

VOCES DEL PASADO.

DOS ENTREVISTAS CONSERVADAS EN EL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA ‘CARLOS VEGA’

MARÍA ESTHER REY Y ALEJANDRA PONZO¹

El IIMCV conserva dos entrevistas registradas a comienzos de los años 80 a los Profesores Roberto Caamaño y Carlos Suffern. Se incluyen aquí como documentos de base en relación a la labor realizada por ambos destacados músicos, ligados íntimamente a la historia de la FACM.

ROBERTO CAAMAÑO²

¿Cómo fue el descubrimiento de su vocación musical?

Desde muy chico -creo que tendría seis, siete años- sé que improvisaba espontáneamente (me escondía para improvisar solo) y a los ocho años pedí que me enseñaran. El único conocimiento que yo tenía era a través de una hermana que estaba estudiando piano en ese momento y yo no fui ni persuadido ni convencido: fue absolutamente espontáneo. En ese momento, tal como digo pedí que me enseñaran, expresé mis deseos de estudiar y me pusieron una profesora que me ayudó en los primeros pasos; pero yo no sabía qué quería hacer, no tenía la menor idea. Pero sí se que improvisaba mucho hasta los 15, 16 años. Ese fue el comienzo.

¹ María Esther Rey es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica, por la Universidad Católica Argentina. Integró el G.E.M., Grupo de Estudios Musicológicos, desde su inicio en 1976, junto a Ana María Locatelli de Pέργamo, Héctor Goyena, Ana María Job y Delia Santana de Kiguel. Profesora de Matemática y Física, es además investigadora en educación en el campo de las metodologías del aprendizaje, siendo autora de numerosos libros en esa otra especialidad. Con los mencionados integrantes del GEM escribió *Música Tradicional Argentina*, libro editado por Magisterio Río de la Plata.

Alejandra Ponzo se graduó como Licenciada en Música, especialidad Musicología por la FACM en 1983, colaborando durante algún tiempo en tareas y actividades dentro del IIMCV.

² La entrevista se realizó el 4 de noviembre de 1981, a las 16 horas. Desgrabación a cargo de Diana Fernández Calvo y Julián Mosca.



Roberto Caamaño (1923-1993)

¿Cuáles fueron los estudios musicales que realizó?

Empecé con una profesora que me preparó muy bien en todo el aspecto teórico y de educación auditiva. Fueron varios años (cinco o seis, no sé) y esa profesora me presentaba para dar exámenes en el Conservatorio 'Williams'; de manera que seguí este método que en su momento era muy efectivo en cuanto a estudio de la teoría total y en cuanto al solfeo también.

A los 12 o 13 años, leía perfectamente en las siete claves y hacía cualquier tipo de lectura, inclusive fugas de Bach a dos, tres o cuatro voces, en donde la parte cantada la hacía uno y el piano hacía el resto. Esto era obligatorio en el sistema Williams, además de lecturas a primera vista de obras escritas por el mismo Williams o de obras famosas. Había solfeos con obras como *La Pasión según San Juan*, invenciones a dos y tres voces, fugas y corales en donde el solfista cantaba una de las voces y el acompañamiento el resto. Esa era una formación muy bien hecha, muy sólida. A los 14 años terminé estos estudios habiendo visto muy a fondo toda la problemática de escalas de quintas, transporte, modulación y toda la formación interválica en profundidad.

Esa preparación que tuve con esa profesora me sirvió para toda la vida. Yo no me he olvidado hasta hoy y nunca lo olvidé las fórmulas de distancia en quintas de los intervalos simples y compuestos y de los intervalos aumentados y disminuidos (o sea $x + x -$ de todos los números) se me fijó a los 10 años y nunca se me olvidó.

Y después, piano. Hice quinto año del Williams y lo terminé a los 15 años. La parte pianística con bastante buena guía pero después me di cuenta con el tiempo que tenía falta de precisión. Sí tenía una gran euforia y leía cuanto cosa existe (estudios de Chopin, Clementi, Cramer, Czerny... cuantos había... y preludios de Bach, a montones).

¿Beethoven no por alguna razón especial?

Porque no me lo enseñaron en su momento. La primer Sonata de Beethoven la aprendí cuando tenía 16 años. Había estudiado piecitas chicas de Beethoven pero no sonatas. Yo seguí improvisando y eso contribuyó a dar una cierta estructura a lo que estaba estudiando. A los 15 años entré al Conservatorio Nacional (cuando el Conservatorio era solamente superior, en 1939); hice el ingreso y los cuatro años de piano en donde me tocó casualmente como maestra Amelia Cocq de Weingand, una casualidad providencial porque era un gran artista y una gran pianista a quien le debo muchísimo en mi formación musical estilística, pianística también. Pero quizás no era tan buena pedagoga como gran artista.

Terminé los cuatro años correspondientes en 1942 cuando cumplí 19 años y ahí tuve como profesores principales a Gilardo Gilardi (con quien hice los tres años de armonía y me di cuenta de que yo no podía seguir improvisando porque eso era perfectamente inconsistente y no improvisé más), a Torre Bertucci en contrapunto y a Athos Palma en pedagogía. También fueron mis maestros Carlos Suffern en Historia de la Música y De Rogatis en solfeo superior.

Pero la formación que yo había tenido de base era muy buena así que de los Solfeos de Lavignac a siete claves me moría de risa porque yo había trabajado solfeos complejíssimos a siete claves con anterioridad. En ese *ínterin* yo estaba haciendo el bachillerato en el Nacional Buenos Aires, el que terminé en el año 1941. Mientras hacía el Conservatorio iba al bachillerato y pude perfectamente hacer las dos cosas. Terminé en el Conservatorio piano y di examen de ingreso a composición en el año 1943, que eran otros cuatro años superiores. Mientras tanto yo había terminado el colegio (no pensé nunca en seguir otra carrera, leía muchísimo y hablaba varios idiomas) y terminé composición en el año 1946, teniendo como maestro principal a Athos Palma.

Tuve un curso de orquestación con Floro Ugarte pero en realidad la orquestación prácticamente la hice solo. A Ugarte lo tuve como suplente de Constantino Gaito. En el año 1944 ya empecé a actuar como pianista cuando estaba estudiando composición. Y estaba componiendo cantidad de cosas. Esa actividad pianística fue intensa hasta el año 1960 inclusive y en el 45 gané el primer premio como compositor. En 1944 empecé a tener alumnos pero no pude tener ninguna cátedra aunque la ley establecía que todo alumno que tenía el máximo de calificación en su carrera tenía derecho a tener una cátedra y yo tenía el máximo promedio en las dos carreras.

Posteriormente me fui a Estados Unidos, desde el 1 de enero de 1952 hasta mitad de abril. Y allí me puse en contacto con un montón de cosas: con instituciones, di un concierto en Washington, toqué en Nueva York obras mías, grabé obras mías, me vinculé a ligas de compositores. Fue muy interesante, a raíz de eso, al año siguiente la Orquesta Sinfónica de Nueva York tocó una obra mía. Y volví a Buenos Aires y seguí con mis conciertos y mis alumnos. Al año siguiente, toqué por primera vez en el Colón. Yo había tocado en el Salón Dorado del Colón en el año 50. En el 53 toqué tres veces en el Colón, y después toqué muchísimas veces. Esa vez interpreté el *Concierto [en Sol]* de Ravel. Ya había tocado por primera vez, con la orquesta, en el año 47.

En el año 54 un día me llamó Ginastera para decirme que había un señor, en Estados Unidos, que tenía ganas de conocer música de compositores jóvenes argentinos. Nos invitó a su casa a varios de nosotros, y llevamos discos con obras grabadas. Yo llevé obras mías, y a los dos meses recibí el encargo de una obra para un Festival de música contemporánea, y así escribí el *Magnificat* para coro y orquesta, que mandé a Estados Unidos, y se estrenó en marzo del 55. Fue muy bien la obra, se repitió tres veces en el mismo festival, y la grabaron. A Buenos Aires llegó recién 12 años después. Entre tanto iba estrenando obras

sinfónicas, de cámara, sacaba otros premios, tocaba en todas partes. En el año 57, recibí el encargo de Amigos de la Música para escribirles una obra, y casi al mismo tiempo un encargo de un *Concierto para piano y orquesta* para Estados Unidos. Entonces escribí la *Música para Cuerdas* para Amigos de la Música, que se estrenó en el 58, y escribí el *Concierto para piano y orquesta*, que estrené yo mismo en Washington. Me invitaron de Estados Unidos para hacer además una gira y después estuve en Nueva York un tiempo también. Ahí toqué obras mías, que ahora no recuerdo muy bien. Pasé después por Chile, estuve un mes y pico.

En el 56, terminaba el peronismo, y Gianneo se hizo cargo del Conservatorio Nacional y enseguida llamó a varias personas que estaban fuera del Conservatorio para que se hicieran cargo de cátedras, entre ellos Sciammarella, Fontenla y yo. Y ahí empecé la cátedra de Piano, y seguí hasta 1979. En el 60 empezaron las presiones -o por lo menos las invitaciones- de hacerme cargo del Colón y al final, después de muchas tratativas y muchas historias, se llegó a un acuerdo y empecé a trabajar a fines del 60, y estuve hasta el 1 de enero del 64, que terminó el contrato. En todo ese período lo que no pude hacer es tocar, la carrera pianística se cortó. Yo toqué hasta el año 60 inclusive. No toqué más, pero sí pude componer todavía algo. Recibí un encargo de una institución norteamericana importantísima, me encargaron un quinteto y compuse el *Quinteto para piano y cuerdas*, que se estrenó en el 64 recién, en Washington. En el 63 fui a Alemania y a Austria, invitado por el gobierno alemán para ponerme en contacto con la actividad musical y en conocimiento de los teatros. Y luego, terminé en el 64 el Colón. Cuando salí del Colón en el 64, Sáenz, que era decano de la Facultad, me ofreció tomar unas cátedras y acepté. Antes ya, Ginastera había hablado conmigo para que me ocupara de la Facultad, pero yo no tenía interés en ese momento. Ginastera renunció y se fue al Di Tella.

En el año 65 tuve una propuesta para dictar un curso en Iowa, Estados Unidos, que al final acepté porque era un contrato conveniente. Estuve seis meses dictando el curso, que estaba dedicado exclusivamente a la obra pianística y vocal de Debussy y Ravel. Toqué conciertos y di una serie de conferencias, y volví. En el 66 tuve un encargo de la *Wagneriana* de hacer una cantata para festejar el Sesquicentenario de la Independencia Argentina, e hice la *Cantata de la Paz*, que se estrenó en el Colón después.

En el 69, después de una cantidad de gestiones, se logró armar el Consejo Argentino de la Música [el CAMU], que yo presidí durante cuatro años. Al año siguiente, fui designado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO miembro de la Comisión Ejecutiva, por lo cual tenía que viajar anualmente a distintos lugares, España, Francia, Ginebra, Alemania.

Pero entre tanto había hecho otros viajes a Estados Unidos, porque en el 72 fui designado Presidente del Consejo Interamericano de la Música [el CIDEM], de la OEA. Viajé además a Jamaica y Brasil.

¿Desde el aspecto compositivo, de qué manera utiliza los elementos del lenguaje musical?

Lo fundamental, lo más importante y profundo en el orden musical es el canto. El canto es lo que tiene más fuerza expresiva y más riqueza. La idea melódica, el sentido, para mí es fundamental. Pienso que siempre para mí lo más importante es la fuerza melódica, el interés melódico. A mí me parece fundamental. Pero al mismo tiempo, pienso en el equilibrio de los parámetros; el ritmo, como intérprete, pianista y profesor de piano, creo

que el orden temporal, el sentido rítmico es la quinta esencia de la música misma. El pequeño ritmo, el macro-ritmo, la conducción, es fundamental.

¿Usted parte entonces, para componer, de una idea melódica?

El orden de los factores, no lo sé. Pero sí, le doy la prioridad. A mí no me gusta la música “molusco”. Tiene que haber conducción, nervio. Por eso siempre pienso que el ritmo es importantísimo. Por otra parte, a esta altura de los tiempos, el orden vertical es fundamental, y desde chico me interesó la especulación armónica, pero en función de lo expresivo.

¿Su producción puede ser dividida en períodos?

Es muy difícil decir eso. Sinceramente no lo sé. Yo podría decir que el camino que he seguido ha sido hacia una liberación tonal. Yo empecé con un lenguaje de corte post-romántico y neoclásico. Quizá otros que no sean yo mismo puedan distinguir mejor. Me doy cuenta que tuve en un principio, a mis 20 años o algo así, influencia de Ravel (no tanto Debussy) y de Stravinsky. Influencias que con el tiempo se han mezclado con muchas cosas. De la Escuela de Viena, no hay ninguna influencia. Me ha interesado siempre conocer las técnicas más avanzadas. Incluso, en un momento de mi carrera, necesité experimentar.

Yo he trabajado con un sentido serial antes de conocer el serialismo. Serialismo, y no dodecafonismo. En las piezas mías para cuarteto (de 1955) utilizo una serie de notas en las que baso toda la obra, y de la que saco los temas y muchas armonías, tanto en lo vertical como horizontal. Todo eso lo hice un poco intuitivamente, porque no tenía en ese momento conocimiento de la técnica dodecafónica ni del serialismo, ni tampoco de Bartók. No se olvide que yo lo único que conocía de Bartók era el *Allegro bárbaro* y alguna otra obra así para orquesta. No tenía el conocimiento de la obra bartokiana, que tuve después. Pero tuve la necesidad de empaparme en todo esto, y así que me puse a estudiar.

Me puse a estudiar la técnica dodecafónica, el serialismo, todos los aspectos atonales. El *Quinteto* de 1962 es dodecafónico serial. Lo quise hacer con la mayor ortodoxia dentro del género, pero sujetándome a mi sensibilidad. Es decir, no me ajusté a las maneras que preconizaban los compositores dodecafónicos de la época. Yo lo tomé con un poco de mayor elasticidad, pero ciñéndome estrictamente: no hay un compás de la obra que no provenga de una disposición de la serie, ya sea vertical u horizontal. Eso lo experimenté así y me bastó. Y en las obras que siguieron a esa, los *Diálogos para dos pianos*, la *Cantata de la Paz*, y alguna obra posterior que ahora no recuerdo, también utilizo elementos seriales, hasta en el *Concierto para piano y orquesta* último, pseudo-serialismos, como en el *Canto a San Martín*, y alguna vez dodecafonía, pero ya no sistematizado. No quise de ninguna manera atarme a ningún tipo de embanderamientos, ni a ningún tipo de escuela. Es decir, los elementos que convenían a mi manera de expresar, los tomaba y los utilizaba. Tenía una necesidad profesional de experimentarme en una cosa así, pero no me interesó continuar en ella, y ya lo consideraba algo perimido.

¿Qué géneros musicales se encuentran dentro de su producción?

Todos, menos el teatro.

¿Tiene preferencia por alguno?

El teatro. [Risas]. Sí, muchas veces he tenido planes, pero no se ha dado el caso. Ahora, dentro de lo que yo he escrito, sí, hay todos los géneros: piano y canto, piano solo, música de cámara con piano o sin piano, música sinfónica pura, orquesta de cámara, solistas con orquesta, conciertos para piano, para guitarra, arpa, bandoneón, obras corales y sinfónico-corales.

¿Su obra surge por comisión, con un destino inmediato de ejecución, o por una simple necesidad espontánea?

Una u otra cosa. Yo tengo numeradas 34 obras, y de ellas ocho o diez escritas por encargo. Naturalmente, las obras encargadas son más recientes, porque lógicamente cuando uno empieza, nadie te encarga. Las últimas obras que yo he escrito, el *Concierto para arpa y orquesta*, el *Canto a San Martín*, este *Te Deum* último, unas obras para coro solo que tengo casi inmediatas, fueron encargadas. La mayoría de las cosas últimas son por encargo.

¿Le cuesta comenzar un trabajo por encargo?

Creo que es lo mismo. Por un lado, un encargo uno lo acepta o lo discute en cuanto al tipo de obra o lo que fuere, para no aceptar cualquier cosa sino lo que a uno le viene bien. Pero en realidad a mí me sirve un poco el estímulo, me obliga. Porque como componer no es agradable, no digo desagradable, pero es torturante, cuesta mucho hacerlo... entonces un compromiso así a uno lo obliga a pensar.

A mí me lleva muy poco tiempo la composición, me lleva muy poco tiempo componer. Me lleva mucho tiempo pensar previamente la obra. El *Canto a San Martín*, que es una obra densa, compleja, a mí me llevó, en rigor treinta días, trabajando dos o tres horas cada día. Así que el trabajo en sí no me llevó tanto; pero la elaboración sí, me llevó meses, para ponerme de acuerdo conmigo mismo.

CARLOS SUFFERN³

Maestro, ¿cómo descubrió su vocación musical?

Yo no descubrí mi vocación musical. La vocación musical me descubrió a mí; porque yo nací en la música, y desde el día en que nací, ya oyendo música, ya era músico. De manera que no hay ninguna disidencia, digamos, imprevista, ningún elemento

³ Esta entrevista fue realizada el 8 de septiembre de 1981 a las 16 horas. La presente desgrabación ha estado a cargo de Julián Mosca.

anecdótico que me revelara mi camino de músico. Nací músico, entre la música y seguí siendo músico.



Carlos Suffern (1901-1991)

¿Cuáles son, maestro, los estudios que ha realizado?

Los estudios que he realizado son muy completos. He realizado estudios musicales de tipo académico completos. Empecé a estudiar particularmente desde muy niño, estudiando piano cuando era una criatura, a los 6, 7 años. Y después tuve, por supuesto, altibajos, etc., y recién, cuando tenía 15 años o 16, que estaba realizando los estudios secundarios, tuve una necesidad imperiosa de entregarme a la música, pasado ese período de la adolescencia, que generalmente es un período borroso, de vago, en el que nadie tiene una vocación definida.

Entonces, el piano -que ya lo estudiaba y bastante mal- constituyó un objetivo para mí muy importante y me puse a estudiar 10, 12 horas diarias, había que sacarme del piano. Por supuesto eso lo complementé con estudios teóricos y empecé a estudiar la armonía y las materias que corresponden. En realidad, un gran impacto lo recibí con motivo de un concierto que se realizó en el salón teatro del Conservatorio 'Santa Cecilia' en el año 1919, en homenaje al aniversario de la muerte de Claudio Debussy. En esa oportunidad, se cantaron una serie de canciones de Debussy, que las cantó Carlos Rodríguez, un tenor

argentino de muy brillante actuación. [...] Esto fue precedido por una alocución que hizo un compositor argentino, que yo hasta ese momento no lo conocía, y que me dejó deslumbrado, que fue Athos Palma. En ese momento sentí que las palabras que él dijo, la explicación del arte debussysta -sus ideales, sus procedimientos, etc- me abrieron los ojos sobre algo que hasta ese momento yo no había pensado, sino que había estudiado de una forma, digamos, muy rutinaria.

Entonces entré a estudiar con Palma, y estudié con él la armonía, y el piano con Stiattesi.⁴ Finalmente cuando se fundó el Conservatorio Nacional, entré allí, a la clase de piano, con el maestro Drangosch. Al morir Drangosch -que alcanzó a dictar clase dos meses- perdí el interés en el piano, y Palma, que en ese momento era secretario del Conservatorio, me dijo: “Bueno, si vos querés, yo te paso a Composición”. Así que yo entré a Piano, y pasé a Composición. Y seguí el curso de Composición con el mismo Palma, después con André y después con Gaito. Así que mis estudios académicos fueron completos.

Pero aparte de eso, tuve lo que se llama la “escuela musical de la vida”; porque me gané la vida con la música. Entonces tuve que hacer todo lo que los músicos de esa época hacían: tocar donde viniera, en los cines, en los cafés, en los teatros, en los bailes; tan pronto solo, tan pronto en pequeños conjuntos. He intervenido en orquestas de café con Juan José Castro, con Pessina, con Villaclara, músicos importantísimos, que también se ganaban así la vida.⁵ También los cines (era la época del cine mudo), y eso al mismo tiempo dando clases, y asistiendo regularmente a todos los ensayos que podía del Teatro Colón. Así que vivía en la realidad musical, el menester musical, donde se aprende muchísimo. Además daba clases, y preparaba artistas de repertorio de óperas, lo cual me facilitó mucho. Y lógicamente, todo eso, aunque uno no lo sospeche, permite acumular un caudal de experiencias, que cuando eso se canaliza en un sentido determinado por acción de la voluntad, lógicamente, es un cúmulo de materiales vividos que son de un gran valor. Pero eso, yo debo decir que fue muy importante, pero no fue menos importante que toda mi infancia. Hasta los 14 años lo pasé en el teatro Marconi. Vivía enfrente del teatro Marconi, de manera que como chico que era, escapaba de casa, y me metía en el teatro. Así que todas las temporadas del teatro Marconi, desde que yo tenía 6 o 7 años hasta que tenía 14, todas las he vivido adentro del teatro. Me relacionaba con los artistas, aprendí a hablar perfectamente el italiano, me hice familiar de los artistas de [diferentes] Compañías [...], de Grasso y Napolitano, de las temporadas de ópera. Era un muchacho, un chico de 10 u 11 años y yo cantaba las óperas de punta a cabo, y sabía la letra de todas, porque a esa edad los chicos captan y aprenden con una vivacidad que ojalá la tuviera hoy. Y además porque se ve que eso estaba dentro de mí, y yo, el elemento ópera lo aprendí tanto que después, ya fui grande, y en oportunidades distintas, ese repertorio básico italiano que constituye el piso de las temporadas (los Rigolettos, las Travistas, las Cavallería Rusticana, el Pagliacci, algo más también: la Norma, el Otelo), todo eso, siendo yo un chico de 12 años, y hasta hoy, las conozco al pelo, canto las letras... y lo aprendí todo ahí, digamos, *in situ*, y sin que nadie me lo enseñara; sino porque lo fui cantando, y por eso después, cuando llegó el momento de tener que estudiarlo en Composición, tenía hecho un camino que ninguno de mis compañeros tenía. Y todo eso para mí era perfectamente conocido. Eso yo reconozco que fue para mí un cimiento decisivo. Después, los estudio académicos desde luego, y por otra parte mi voluntad de completar mis conocimientos, de perfeccionarlos, de estar al día

⁴ Se refiere a César Stiattesi (1881-1934).

⁵ Se refiere a Carlos Pessina, violinista y a Ramón Villaclara, violonchelista.

siempre. Y en eso yo me jacto de no haberme quedado atrás un solo minuto. Y espero que hasta el día final siga incorporando, hasta el último minuto ¿no?

Maestro, en el aspecto compositivo, ¿de qué manera utiliza usted los distintos elementos del lenguaje musical?

Bueno, no le puedo decir. Uno los utiliza según se necesite. Ninguno puede decir “voy a utilizar esto así, o voy a utilizar esto allá...”, porque el hombre compone, pero Dios dispone. Muchas veces yo he dicho: “voy a hacer esto de acuerdo a este esquema o tal cosa”, y cuando uno empieza a trabajar la materia, la materia misma se va plasmando y acaba gobernándolo a uno.

Con todo, maestro, y refiriéndonos en particular a algunos elementos, supongamos la armonía, ¿usted podría decir que tuvo distintos períodos? ¿Hay en usted alguna tendencia?

No, no. Yo reconozco que dada las circunstancias de que cuando yo empecé a componer no fui precoz, es decir que toda mi experiencia musical que arranca de la infancia hasta que salgo del Conservatorio (que es un período como de veinte años, que es de formación constante), cuando yo empiezo a escribir lo hago con todo ese bagaje asimilado. De manera que cuando empecé, ya tenía un criterio formado.

¿Cuál es ese criterio?

Expresar lo que siento.

Es decir que adecua cualquier técnica a sus necesidades expresivas.

Eso es. Porque yo ya estaba hecho. Además hay una cosa curiosa: si bien no me detengo en la opinión de los críticos ni nada de eso -a no ser que sean críticas que se hagan mano a mano (que yo las escucho porque se aprende de todo) y no en el periódico de un día para otro, para salvar un espacio- siempre recuerdo que un crítico, que en una época fue muy temido, que había sido alumno mío, decía que era notable que oyendo una obra mía de hacía treinta años, era tan actual como una mía que acababa de escribir. Es decir que yo no había variado sustancialmente mi criterio.

O sea que no hay una periodización en su obra.

No. Absolutamente no. Porque ya salí con un criterio formado sobre las cosas, y con una experiencia musical.

Es decir que no se dan en usted períodos porque siempre respondió a una constante. Usted es tonalista o atonalista según las necesidades.

Según las necesidades. Pero siempre desde el principio he respondido a ese criterio. Y si hace falta ser tonalista, bien tonalista, también lo soy. Porque hay sentimientos que tú los expresas mejor tonalmente, y otros atonalmente.

¿Qué géneros abarca su producción?

Mire, menos la música religiosa, que hasta ahora no he escrito nada, lo cual no quiere decir que algún día lo escriba, he escrito casi todos los géneros. Ahora: no he estrenado todos, porque por ejemplo, una ópera o un ballet, no lo he estrenado, pero los tengo.

¿Y tiene preferencias por alguno?

No, todos. A fin de cuenta los géneros no son nada más que el envase. “Lo que conviene es el contenido”.

¿Qué compositores influyeron en su formación, directa o indirectamente?

En esto tengo que decir algo muy particular. En la mayoría de los compositores que yo he estudiado (y como profesor de la materia me paso la vida estudiando compositores, algunos porque tengo que estudiarlos, otros porque me gustan), puedo decir lo siguiente: he sentido impresiones sumamente intensas con determinadas obras (no compositores), obras, que me han sacudido totalmente. Puedo decir que hasta inclusive me han hecho modificar mi concepto sobre algunas cosas. Pero un fenómeno curioso que yo he observado, y que no he podido remediar, es que ese impacto de esas obras no ha influido para que yo escribiera pareciéndome a ellas. Me he mantenido completamente personal, y de esto no hago alarde. He sido incapaz de imitarlos, no es que yo crea que sea esto una gloria, porque a veces, también Beethoven imitaba a Mozart. No. Yo no puedo imitar, no me sale la imitación. Es decir que yo percibo el impacto, y eso se reelabora en mí y da una cosa x. Por ejemplo, tengo que citar como uno de los grandes impactos de mi vida, *Tristán e Isolda*. Fue para mí una impresión imborrable. Cuando vino la Filarmónica de Viena, con Weingartner, yo estaba en la tertulia, y me quedé aferrado a los fierros. Cuando el espectáculo terminó, y la gente se fue, se acercó el acomodador a decirme “ya terminó”. Yo no me había dado cuenta que el espectáculo había terminado. Quedé lo que se llama “perlático”. Fue una impresión tremenda.

Lo mismo me pasó con los últimos cuartetos de Beethoven, una impresión enorme. Después la impresión terrible que siguió a esto fue el *Cuarteto* de Debussy, oído por el Cuarteto de Londres. Me cambió completamente el sentido, la idea que yo me había formado de los cuartetos, después de Beethoven. Me pareció un mundo completamente nuevo. Nunca escribí un cuarteto así, porque no me nace escribir así.

Después, *La consagración de la Primavera*, fue un deslumbramiento, un mareo, un vértigo. Y nunca escribí a lo Stravinsky, ni escribí a lo Debussy. Puedo haber usado, en el vocabulario musical, elementos de Debussy o de Stravinsky, que ya forman parte del lenguaje general de la música. Pero de ninguna manera, estéticamente, soy debussysta, porque además Debussy es inimitable. Y lo mismo me pasa con Stravinsky; no se me ocurriría hacer nada al estilo de Stravinsky porque enseguida es Stravinsky, y ya Stravinsky lo hizo. Es decir, yo asimilo todo eso, germina en mí, y hago como una cosa x; linda o fea, pero no es eso.

Schoenberg nunca me impactó, me pareció un trabajo magnífico, y me he recreado en la manera en que este hombre, este técnico supremo maneja y combina las cosas.

Ahora, desde otro punto de vista, no puedo dejar de decir que, no una influencia, pero sí un dominio sobre mi sensibilidad, que es siempre permanente, es Bach. Yo no puedo resistir la *Pasión según San Mateo*. La oigo y la oigo y la oigo, y hay momentos en que me pondría a llorar como una criatura escuchando ciertas cosas. Pero nunca escribiría yo una cosa al estilo de Bach, no me atrevería, me parecería además la falta de respeto más tremenda. Creo que, en fin, de la música, las cosas más salientes, yo las he recibido. Y todo eso, yo lo he reelaborado y he sacado esta pobre música mía que será vergüenza de mis maestros.

Maestro, ¿y sobre las influencias directas? Usted hizo mención de Athos Palma.

No, no. Ninguna. Influencias directas ninguna. Soy impermeable.

Su producción, ¿surge por comisión, con un destino inmediato de ejecución, o nace de una necesidad espontánea de crear?

Nace de una necesidad de crear. Y tampoco me he preocupado de que mis obras se estrenen. Creo que es una justificación que me doy a mí mismo de mi capacidad musical. En fin, es una respuesta a mis inquietudes. Y a veces, mis inquietudes ¿a quién le importan?, solamente a mí. Entonces no me preocupo de que se estrenen. Tengo más de setenta obras sin estrenar, y que nunca se estrenarán, que corresponden a distintos momentos, distintos estados anímicos. A veces me piden alguna cosa, no muchas, y yo, por no buscar, no tengo, no me preocupo, porque ya, esa obra, no tuvo la significación que tuvo al momento de crearla. Soy como esos pájaros que ponen el huevo y se van.

¿Qué opinión tiene, maestro, sobre el teatro musical?

Creo que el teatro musical es la expresión más apta de la música. Pese a mi preferencia por la música de cámara, a la cual yo le he dedicado la mayor parte de mi obra, y que es la música que yo llamaría “confidencial”, creo que el teatro musical es la forma más completa, porque es la conjugación de todas las artes.

¿Y en el caso del teatro musical actual, del que se ha hecho, por ejemplo, en la década del 60?

Hay cosas muy hermosas. Y además, en el fondo, todas son variantes del mismo género; son variantes de la ópera. No de la ópera del siglo XVII ni el XVIII, pero son todas variantes de un espectáculo que reúne todas las artes, y que puede admitir nuevos ingredientes, pero manteniendo específicamente la plástica, la poesía, y la dramática.

¿Y sobre la música concreta, maestro?

Todas las formas de la música me parecen valederas. Depende de lo que se hace con ellas. Si aparece el artista que crea una obra de arte con eso, ya está convalidada. Ahora, si no aparece, entonces o es que esa expresión no tiene posibilidad, o habrá que esperar que aparezca el hombre.

¿Ha escrito usted alguna obra de ese tipo?

No. Por el momento yo no he precisado nunca de eso.

Maestro, ¿tiene preferencia, cuando compone, por algún tipo de instrumento?

No, no. Todos. El violín es una maravilla, que lo arropa a uno; el piano es completísimo; la trompeta, el clarinete, la flauta, todos los instrumentos, cada uno es un mundo, un cosmos.

Aún usados en conjunto o solísticamente.

En cualquier forma, porque lo que es irresistible es el timbre.

En su producción, maestro, ¿está presente de algún modo lo autóctono nuestro?

No he tenido necesidad. Conozco muy bien la música argentina, por supuesto, desde que empecé, además la valoro. Pero mi expresión es absolutamente personal, de manera que nunca he sentido la necesidad de hacer una cosa de ese tipo. Tengo una obra que podría considerarse nacional, por la temática, (bueno, no sé por qué por la temática), que se llama *La lavandera*, y que tiene un gran éxito y la aplauden muchísimo. La gente piensa que es una cosa argentina, porque es una negra mulata que canta. Pero la negra mulata no tiene por qué ser argentina, puede ser uruguaya, o puede ser cubana.

Hay obras hechas en base a esa temática -la autóctona- que son verdaderas obras maestras. Nadie puede discutir que las canciones de López Buchardo son perfecciones, y otras más, no sólo él. Pero yo no he necesitado expresarme así.

Maestro, ¿qué otra actividad relacionada con el área musical realiza o ha realizado?

Me ha tocado en suerte el mismo destino de todos los músicos que se han consustanciado con su medio musical: y es hacerlo todo. Desde los primeros, los más antiguos, siguiendo con los que fueron mis maestros (Athos Palma, Gaito, Castro, etc.) han tenido que hacerlo todo: la docencia, la conducción, la organización, la pedagogía, etc. Yo le agrego la musicología. Porque los músicos, contrariamente a los otros artistas, son los más cultos. Todos los músicos, aún aquellos que parecerían más rudos, más rústicos, escriben bien, juzgan bien, conocen poesía, tienen inquietudes literarias, cosa que a veces con los plásticos no me ha pasado. Bueno, son más refinados. Además, el hecho de escribir óperas, la conexión ente poesía y música, los refina mucho.

Maestro, ¿ha ejercido la dirección de orquesta?

Yo la ensayé en una gloriosa institución, que ha desaparecido hace mucho, que se llamaba la *Società Lago di Como*. Era una sociedad italiana, de *doppo laboro*, que después se convirtió en una importante orquesta que dirigía el maestro Bruno Bandini. Ofrecía a todos los muchachos que querían ensayar, que la dirigieran. Y yo ensayé, y no sé si fue por timidez, o por falta de aptitudes, que tuve la convicción de que para dirigir a esa masa de grandes ejecutantes y de personas bastante temibles no tenía condiciones directivas. Hice el

ensayo, pero lo abandoné, porque para qué hacer mal una cosa cuando podía hacer bien otras.

¿Y la dirección coral?

Sí. La dirección coral la ejercí, pero en coros particulares. Trabajé con coros italianos de *doppo laboro*, coros de estudiantes, en La Plata, y acá en Buenos Aires. Pero la conducción masiva coral no es una cosa que en la que me sienta tan cómodo, y que no me ha interesado tanto. Pero he tenido que hacerlo todo.

Quizá podría mencionarnos algo acerca de su labor a nivel, por llamarlo así, oficial, en el Teatro Colón, por ejemplo.

Sí, sí. Desgraciadamente nuestro camino musical está marcado, en nuestro país, por las circunstancias. Un poco en todas partes, pero aquí especialmente. A un músico que se destaca, ya sea como compositor, o por lo que sea, inmediatamente se le ofrecen y se le brindan situaciones que no son estrictamente musicales, y a las cuales no puede negarse porque las exige el medio. Si un músico se niega a intervenir, a colaborar en la realización de un espectáculo en el Teatro Colón, ese mismo lugar, esa misma conducción, se le ofrece al señor de enfrente, y entonces se malogra una cosa que uno... al fin de cuentas el arte también es educativo. Bueno, estamos un poco todavía en la época de Sarmiento, en la que el problema del país es un problema de educación; de educación en el mejor sentido de la palabra y en todos los niveles, inclusive el musical. Entonces, los músicos que son capaces, están obligados... Yo no creo que al maestro Caamaño, que es un músico de primer orden, le parezca bien tener que perder el tiempo en no hacer música: quisiera hacer música de la mañana a la noche. Pero el medio exige que un hombre de su capacidad, de sus talentos, de su conocimiento, dirija un instituto educacional. No tiene más remedio que hacerlo, porque es la deuda que se tiene con el medio. Y ahí hemos tenido que intervenir muchos. El caso de Palma, que tuvo que estar en la Academia de Bellas Artes, el caso de López Buchardo... No es vanidad, es que había que hacerlo. Y como son los capacitados, entonces están en la obligación. Porque todavía el problema de educación es prioritario en el país. Yo pienso que yo soy útil a mis alumnos, en lo que yo hago, en lo que yo dicto. Les traigo los datos mejores, la última palabra, los oriento, les aclaro... bueno. Es un poco una siembra a boleo pero se lo tiene que hacer, porque se está formando a los que seguirán después. De manera que todos hemos tenido que hacer de todo.

Finalmente Maestro, ¿que opina de la situación actual que vive el músico argentino?

Eso me resulta un poco difícil contestarle. Creo que no es un momento feliz. Hubo un momento en el país en que las aspiraciones musicales de la juventud veían una esperanza de cristalizarse bien. El otro día yo he dado una disertación, una exposición, digamos, en *Promúsica*, sobre los años 20, que son años clave por el hervor de la juventud, el comienzo de los grandes conciertos sinfónicos, por el abrirse un panorama estupendo de música contemporánea y romántica también, con los grandes directores: Strauss, Ansermet... La juventud de ese momento, a la que tuve la suerte de alcanzar -aunque sea así, un puntito de costado-, era como una ilusión que la teníamos casi al alcance de la mano. Todo eso duró hasta el año 40 más o menos. Después, hubo un cambio notable,

posiblemente preparado por la Primera Guerra y concluido por la Segunda Guerra, en que la faz del mundo cambió. Y sigue en un cambio constante. Ya esa efervescencia, ese ideal artístico, ese esperar salvar al mundo por medio de la *Novena Sinfonía*, se ha aplacado mucho; porque usted toca la *Novena Sinfonía* y no por eso deja de estallar la bomba atómica... Entonces ya el hombre, en ese sentido, ha perdido un poco la fe en esas cosas que eran realmente perfectas y decisivas. Todo eso crea una especie de ambiente menos vital, menos entusiasta, más cauteloso, quizás un poco escéptico. Y donde hay escepticismo, no hay arte. El arte necesita fundamentalmente, una especie de entusiasmo, como decían los griegos; esa fuerza que impulsa a realizarlo. Aunque sea un poeta escéptico, pero que sea poeta: tiene que tener esa chispa, esa cosa que lo impulsa a crear. En este momento eso parece un poco adormecido.

También influye mucho la comercialización del arte y la masificación del arte. Creo que el arte es para las masas. El arte no es para un grupo de hombres, sino para todos. Pero para todos preparados para recibir y comprender ese arte; recibir su beneficio. Ahora lo que no creo es que en ese todo, deba inmiscuirse aquello que representa un fruto supremo del espíritu, con lo que es un fruto supremo de la planta de los pies. Creo que tiene que haber niveles: puede ser masivo el fútbol, puede ser masivo el box... todo puede ser masivo, y la música también. Pero cada cosa tiene un nivel. En este momento hay una especie de rebajamiento de todo, para crear una especie de *estatus general*. Y no es difícil ver un gran artista en compañía de un mediocre actor, o de un mal futbolista, o de un buen boxeador... una cosa que confunde un poco, y no permite que se establezcan bien los niveles. No creo en la sacralización del arte, porque eso aleja a la masa. No en la sacralización, pero sí en el nivel.

¿Y concretamente para el músico de nuestro país?

Si se refiere al ejecutante, el momento es brillante. Para el creador, es muy malo. No hay estímulos proporcionales, y un premio, o dos o diez, no crean el arte. El arte se crea por la conciencia de la creación artística en todos, tengan o no tengan premios. Los que han formado nuestra plana de compositores mayores, no tuvieron premios; no había premios. A nadie se le ocurrió premiarnos. Algunos tuvieron ocasionalmente un premio, pero el premio era un accidente. En cambio, ahora, el premio es una especie de inyección que hay que estar dándoles para que compongan. Es un arte raquíptico así. Como última conclusión, creo que lo que ha decaído con respecto a la música, es el espíritu público.

Muchas gracias Maestro.