fg.)

Clarinete y Clarinete bajo

AMAT, Rafael

04/06/32 Paz, J.C., *Sonatina* (cl. y pf.)
Janacek, L., *2 Petites Chansons de "Rikadla"* (voz, cl. y pf.)

CHIAPELLA, Pascual

21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)

FEIDMAN, Leo

05/06/39 Schoek, O., *Sonata* (Cl.B. y pf.)

FINOCCHIARO, Salvador

17/11/36 Poulenc, F., *Sonata* (2 cl.)
22/10/37 Slonimsky, N., *4 melodías rusas* (cl. y pf.)
03/12/37 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)

MARTORELLA, Filottete [ver QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO]

- 31/10/34 Giannéo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)
 10/12/34 Id.
 24/06/35 Honegger, A., *Sonatina* (ob. y pf.)
 05/08/35 Markevitch, I., *Serenata* (vln., cl. y fg.)
 09/09/35 Poulenc, F., *Sonata* (cl. y fg.)
 Zozaya, C., *Divertimento* (fl., ob., cl., fg. y trpt.)
 22/11/35 Krejci, I., *Divertimento* (fl., cl., fg. y trpt.)
 Paz, J.C., *Sonatina N° 3* (cl. y fg.)
 Smetáček, V., *De la Vie des Insectes* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
 16/12/35 Berg, A., *4 piezas* (cl. y pf.)
 20/07/36 Siccardi, H., *Fragments de Titeres* (ob., cl. y fg.)
 21/08/36 Paz, J.C., *4 piezas para clarinete (en los 12 tonos)* (cl.)
 17/11/36 Beethoven, L.v., *Dúo* (cl. y fg.)
 Poulenc, F., *Sonata* (2 cl.)
 21/06/37 Ficher, J., *Sonatina* (cl. y pf.)
 24/10/38 Siccardi, H., *3 piezas (de la Suite "Titeres")* (ob., cl. y fg.)
 13/03/39 Giannéo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp., 2 vln., vla. y vcl.)
 28/04/41 Siccardi, H., *Introducción y fuga* (cl. y pf.)
 09/06/41 Ficher, J., *Sonata Op 32 N° 2* (cl. y pf.)
 31/10/41 Slonimsky, N., *Pequeña Suite* (fl. ob., cl. y perc.)
 Siccardi, H., *Preludio y fuga* (cl. y pf.)
 Prokofiev, S., *Pedro y el lobo* (recit., fl., ob., cl. y pf.)
 24/11/41 Castro, W., *Sonata* (cl. y pf.)
 27/04/42 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
 03/08/42 Hindemith, P., *Kleine Kammermusik [Op 24 N° 2]* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
 07/09/42 Berezovsky, N., *Suite* (vla. y cl.)
 26/04/43 Siccardi, H., *Preludio y fuga* (cl. y pf.)
 11/06/43 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
 30/07/43 Giannéo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)

29/11/43 Giannéo, L., *Divertimento N° 2* (fl., ob. y cl.)

ROYER, Eduardo

16/11/32 Paz, J.C., *Sonatina* (fl. y cl.)

SARACENO, Roque¹²⁴

24/10/33 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
 22/11/33 Paz, J.C., *Sonatina* (cl. y fg.)
 06/12/33 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
 Mathis, E., *Enterrement* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
 Mathis, E., *Boulevard Ney* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)

SAVINA, Leonardo

08/08/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)

Saxofón

FUMO, José

13/03/39 Creston, P., *Suite* (saxo y pf.)
 07/09/42 Id.

LA FERLA, Cayetano

03/12/37 Hindemith, P., *Trío Op 47* (saxo, vla. y pf.)

¹²⁴ También, erróneamente, "Saracceno."

LIBERMAN, Sam¹²⁵

- 16/11/32 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)
 24/10/33 Id.
 06/12/33 Mathis, E., *Enterrement* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
 Mathis, E., *Boulevard Ney* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
 24/10/38 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)

Fagot**BRUSI, Emilio**

- 21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
 24/10/33 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
 31/10/34 Gianneo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)
 10/12/34 Id.
 07/10/35 Siccardi, H., *Preludio y fuga* (ob., cl. y fg.)
 22/11/35 Siccardi, H., *Preludio y fuga N° 2* (ob., cl. y fg.)
 Paz, J.C., *Sonatina N° 3* (cl. y fg.)

CIRONI, Walter [ver QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO]

- 27/04/42 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
 03/08/42 Hindemith, P., *Kleine Kammermusik [Op 24 N° 2]* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
 11/06/43 Schulhoff, E., *Divertimento* (ob., cl. y fg.)
 30/07/43 Gianneo, L., *Divertimento* (fl., cl. y fg.)

¹²⁵ También "Libermann."**ROTTENSTEINER, Hugo**

- 08/08/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)

UMATTINO, Angel

- 24/06/35 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.)
 05/08/35 Markevitch, I., *Serenata* (vln., cl. y fg.)
 09/09/35 Poulenc, F., *Sonata* (cl. y fg.)
 Zozaya, C., *Divertimento* (fl., ob., cl., fg. y trpt.)
 22/11/35 Krejci, I., *Divertimento* (fl., cl., fg. y trpt.)
 Smetáček, V., *De la Vie des Insectes* (fl., ob., cl., fg. y trp.)
 20/07/36 Siccardi, H., *Fragmentos de Títeres* (ob., cl. y fg.)
 17/11/36 Beethoven, L.v., *Dúo* (cl. y fg.)
 03/12/37 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
 24/10/38 Siccardi, H., *3 piezas de la Suite "Títeres"* (ob., cl. y fg.)
 13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp., 2 vln., vla. y vcl.)

Trompa**DONATUCCI, Cosme**

- 21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
 08/08/30 Id.
 03/12/37 Id.
 13/03/39 Gianneo, L., *Concertino-serenata* (fl., ob., cl., fg., trp., 2 vln., vla. y vcl.)
 03/08/42 Hindemith, P., *Kleine Kammermusik [Op 24 N° 2]* (fl., ob., cl., fg. y trp.)

FEDERICO, Pablo

24/06/35 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.)

MIRTO, Marcos [ver QUINTETO ARGENTINO DE INSTRUMENTOS A VIENTO]

NOVICH, Ernesto

24/06/35 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.)
22/11/35 Smetáček, V., *De la Vie des Insectes* (fl., ob., cl., fg. y trp.)

Trompeta

GOLDENCHTEIN, José¹²⁶

21/07/30 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)
08/08/30 Id.
24/10/32 Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)
16/11/32 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.) 06/12/33
Paz, J.C., *Concierto* (fl., ob., cl., fg., trpt. y pf.)
Mathis, E., *Enterrement* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)
Mathis, E., *Boulevard Ney* (voz, cl., saxo, trpt. y vcl.)

MALORGIO, Ferruccio

24/06/35 Paz, J.C., *Concierto N° 2* (ob., fg., 2 trp., trpt. y pf.)
09/09/35 Zozaya, C., *Divertimento* (fl., ob., cl., fg. y trpt.)

03/12/37 Ficher, J., *Suite en estilo antiguo* (fl., ob., cl., fg., trp. y trpt.)

MASTROVINCENZO, Erodiade

24/10/38 Ficher, J., *Sonatina* (saxo, trpt. y pf.)

VEROTTI, Ignacio

22/11/35 Krejci, I., *Divertimento* (fl., cl., fg. y trpt.)

PERCUSION

YEPES, Antonio

31/10/41 Slonimsky, N., *Pequeña Suite* (fl., ob., cl. y perc.)

3.2. CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS Y DIFUSIÓN EN EL EXTERIOR

La información reunida con referencia a conciertos extraordinarios es limitada, fragmentaria e insuficiente. Lo mismo ocurre con las actividades de difusión en el exterior. Esa información es consignada aquí con la esperanza de que pueda ser paulatinamente aumentada y procesada, en la medida en que nuevas fuentes documentales sean conocidas e investigadas.

Obviamente, no se ha considerado en este trabajo la actividad personal independiente que los compositores afiliados tuvieron fuera del Grupo.

Además de los conciertos ordinarios, ya detallados, hubo otros que respondieron a las siguientes características:

1. Conciertos extraordinarios en Buenos Aires.
2. Conciertos de difusión en América.
3. Conciertos de difusión en Europa.
5. Participación en festivales de la *ISCM*.

¹²⁶ También "Goldenstein," "Goldstein" y "Goldenshtein."

3.2.1. Conciertos extraordinarios en Buenos Aires

El 30 de junio de 1933 el Grupo Renovación efectuó una actuación en el Hotel Castelar para la agrupación *Signo*, entidad cultural cuyo logotipo, realizado por Emilio Pettoruti, tenía alguna afinidad con el que el mismo artista hizo para el Grupo y que aparece en sus ediciones. En esa oportunidad, el programa incluyó la *Sonata* para piano de Stravinsky ejecutada por Raúl Spivak, las *6 piezas* para violín y piano de Perceval, recreadas por el autor y el violinista Eduardo Armani, la *Sonatina* para flauta y clarinete de Paz, interpretada por Angel Martucci y Roque Saraceno, las *10 piezas breves* para piano de José María Castro, a cargo de Francisco Amicarelli, y la *Sonata* para saxofón, trompeta y piano, de Ficher, por Sam Liberman, José Goldenchtein y el mismo Amicarelli. Las mismas obras e intérpretes –con excepción de la *Sonata* de Stravinsky– fueron incluidos pocos días después, el 9 de julio, en una “audición de música de cámara de compositores argentinos” que tuvo lugar en el Salón Dorado del Teatro Colón: junto a las obras de compositores del Grupo, el programa de este concierto incluyó páginas de Torre Bertucci, Aguirre y Armando Schiuma.

En la Biblioteca “Enrique Heine” del Club Israelita Argentino hubo un concierto extraordinario del Grupo el 15 de junio de 1939, en el que fueron programadas *¿Qué sueñas?*, *¡Baile, Mañana!* –ambas de *Los rondós de Mañana*– y *Júbilo*, de Siccardi, interpretadas por Ana Ficher, la *Sonata* para violoncelo y piano de José María Castro, que animaron su hermano Washington y Francisco Amicarelli, la *Suite* para piano de Gianneo, por el mismo Amicarelli, y el *Trío Op 30* de Ficher, por Roque Citro, Washington Castro y Ana Ficher.

3.2.2. Conciertos de difusión en América

En la década de 1930 la actividad del Grupo se inscribió en una corriente de pensamiento y acción que, desde distintos puntos del continente, fomentaba el “panamericanismo musical,” entendido más bien como un intercambio fecundo entre los países americanos y no como una tendencia estética o técnica. Eran los tiempos en que los propios americanos asistían –con mucha alegría y no poco

asombro– al reconocimiento mundial de compositores de envergadura como Copland, Chávez, Villa-Lobos, Santa Cruz y tantos otros.

Uno de los más entusiastas propulsores de la causa panamericanista era el infatigable y ubicuo Francisco Curt Lange, en aquel momento radicado en Montevideo, quien promovía sin descanso la publicación del *Boletín Latino Americano de Música*, así como también la fundación de una editorial cooperativa de compositores americanos, para hacer más fácil la publicación de sus obras.

Una carta enviada por Emirto de Lima a Siccardi desde Barranquilla (Colombia) el 27 de diciembre de 1938 da cuenta de la extensión alcanzada por este movimiento:¹²⁷

La presencia de Lange aquí ha despertado grandes entusiasmos entre los cultivadores del arte musical. Es realmente consolador este movimiento musical panamericano. Y es grato observar cómo en cualquier reunión aquí se habla de Ud., de Allende, de Carlos Chávez, de Villa-Lobos, etc., con pleno conocimiento de causa.

Entre los países limítrofes, fue con Uruguay y Chile que se establecieron lazos de vinculación más firme: en el primer caso, la presencia de Lange allá obró como catalizador. El 18 de septiembre de 1935 tuvo lugar en el Estudio Auditorio del SODRE de Montevideo un gigantesco concierto bajo el rubro general de “Primer festival de música latinoamericana,” con obras de numerosos autores e intervención de un distinguido grupo de intérpretes. En este concierto el pianista Hugo Balzo interpretó *De Profundis* (Nº 1 de 3 movimientos de “jazz”) de Paz, y la cantante María Delia Corchs de Martínez Oyanguren –acompañada en piano por Carlos Estrada– abordó la primera serie de *Coplas* de Luis Gianneo.

Del intercambio con Chile han quedado muestras de recíproca consideración entre compositores y grupos de ambos países, así como de la existencia de proyectos y actividades conjuntas. Se ha hallado evidencia de envíos y pedidos de

¹²⁷ Archivo de Honorio Siccardi.

música: entre los documentos del archivo de Siccardi se encontró un registro manuscrito en papel con membrete del Grupo Renovación, detallando uno de tales envíos de composiciones de autores afiliados:

Remitido a Chile
(a Carlos Isamitt)
El 18/3/1939

H. Siccardi	- Los rondó [sic] de Mañiña - Dos canciones de Amado Villar - Diálogo de títeres - Pasan los títeres (con las partes) - El nuevo rico (con las partes)
Castro	- Sonata - Piano
Gianneo	- Suite - Piano
Ficher	- Tres preludios - Piano
Castro	- Concerto grosso - Partitura (le escribí prometiendo envío de partes Conc. Grosso si las necesitan)

Uno de los proyectos más interesantes del naciente movimiento musical americano es revelado por el intercambio de materiales e información que existía entre los compositores de ambos lados de la Cordillera de los Andes. La Segunda Guerra Mundial produjo un receso forzoso en las actividades de la *ISCM*: el último festival realizado en Europa había sido el de Varsovia, en abril de 1939; en 1940 no hubo festival, los de 1941 y 1942 tuvieron lugar en los EE.UU. de Norteamérica (Nueva York y San Francisco, respectivamente) y luego se produjo una *impasse* que duraría hasta 1947, año en que, con el festival de Londres, la entidad recobró su actividad regular.

Mientras esto ocurría, la suerte de la Sociedad preocupaba a compositores residentes en países no involucrados en la guerra. En Chile se consideró la posibilidad de crear una sociedad entre los países de América, como lo prueba una carta de Carlos Isamitt a Honorio Siccardi fechada en Santiago el 27 de agosto

de 1941.¹²⁸ En ella Isamitt da cuenta de interesantes anuncios: un próximo viaje de Domingo Santa Cruz a Argentina y Uruguay, un proyectado Congreso de Música Americana y la posible creación de una Sociedad Inter Americana de Música Contemporánea, ante el impedimento que existía para el normal funcionamiento de la *ISCM*. Sobre esto, Isamitt señala que es una idea que viene siendo acariciada desde el año anterior, que la misma tenía buena acogida en los EE.UU. y, concretamente, en Aaron Copland, que había visitado Chile recientemente.

Por su parte, Siccardi –conferencista infatigable– viajaría a Chile hacia fines de 1941 para promover un mayor conocimiento de la música argentina contemporánea. Gianneo, en una carta del 19 de octubre de 1941¹²⁹ felicita a Siccardi por el viaje y destaca su importancia. A la vez, le anuncia que a su pedido [de Siccardi] enviaría a Domingo Santa Cruz, a Chile, varias obras: la *Suite* para piano, la *Sonata* para violoncelo, la *Sonata* para violín y la *Sonatina* para flauta.

Siccardi dio una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Santiago el 2 de diciembre de 1941. En ella se refirió a “Instituciones musicales argentinas” e incluyó un significativo párrafo sobre el GR, en el que describió sintéticamente el accionar de la entidad y realizó un balance de su trayectoria de doce años que Siccardi, equivocadamente, extendió a catorce.¹³⁰

El Grupo Renovación está compuesto por cinco personas, todos compositores. Se reúnen para criticar las propias obras, que después hacen ejecutar públicamente, en conciertos donde incluyen autores de todas las épocas y nacionalidades, pero dando preferencia a la música actual: de modo que han podido estrenar varios cientos de composiciones, en *14 años de trabajo* [sic]. *Todos los compositores chilenos que aún no le hayan enviado sus obras, deben hacerlo por intermedio de la Facultad de Bellas Artes de Santiago. Así lo deseamos y esperamos para bien común.*

El Gr. Renov. representa a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

¹²⁸ Archivo de Honorio Siccardi.

¹²⁹ Ver nota N° 35.

¹³⁰ Original hallado en el archivo de Honorio Siccardi. Los párrafos en *italica* son inserciones manuscritas en el texto mecanografiado.

Carece de apoyo oficial, que nunca tramitó. Publica sus propias obras. Mantiene un activo intercambio con importantes centros culturales.

A tal acción súmase la que en su esfera profesional y en otros órdenes realiza cada uno de sus componentes. Ha publicado varias decenas de obras de los mismos, incluso partituras con materiales completos. Otras están en trámite. Dichas publicaciones aparecieron en el país y en varias partes del mundo; unas por cuenta de los autores y otras por gestión de entidades culturales y de importantes editoriales.

Como puede comprobarse por lo expuesto, un pequeño grupo (y hasta podría ser una sola persona) pueden ser el eje de una potente acción, capaz de marcar un derrotero a un país o de fijar el color de un momento histórico.

Yo no puedo ensalzar demasiado la obra del Grupo Renovación. La secundo y espero el veredicto futuro.

Y he citado aparte, y de manera especial a este grupo, debido a que fue el que inició espontáneamente la presentación de música chilena en la República Argentina, en el mismo tiempo en que otras instituciones se resistieron a emprender un movimiento resuelto en ese sentido.

Y me refiero especialmente al Grupo Renovación porque es el que tiene mayor afinidad espiritual y semejanza de intereses superiores con los grupos más significativos de esta República hermana.

Al día siguiente de esta conferencia, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile presentó en la Sala Cervantes un concierto de música de cámara de autores argentinos, dentro del IV Festival Pan Americano de Música. El programa, que fue comentado por el mismo Siccardi, llevaba impresa una nota especial, en la que se aclaraba:¹³¹

Este Concierto constituye el 11° acto de la Jira [sic] Internacional que en la actualidad realiza el señor Honorio Siccardi para difusión de la música argentina en el extranjero. Está formado por obras de autores del "Grupo Renovación," que tan gran impulso ha prestado a la música moderna de la vecina República, a las que se agregan las "Canciones Cordobesas" de Juan José Castro.

¹³¹ Ejemplar existente en el archivo de Honorio Siccardi.

Además de la mencionada obra de Juan José Castro, fueron ofrecidas en esa oportunidad las siguientes páginas: de José María Castro la *Sonata* [1931] para piano y *Lírica* (Egloga 1a. de Garcilaso de la Vega) para canto y piano; de Honorio Siccardi *Desolación*, *Melancolía* y *Canción para la abuela*, para canto y piano, dos de *Los rondós de Mañiña* ("¿Qué sueñas?" y "¡Baile, Mañiña!") para piano, *Deseo* para flauta y cuatro fragmentos del ballet *Títeres* para diversos instrumentos; de Jacobo Ficher *El gallo arrogante* y *la gallina humilde*, fábula para piano, y de Washington Castro –recién ingresado al Grupo– "Adagio" y "Final" de la *Sonata* para clarinete y piano. Fueron intérpretes de estas obras, entre otros, los pianistas Rafael Silva, René Amengual y Herminia Raccagni, distinguidos cantantes y solistas instrumentales de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Ya ha sido señalada la relación cronológica entre la fundación del Grupo Renovación en Buenos Aires (1929) y los movimientos en pro de la "nueva música" aparecidos en los EE.UU. de Norteamérica. Resulta, pues, natural, que tal coincidencia de objetivos, potenciada por las ideas panamericanistas del momento, generara contactos entre compositores y grupos de ambas naciones. Por ejemplo, en una carta sin fecha a Siccardi [c. 1936], Juan Carlos Paz hace referencia a dos importantes transmisiones radiales a efectuarse desde Nueva York:¹³² para ellas habían sido solicitadas expresamente las obras *Preludio y fuga* de Siccardi (la carta no especifica cuáles de ellos) y el *Concierto N° 2* de Paz. En su carta, Paz no aclara de qué emisora se trata, pero sí señala que es la principal radio del país y que tiene una audiencia estimada en veinte millones de oyentes.

Uno de los propulsores más entusiastas del Grupo en los EE.UU. fue el profesor William Berrien, quien hacia 1939 se hallaba vinculado al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Berkeley (California). Berrien participó en la organización de conciertos y festivales musicales en, por lo menos, Los Angeles, San Francisco, Seattle y la Universidad de Michigan,

¹³² Archivo de Honorio Siccardi.

donde dictaba cursos de verano. Se ha conservado de él una extensa carta dirigida a Juan Carlos Paz quien, por entonces, ya no integraba el Grupo. En esa carta, escrita en español el 21 de abril de 1939, hay numerosos párrafos que merecen la transcripción textual, por cuanto revelan un inusual interés en la acción del GR:¹³³

En la sesión de verano de la Universidad de Michigan habrá un instituto de estudios latinoamericanos al que iré yo para dictar un curso sobre literatura brasileña. Se me ha pedido que organice un festival de varios conciertos de música latinoamericana para la sesión de verano, lo cual haré con muchísimo placer, ya que me parece de gran valor dicha música. Escribo la presente para pedir encarecidamente la colaboración de los compositores del Grupo Renovación para esa ocasión. ¿Sería posible enviarme nuevas cosas para el festival? Obras para orquesta, música de cámara, lieder, solos para piano u otros instrumentos, etc.

Nos interesamos por cosas de usted, de Fischer [sic], Gianneo, Castro (en Michigan se ejecutará su Concerto Grosso), Siccardi y algún otro compositor que usted estime importante, para que esté bien representada la música Argentina de nuestros días. Si resulta ser un éxito el festival de Michigan, trataré de que se repita la misma serie de programas en la feria mundial de San Francisco, en el otoño.

Otra cosa: ¿dónde se pueden comprar las obras de los compositores del Grupo Renovación? Después del concierto de Los Angeles, una casa de música de esa capital [sic] mandó pedir obras de usted, de Gianneo y de Castro a Buenos Aires y llevan un año sin tener contestación.

¿Existen discos de las obras de usted, Fischer [sic], Siccardi, Castro, Gianneo? ¿Dónde puede uno comprarlos? Usted perdonará tanta pregunta: ello es que mucho me intereso por hacer conocer la música argentina, y varias veces, después de dar una conferencia sobre ese tema, se me ha preguntado dónde se puede pedir discos de la música de que he hablado.

Krenek estará enseñando en la misma sesión de verano, en Michigan; sin duda él me ayudará a despertar el entusiasmo que se merece la hermosa obra del Grupo Renovación.

¹³³ Archivo de Juan Carlos Paz.

Se desconoce el curso que Paz dio al pedido de Berrien, referido a compositores del GR. Lo concreto y según otra carta de Berrien a Paz del 23 de septiembre de 1939 (Maranca 1987:30), es decir a comienzos del otoño de ese mismo año, es que en el programa de verano de Michigan “se ejecutaron las Piezas de usted [Paz] para piano y clarinete y dos movimientos de la Sonata del señor De Raco, que despertaron mucho interés en el público.”

Otra personalidad que se interesó por la difusión de obras de compositores del GR en los EE.UU. de Norteamérica fue la pianista Irma Goebel Labastille, a quien el Grupo dedicó un concierto de homenaje el 17 de agosto de 1939. Según el programa impreso para esa ocasión, la citada artista “en gira por los países de América Latina, nos visita con el fin de apreciar el estado actual de nuestro arte y difundir sus manifestaciones en la Gran República del Norte.”¹³⁴ Se ha conservado una carta que la citada artista escribió a Siccardi el 21 de julio de 1939 desde Santiago de Chile, haciéndole saber que pronto estaría en Buenos Aires, que deseaba encontrarse con miembros del Grupo Renovación, cuya obra admiraba profundamente, y que también deseaba conocer a Juan José Castro, pidiendo ayuda a Siccardi para conseguir su objetivo.¹³⁵ Se ha constatado que, por lo menos en una oportunidad, la señora Labastille interpretó música de compositores del Grupo Renovación en Nueva York, en un concierto auspiciado por la *League of Composers* en la emisora WEAF, perteneciente a la cadena *National Broadcasting Corporation [NBC]*, que tenía una serie de espacios dedicados a asociaciones musicales privadas. Un volante de anuncio de este concierto especificaba:¹³⁶

¹³⁴ Ejemplar del programa existente en el archivo de José María Castro.

¹³⁵ Archivo de Honorio Siccardi.

¹³⁶ Ejemplar hallado en el archivo de Honorio Siccardi. El volante menciona como fecha de realización del concierto “January 21st.” sin especificar de qué año. No se ha determinado si la audición tuvo lugar antes o después de la visita de la señora Labastille a Buenos Aires.

El programa incluirá el Cuarteto N° 7 de Milhaud, ejecutado por el Cuarteto de Cuerdas Gordon; un grupo de piezas argentinas para piano incluyendo obras de Juan José Castro, Honorio Siccardi y Luis Gianneo, que serán ejecutadas por Madame Irma Goebel Labastille, quien también efectuará los comentarios...¹³⁷

3.2.3. Conciertos de difusión en Europa

Las relaciones con los países de Europa en los que las secciones nacionales de la *ISCM* eran muy activas, permitieron la difusión de obras de compositores del Grupo en diversos escenarios.

El 15 de febrero de 1935, en la sala del *Wissenschaftliche Club* de Viena, el pianista Jacques de Menascé interpretó "Arietta con variazioni" (2° movimiento de la *Sonata* [1931]) de José María Castro, "De Profundis" (N° 1 de 3 movimientos de "jazz") de Juan Carlos Paz, y "Agitato" (1er. movimiento de la *Suite*) de Luis Gianneo. Este concierto fue auspiciado por los *Konzerte neuer Musik*, Sección Austríaca de la *ISCM*, liderada por Paul A. Pisk.¹³⁸

Un volante mimeografiado, publicado por el Grupo con motivo de su concierto ordinario del 16 de diciembre de 1935, daba cuenta de algunas audiciones de intercambio, incluyendo la que, ese mismo día, tenía lugar en Ljubljana (Yugoslavia):¹³⁹

Hoy, 16 de diciembre, realiza nuestra entidad un programa nuevo de las actuales escuelas austríaca y yugoeslava, previo acuerdo con el Dr. Paul S. Pisk, de Viena, y el Prof. Slavko Osterc, de Ljubljana, ambas figuras representativas de la música más avanzada del momento; y hoy mismo, 16 de Diciembre, dará el último de los nombrados

¹³⁷ The program will include Milhaud's Quartet N° 7, played by the Gordon String Quartet; a group of Argentinian pieces for the piano including works by Juan José Castro, Honorio Siccardi and Louis [sic] Gianneo to be played by Madame Irma Goebel Labastilla, who will also comment on this music...

¹³⁸ Se conserva un ejemplar del programa en el archivo de José María Castro.

¹³⁹ Ejemplar conservado en el archivo de Honorio Siccardi.

una audición del "GRUPO RENOVACION" en esa ciudad: "Sonata" para violoncelo y piano, de José María Castro, "Tres Preludios" para piano, de Jacobo Ficher, "Suite" para piano, de Luis Gianneo, "Los Rondó de Mañana," de Honorio Siccardi, y "Tres movimientos de Jazz" para piano, de Juan Carlos Paz.

El Dr. Paul S. Pisk, integra con tres obras nuestras (de Gianneo, Castro y Paz) una de las audiciones de 1935, de los "Konzerten für Neue Musik" [sic], en Viena...

Slavko Osterc transmite la "Suite" de Gianneo, por radiodifusión. Claudio Arrau ejecuta esa obra en Alemania. Vacláv Smetáček, Director de la Broadcasting Oficial de Checoslavaquia [sic], completa dos programas de concierto, en la temporada de 1935, con varias obras del "GRUPO RENOVACION," y estudia la posibilidad de ejecutar el "Preludio para Juliano Emperador, de Ibsen" de Juan Carlos Paz, para la próxima temporada. La "Sociedad Musical Checa," presidida por Jan Löwenbach, nos solicita obras...

En su carta del 14 de octubre de 1936 a Juan Carlos Paz,¹⁴⁰ el Secretario de la Sección Polaca, B. Podolska, manifestó su complacencia por haber recibido un envío de música, y la intención de hacerla ejecutar en una de las primeras audiciones de temporada, no habiéndose podido comprobar a qué obra u obras se refiere Podolska, ni tampoco si tuvo lugar la audición prometida.

La correspondencia Slavko Osterc-Juan Carlos Paz también contiene evidencias de ejecuciones de obras de compositores del Grupo en conciertos de la Sección Yugoslava de la *ISCM*. Así, el 31 de julio de 1936 Osterc escribió a Paz narrando alternativas que habían demorado la programación:¹⁴¹

...si los cantantes estaban sanos, estaban los pianistas enfermos, etc. Por tal razón no pudimos dar en la Radio antes de junio su Suite (piano) y otra vez Gianneo. Mi primera preocupación para la temporada venidera –que entre nosotros comienza a mediados de septiembre– es tocar las obras de su Sección, ya estudiadas, en el primer

¹⁴⁰ Archivo de Juan Carlos Paz.

¹⁴¹ Archivo de Juan Carlos Paz.

concierto. Combinaré, de su Sección, sólo obras para piano, y de la Sección Polaca, sólo música vocal (cantos solistas).¹⁴²

Con referencia a la cita anterior, no es posible determinar con exactitud a qué obra de Paz denominó Osterc "Suite (Klavier)," como así tampoco a qué composición o composiciones de Gianneo aludía. La obra de Paz pudo haber sido los 3 movimientos de "jazz" ya que, en una posterior carta del 23 de diciembre del mismo año 1936, Osterc le anunció que dicha obra iba a ser incluida en un concierto de enero de 1937.¹⁴³

En la continuación de su carta del 14 de octubre de 1936, prosigue Osterc:

Le agradezco cordialmente por su amable carta y por todo el trabajo por nosotros! He recibido con gratitud su Duo y también las nuevas piezas para piano (Invenciones), las que ya está estudiando mi esposa; el excelente pianista de Praga Dr. Karel Reiner llevó un ejemplar y las dará a conocer allá.¹⁴⁴

Tampoco ha sido posible establecer si el pianista Reiner ejecutó, efectivamente, las piezas de Paz o no. Si lo hizo, no fue inmediatamente, ya que en una carta que le escribió a Paz el 5 de mayo de 1938 manifestó "conocer" su música, sin referencia alguna a haberla tocado.¹⁴⁵

El director de la importante revista italiana *La Rassegna Musicale* de Torino, Guido M. Gatti, también se interesó por la difusión de la obra del Grupo en Italia,

¹⁴² ...wenn die Sänger gesund waren. waren Pianisten krank u.s.w. Infolgedessen konnten wir erst Juni in Radio geben u.zw. Ihre Suite (Klavier) und wieder Gianneo. In der kommende Saison, die bei uns Mitte September beginnt, ist meine erste Sorge, die schon einstudierten Stücke Ihrer Sektion beim ersten Konzert zu geben. Ich werde kombinieren: von Ihrer Sektion nur Klavierstücke, dazu von der polnischen Sektion nur vokale Musik (Solosänge)

¹⁴³ Archivo de Juan Carlos Paz.

¹⁴⁴ Ich danke Ihnen herzlich für Ihren lieber Brief und für alle Arbeit für uns! Ihr Duo und auch die neuen Klavierstücke (Inventionen) habe ich dankend erhalten, die Inventionen studiert schon meine Frau. ein Exemplar hat bei mir der vortreffliche Prager Pianist Dr. Karel Reiner für Prag genommen und wird sie dort zur Aufführung bringen.

¹⁴⁵ Archivo de Juan Carlos Paz.

según consta en la correspondencia que mantenía con Siccardi, estudiando la posibilidad de organizar un concierto de intercambio.¹⁴⁶

También Gianneo, en viaje por Europa, por medio de una carta fechada en Roma el 14 de diciembre de 1938, daba cuenta a Siccardi sobre diversos contactos efectuados en el transcurso de su periplo: en París con *La Revue Musicale* y la asociación *Le Triton*, en cuya Comisión Directiva estaban Milhaud, Honegger y Tansman, manifestando además que en Roma ya había comenzado a trabajar en el mismo sentido de establecer contactos.

En síntesis: a través de los datos enunciados queda demostrado que la labor del Grupo Renovación fue conocida y justipreciada en diferentes países del mundo occidental, y que los compositores afiliados a él fueron considerados entonces como pares por colegas que, en esos países, se encontraban en la vanguardia de la creación y difusión de la "nueva música."

3.2.4. Festivales de la ISCM

Los festivales anuales que la *International Society for Contemporary Music* realizaba en los meses de verano del hemisferio norte concitaban interés mundial. La inclusión de obras en los programas de cada festival era una distinción sumamente apreciada entre compositores de todo el mundo o, como lo expresó alguna vez Siccardi, "en nuestro medio la elección de una obra para ser ejecutada en esa apreciada entidad, es de un valor casi consagratorio."¹⁴⁷

Los festivales habían nacido en 1923 en Salzburgo, y luego habían tenido lugar en Praga (1924 y 1935), Venecia (1925), Zürich (1926), Frankfurt (1927), Siena (1928), Ginebra (1929), Bruselas (1930), Londres (1931 y 1938), Viena (1932), Amsterdam (1933), Florencia (1934), Barcelona (1936), París (1937) y Varsovia

¹⁴⁶ Carta del 01/04/39, archivo de Honorio Siccardi.

¹⁴⁷ Carta de Siccardi a Robert Bernard, Secretario de la Sección Francesa de la ISCM, fechada el 15/04/37. Copia manuscrita existente en el archivo de Honorio Siccardi.

(1939), hasta que la Segunda Guerra Mundial impidió la realización del festival de 1940 (Colles 1973:518-519).

En cada uno de los festivales había conciertos de diversas características – recitales, música de cámara, conciertos sinfónicos, etc.– cuyos programas eran confeccionados por un jurado internacional de selección. Coincidentemente con cada festival tenía lugar la Asamblea de delegados de las secciones nacionales de todo el mundo, en la que, entre otros temas societarios, se realizaba la designación del Jurado encargado de la selección de obras y programación del siguiente festival. Además de las relaciones de las secciones nacionales con la oficina central (presidencia) de la *ISCM*, aquellas afirmaban contactos directos entre sí que daban como resultado audiciones de intercambio en forma de conciertos públicos o transmisiones radiales.

La primera inclusión conocida de una obra de compositor miembro del GR en un festival de la *ISCM* tuvo lugar en 1931 (Londres), *antes* de que la Sociedad otorgara al Grupo su reconocimiento como Sección Argentina de la misma. La obra elegida fue *Allegro, lento y vivace* para orquesta, de Juan José Castro, dirigida entonces por Alfredo Casella (García Morillo 1969:s/p).

Ya reconocido el Grupo como Sección Argentina, para el festival de 1933 (Amsterdam) el jurado integrado por Willem Pijper (Holanda), Gian Francesco Malipiero (Italia), Max Butting (Alemania), Roger Sessions (EE.UU.) y Václav Talich (Checoslovaquia), incluyó en la programación la *Sonatina* para flauta y clarinete de Juan Carlos Paz.¹⁴⁸

Slavko Osterc integró el jurado de selección del 15° festival, llevado a cabo en París en 1937: por una carta suya a Paz del 23 de diciembre de 1936 conocemos algún detalle de la votación sobre la obra presentada por Paz:

- 1.) felicitaciones: hemos aceptado por 4 votos contra 1 su 'Passacaglia' para orq. para el Festival de París.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Noticias Gráficas* del 20/01/33, *La Prensa* del 21/01/33, *La Nación* del 22/01/33.

¹⁴⁹ 1.) gratulliere: Ihre 'Passacaglia' für Orch. haben wir mit 4 Stimmen gegen 1 für das Festival in Paris angenommen.

La obra de Paz fue ejecutada en dicho festival con la dirección de Charles Münch

En el 17° festival fueron incluidas las 2 *canciones de A. Villar* de Honorio Siccardi. Dicho festival tuvo lugar en Varsovia, entre el 17 y el 21 de abril de 1939: consistió en dos conciertos sinfónicos y tres programas de música de cámara, en el último de los cuales figuraban las canciones de Siccardi al lado de obras como los cuartetos N° 2 de Henk Badings y Op 28 de Anton Webern.

Finalmente, en los conciertos quinto y sexto del 19° festival (San Francisco, 1942) fueron ofrecidas composiciones de tres autores afiliados al Grupo: de Ficher, su *Sonata* para oboe y piano, de José María Castro la *Sonata de primavera* para piano y, de Gianneo, la *Música para niños*, también para piano.

3.2.5. Dos documentos inéditos

Dos documentos hallados en el archivo de Honorio Siccardi son transcritos a continuación. Se trata de listas manuscritas de gastos por cuenta del Grupo Renovación efectuados por Siccardi y Jacobo Ficher que, aparentemente, quedaron en poder de Siccardi, por entonces Secretario del Grupo.

La lista de Siccardi es una hoja carente de fechas, hasta cerca de finalizar el reverso en que, sobre el margen izquierdo, aparecen indicados algunos meses y días ("marzo," "mayo," "junio," "junio 27," "Agosto 1," "Agosto 8"). Por las referencias del documento, el mismo data de entre mediados de 1938 y el 8 de agosto de 1939. Las referencias de gastos de Ficher, en cambio, están rigurosamente fechadas, entre el 21 de noviembre de 1938 y el 4 de enero de 1940.

El interés de ambos papeles no pasaría de una simple curiosidad anecdótica si, a través de los gastos de franqueo postal, no nos informara sobre algunos de los corresponsales del Grupo Renovación en diversos países. Así, entre los mencionados en la lista de Siccardi, figuran: Gianneo, que por entonces viajaba por Europa; Bianchi, músico italiano amigo de Siccardi, de quien había sido condiscípulo en Parma; Emirto de Lima, de Barranquilla (Colombia); Gian Francesco Malipiero, su maestro y amigo; Roman Palester, de la Sección Polaca de la *ISCM*; Edward Clark, Secretario Honorario de la *ISCM* en Londres; Domingo Santa Cruz,

compositor chileno, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Presidente del Instituto de Extensión Musical de la misma; Marian Neuteich, compositor y director de orquesta polaco; la asociación francesa *Le Triton*; Carlos Isamitt, pintor y compositor chileno, Delegado de la Asociación Nacional de Compositores de Chile en el Instituto de Extensión Musical, e Irma Goebel Labastille, pianista.

Por su parte, entre los corresponsales citados en la lista de Ficher figuran Francisco Curt Lange, Director de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Uruguay, dependiente de la Universidad de Montevideo; Gerald Strang, compositor norteamericano, editor de la *New Music Edition*; Nicolas Slonimsky, compositor, director y escritor ruso-norteamericano, que algunos años después, en 1941-1942, realizaría una gira por América del Sur que dio origen a su exitoso libro *Music of Latin America*; Lazare Saminsky, también ruso-norteamericano, editor de la serie de música contemporánea educacional *Masters of our Day*; Rodolfo Barbacci, músico y escritor argentino radicado en Lima (Perú).

**Documento N° 1 - Manuscrito de Honorio Siccardi
[anverso]**

Carta a Bianchi pidiéndole música y volviendo a recomendar Gianneo	0.15
Emirto de Lima - Artículo	0.35
Papel y sobres para correo aéreo	1.20
Certificada Malipiero (progr. etc. Teatro del Pueblo)	0.84
Via aérea: Gianneo	1.40
Emirto de Lima. Carta agradeciendo publ. artículo	0.15
W. Kramer - solicitando obras impresas	0.15
G. Fontainha reclamando revista música	0.15
R. Palester. Vía aérea (foto, datos míos y	

Grupo, etc.)	4.15
Mr. Clark - Presid. S.I.M.C.	0.15
Artículo a "Diario polaco"	0.84
Columna a D. Santa Cruz	0.06
" " W. Kramer	0.06
" " E. de Lima	0.06
Carta con artículo del Grupo, enviada a Neuteich para que traduzca al polaco	0.10
100 copias programa festival (a dos páginas oficio)	
100 copias noticia sobre inclusión obras S.I.M.C.	12.50
100 cartas para los diarios	
Artículo en Esp. y Polaco para el boletín de S.I.M.C. sección de Varsovia. Remitidos a Palester	0.84
Estampillas para la circular explicando S.I. M.C. y reproduciendo el programa del Festival:	
50 de 0.10 (\$5) 30 de 0.05 (\$1.50) 10 de 0.03 (\$0.30) 20 de 0.20 (\$4.00) total	6.80
	<hr/>
	29.93
[reverso]	
	29.93
Papel sellado \$2 para nota al P.E.	\$ 2.—
Copia a máquina de dicha solicitud	0.50
Sobre oficio	0.05
Certificar dicha solicitud (lacrar 0.10 y certif. 0.25)	0.35
Carta a Triton	0.20
Envío a Ficher del artículo del Grupo, para "Crítica"	0.10

marzo	Certif. a C. Isamitt pidiendo obras	0.35
	Impreso simple. Música del Grupo a Isamitt	0.92
mayo	Sra. Müller: programas renovación	0.25
junio	Issamitt [sic]: Carta datos inscrip. Sociedad Nacional Mús.Chil. en la S.I.M.C.	0.35
junio	27 - 6 ejemplares "La Unión" para la Sra.I.G. Labastille	0.60
	Envío " " "	0.05
	" 6 ej. "La Comuna" " "	0.60
	Envío " "	0.05
Agosto 1	6 ej. La Unión y 6 Comuna "	1.20
"	" Envío	0.10
Agosto 8	6 ej. La Unión y 6 Comuna "	1.20
	Envío	0.10

39.30

Movilidad para Concierto 1/V-939	—————	1.00
Cafe para los ejecutantes		1.50
Una carta a Slonimsky con progr.	2/ V -939 —	35
" " " Gianneo " "	8/ V -939 —	15
Una carta a Saminsky	9/ VI -939 —	15
El transporte del Arpa para el concierto 28/XI/38	10/ VI -939	5.00
Una carta a Gianneo	23/VII	15
" " " Barbacci	23/VII -939	15
" " " Gianneo	16/ IX -939	10
" " " "	9/ IX -939	25
" " " Barbacci	9/ IX -939	25
" " " Lange con programas	3/ I-940	55
Coros de Siccardi para Saminsky	4/ I -940	35

14.00

Documento N° 2 - Manuscrito de Jacobo Ficher

Una carta a Curt Lange aérea	21/XI-938 —	1.35
" " " Strang	21/XI-938 —	15
" de Siccardi a Strang	21/XI-938 —	15
" " a Slonimsky	10/ I -939 —	15
" " Strang	27/ I -939 —	15
" " Strang	10/III -939 —	15
música para Strang (Sonatina)	10/III -939 —	40
" Saminsky	23/III -939 —	85
Una Carta a Saminsky	23/III -939 —	40
" " " Gianneo con program.	27/III -939 —	10
" " " " " "	20/III -939 —	15
Un libro de Barletta para Gianneo	20/III -939 —	15

Referencias bibliográficas

- Arizaga, R., 1971: *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Fondo Nacional de las Artes)
- Ayestarán, L., 1936: "El Grupo Renovación de Buenos Aires," *Boletín Latino Americano de Música*; Año II; N° 2; Montevideo; abril de 1936.
- Brelet, G., 1957: *Estética y creación musical*, trad. de Leopoldo Hurtado (Buenos Aires: Librería Hachette S.A.)
- Ceñal, N., 1986: "José María Castro (1892-1964);" *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*; Año VII; N° 7; Buenos Aires; julio de 1986.
- Colles, H.C., 1973: "International Society for Contemporary Music (I.S.C.M.)," en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5a. edición, Vol. IV (London: The Macmillan Press, Ltd.)
- Combarieu, J., 1935: *Histoire de la Musique*, 3a. edición, Vol. III (París: Armand Collin)
- E.M. [¿Evar Méndez?] 1927: "Ansermet, la Sociedad Cultural, la Orquestal, Hadley," *Martín Fierro*, Año IV, N° 42 (julio, 1927)
- Fornarini, E., 1917: "Las sonatas de Juan José Castro;" *Nosotros*; Año IX; N° 99; Buenos Aires; julio de 1917.
- García Morillo, R., 1969: "Las sinfonías de Juan José Castro;" *Ars*; XXIX; N° 109; Buenos Aires; 1969.
- 1984: *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas)
- 1993: "José María Castro en su centenario;" *Anales 1993* (Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias).