

Texto de una conferencia en Radio Nacional de Buenos Aires, 1970 .

Pedro Sáenz

Referirse a uno mismo y, en general, a lo propio, es a la vez agradable y desagradable, fácil y difícil. Es fácil porque se trata de algo que uno conoce (o cree conocer) bien. Por razones obvias es agradable: nada más halagador para nuestra vanidad (ese sentimiento perfectamente normal y, dentro de límites razonables, aceptable). Pero por otro lado es difícil y, consecuentemente, desagradable, luchar contra la inevitable parcialidad que hace ver con lentes rosados todo lo que atañe a ese ser tan querido: uno mismo. El "yo", centro del universo, por un lado, y poco más que nada, por otro, según adoptemos una actitud subjetiva u objetiva, respectivamente, y el dramático contraste entre ambas posiciones hace que la tarea de hablar de uno mismo sea una empresa engorrosa y erizada de dificultades siempre que se aborde con honestidad. La imposibilidad de ser a la vez juez y parte es aplicable, en cierto modo, a este caso. La falsa modestia (simulación de imparcialidad) es tan poco convincente como el autoelogio desmesurado. Éste tiene, al menos, el mérito de ser sincero.

Hecha esta salvedad, procuraré evitar el exceso de juicios valorativos aunque sin eliminarlos totalmente para que mis palabras no pierdan espontaneidad. Hablaré de mi obra. Es decir, hablaré de mí, ya que aquélla es hija de mi intimidad. Consciente de los inevitables escollos, trataré de poner sordina a ese sentimiento que, al decir de un gran humorista inglés, es el comienzo de un romance vitalicio: el amor propio.

Remontando el cauce del tiempo me encuentro con mis primeros recuerdos. Entre ellos figura nítidamente la atracción que ejerció la música sobre mí. Según me contaron, desde muy chico reproducía, cantando, melodías con precisión de ritmo y entonación. A los siete años escuchaba con fruición y gran emoción un Cuarteto de Haydn en disco; recuerdo esa obra como mi primer contacto con la gran música. Quizá por eso me llega tan hondo y me conmueve tanto la música de esa época: el clasicismo vienés, en especial Mozart. Oigo esa música como mi

· Texto suministrado para su publicación y anotado por Juan María Solare

lengua materna musical y me resulta absolutamente imposible describir de qué manera y hasta qué punto habla a lo más recóndito de mi espíritu. Superada la árida etapa inicial de los estudios de piano empecé a sentir la alegría de sucesivos descubrimientos: Clementi, Bach. A los nueve años (mi madre sostenía que fue a los ocho pero estaba equivocada) tuve la audacia de componer y escribir un vals. La mano izquierda repetía monótonamente las armonías de tónica y dominante (esta última en una disposición uniforme, con la quinta en el bajo), mientras la derecha dibujaba una melodía bastante fresca y espontánea, evidentemente infantil, pero no desprovista de encanto. La mayor hazaña fue escribirla y la sorpresa de mis padres fue grande. A los diez años el descubrimiento de las Sinfonías de Beethoven me impactó de una manera enorme. Compré las partituras y las reducciones para piano de las nueve. Recuerdo el deleite con que las leía una y otra vez. Las aprendí todas de memoria al punto de no haberlas olvidado hasta el día de hoy. En esos años yo devoraba la música. No encuentro otra palabra para describir la voracidad con que deseaba agotar el conocimiento de su contenido y de su faz técnica. Así aprendí armonía, como se aprende el idioma materno, sin profesor. Cuando éste apareció, la armonía no me ofreció ninguna dificultad porque ya la conocía de una manera desordenada y asistemática pero no por eso menos completa.

Hasta los quince años escribí muchas cosas de carácter beethoveniano, mozartiano, clementino correspondiendo a la influencia en la que me había inmerso tan generosamente. Una fuga, escrita de manera puramente instintiva, reproduce el estilo barroco con fidelidad y consta de todo lo esencial de esa forma. Más tarde, el conocimiento del impresionismo, ese nuevo mundo que tanto me desconcertó al principio. Para mi mente de adolescente el clasicismo se había convertido en un absoluto, en un dogma. El impacto de esa música totalmente nueva para mí fue enorme. Cómo me desconcertaban sus peculiares enlaces armónicos, sus extraños ritmos, sus asimetrías formales; todo me pareció caótico, absurdo, al principio. Al rechazo inicial sucedió un período de azoramiento y duda, precursor de la más entusiasta adhesión. Así como en el caso del clasicismo vienés puede hablarse de amor a primera vista (digamos: de primera audición), en el del impresionismo la conquista fue lenta y difícil pero no por ello menos completa y entusiasta. Debussy me fascinó y recuerdo cómo me detenía extasiado ante determinado acorde, ante algunas de sus sorprendentes sucesiones armónicas. Era la magia. Simultáneamente con ese entusiasmo, y en curioso contraste, Juan Sebastián Bach, cuya música conocía desde hacía varios años, se reveló a mi espíritu en todo su esplendor. Aquí también cabe hablar de fascinación. Con Mozart ocurrió algo parecido. Lo conocía desde hacía

tiempo, especialmente a través de sus Sonatas para piano y, desde luego, me encantaban. Pero recuerdo un día, en París, asistiendo a un concierto de una orquesta muy mediocre (que no sé muy bien cuál era), oí una obra que ya conocía: la obertura de *Las Bodas de Fígaro*. La conmoción (no hay otra palabra para designar lo ocurrido) que esa música provocó en mí fue increíble. Repentinamente el milagro de Mozart se reveló a mí en su plenitud. Fue una de las emociones más grandes que recuerdo y desde ese momento (tenía quince años) Mozart es, para mí, el más notable de los músicos de todos los tiempos. Diría que esa música colmaba mi capacidad de deleite. Mayor gozo sería ya imposible, insoportable. Perdónenme mis lectores estas expresiones un poco desmesuradas. No puedo hablar (si soy sincero) fríamente de algo que es para mí una culminación vivencial. La sensación de esos remotos días ha continuado hasta hoy. Mi entusiasmo no ha decaído. Si insisto en este tema es porque, de alguna forma misteriosa, oculta quizá para mí mismo, este amor tiene que reflejarse de alguna manera en mi producción de compositor.

Confieso haber luchado para librarme de las ataduras del clasicismo. Escribí en ese estilo con soltura y naturalidad. Cuántas composiciones “a la Mozart” o “a la Bach” escribí en aquellos años. Me salían frescas, fluidas, espontáneas. “No escribas así” me decían mis maestros. No sé si el consejo era bueno pero me esforzaba por complacerlos. La válvula de escape era el impresionismo que me ofrecía otros campos.

Se extrañará el lector de que no hable del romanticismo. No voy a negar el encanto que ejerció sobre mí. Schumann, Schubert, Chopin me conmovían pero no me identificaba con ellos como ocurría con la música barroca y clásica. Tampoco incorporé sus peculiares recursos técnicos a mi escritura con pocas excepciones. El impresionismo me ofrecía, sí, posibilidades más afines con mi sensibilidad.

El lector se preguntará: “¿pero este señor no hace más que imitar?” Bueno, en cierto modo es verdad, aunque mi proceder de entonces no era estrictamente imitación sino integración en estilos desde los cuales me expresaba con naturalidad. En otras palabras: no me decía “haré esto porque fulano lo hace”, que constituiría la actitud del imitador sino que, anímicamente inmerso en un estilo, me expresaba con esa aparente libertad con que obramos constantemente en otros órdenes. Las convenciones, los estilos, y no sólo en música, se convierten en “segunda naturaleza” y terminamos por no notarlos.

Muchos años después hice valer esa familiaridad con el estilo mozartiano al escribir cadencias para conciertos de Mozart. La que hice para el *Concierto en*

Do mayor (K. 467) es un poco extensa pero pienso que guarda relación con la extensión del concierto mismo. En un momento dado se superponen los tres temas principales del movimiento. Un cuarto tema aparece más adelante como sujeto de fuga. Se oye la exposición y una entrada en el relativo menor para después diluirse todo en un pasaje preparatorio del amplio final.

Deseo hacer notar que las cadencias para conciertos de Mozart que he escrito se refieren siempre a conciertos que carecen de cadencia original, o sea, escritas por el propio Mozart. Otra actitud me parece una temeridad.

También escribí una cadencia, o mejor dicho, las cadencias para los tres movimientos del *Concierto en Do menor*, también de Mozart (K. 491). Siempre tuve una especial predilección por esa espléndida obra y, en 1956, año del bicentenario del nacimiento del gran músico, tuve la alegría de tocar ese concierto (desde luego con mis cadencias) en el Teatro Colón. El plan tonal de estas cadencias, así como algunas audacias armónicas, puede hacer pensar en música de una época posterior (quizá los albores del romanticismo) pero, en mi opinión, eso se justifica en una cadencia que, por su índole, debe reflejar libertad y fantasía en contraste con el rigor relativo de la forma sonata.

El *Concierto en re menor* (K. 466), también de Mozart, fue siempre una obra que mucho amé. Como no tenía cadencia original decidí escribirla. La del primer movimiento es relativamente breve y posee una sección contrapuntística en su parte intermedia basada en el primer tema; en cuanto a la del último movimiento tiene hacia el final una audaz modulación nada menos que a re bemol menor, tonalidad lejanísima de la primitiva. Insisto nuevamente sobre la libertad a que se tiene derecho en las cadencias, fundado en su carácter de *détente* con relación al rigor estructural del movimiento.

Poco a poco mi estilo fue tomando nuevos rumbos. Una sonatina que escribí cuando aún era alumno del Conservatorio Williams muestra claramente la influencia de Ravel. El primer movimiento es, a mi juicio, el más logrado. Varias otras composiciones de esa época ya insinúan ese apartarse de un riguroso sistema clásico tonal. El encanto de los melismas modales, conocido por mí no sólo a través de la música impresionista sino, y sobre todo, del canto gregoriano que ya por entonces me fascinaba con su sobria y espiritual ternura, se reflejaba en mis trabajos. Una *Suite en modo antiguo* para orquesta de cuerdas fue estrenada por el Maestro Bruno Bandini. Vista a distancia, los desniveles de la obra se me hacen evidentes. Los momentos logrados contrastan con otros de imperfecta estructura y banalidad melódica. Con todo, esa suite marca una etapa de transformación en mi estilo.

Milhaud, Stravinsky, Bartók, Schoenberg fueron mis nuevas experiencias. Recuerdo la impresión que me produjo *Le Roi David* del que más tarde habría de ser mi maestro en París: Arthur Honegger. En primer término la politonalidad me abrió nuevas perspectivas. En *Tres Piezas Epigramáticas* para piano empleo ese procedimiento en forma casi constante así como en el *Quinteto*, escrito cuatro años después. Es curioso observar que, casi simultáneamente con las *Piezas Epigramáticas*, escribí un *Preludio y Fuga para piano* "a la manera de J. S. Bach", que hace la impresión de una transcripción de una obra para órgano. Diez años más tarde el conocido musicólogo Marc Pincherle utilizó el *Preludio* de mi obra para ilustrar una conferencia en Bruselas, a la que asistí. Mi obra, con otras de carácter similar, pero referidas a otros autores, fue presentada al público como si realmente hubiese sido escrita por el mismísimo Bach. Después de ejecutada, el conferencista pidió disculpas al público por el engaño del que lo había hecho objeto y reveló el nombre del compositor. La conferencia se titulaba "las injusticias de la gloria" y se refería a las reacciones psicológicas del público de concierto.

No voy a negar la desorientación que tanta diversidad provocó en mi espíritu. Creo que eso es un fenómeno normal en todo compositor joven, salvo (quizá) alguna que otra excepción. Pienso que el hecho de escribir obras de tendencias y procedimientos tan dispares, lejos de ser algo lamentable, es algo de lo que uno debe felicitar. Lo difícil es, eso sí, lograr una síntesis. Quienes toman un solo camino y lo recorren sin vacilación no siempre responden a una convicción. Esa "fidelidad" puede ser consecuencia de una limitación, a saber: incapacidad de hacer otra cosa por estrechez imaginativa o por pobreza de recursos técnicos. No critiquemos demasiado en los jóvenes creadores la línea zigzagueante que a veces toman. En estética la línea recta no siempre es la ideal.

Pienso que mi condición de pianista contribuyó no poco a la amplitud de mis gustos musicales. El repertorio pianístico es tan rico que ofrece un panorama vastísimo, amplio y variado. Una cosa es *oír* música y otra es *tocarla*. El pianista se familiariza con diversas tendencias de una manera activa, no pasiva a la manera de un público de concierto. Por así decirlo, no sólo oye las melodías y armonías sino que las ve y las palpa. Creo que mi actividad de pianista acrecentó mi experiencia con gran beneficio para la de compositor.

Terminados mis estudios en el Conservatorio Williams, en donde estudié con Alberto Williams, Celestino Piaggio, Torcuato Rodríguez Castro, Carlos Pellicer y José Gil, ingresé en el Conservatorio Nacional. Una palabra sobre los profesores que acabo de mencionar. De todos conservo un excelente recuerdo. Me guiaron con autoridad y cariño. En el Nacional tuve a Jorge de Lalewicz como

profesor de piano y a José André como profesor de composición. El primero era un brillante maestro a quien debo mucho y con quien seguí estudiando largos años después de concluidos mis estudios en el Conservatorio. El segundo supo guiarme con sabiduría. Lalewicz me estimuló mucho en cuanto a mi actividad pianística. Allá por el 37 di mi primer concierto. Recuerdo mi nerviosidad a pesar de estar acostumbrado a tocar en las audiciones semipúblicas de la casa de mi maestro. Pero también recuerdo mi satisfacción, la alegría de ofrecer obras maestras con ese leve toque personal que es la así llamada interpretación. Ese sentimiento superaba ampliamente a ese otro (cuya existencia no niego) del amor propio satisfecho, al cosquilleo de vanidad provocado por las críticas periodísticas. Sentía que mi vocación musical era doble: la composición y la interpretación. Alternativamente, oscilando entre ambas cosas, con predominio cambiante, se fue desarrollando mi actividad artística hasta el día de hoy.

A mi regreso de un viaje a Europa, en 1955, recibí un encargo que me entusiasmó: la composición de un *Trío* para violín, viola y violonchelo. Estaba destinado al Trío Pasquier,¹ notable conjunto francés que iba a actuar en Buenos Aires en setiembre de ese mismo año. A todo vapor me puse a trabajar y poco después terminé la obra que fue inmediatamente enviada a Francia. Pocos días antes de la Revolución² tuve la satisfacción de oír mi obra en el Colón, magníficamente interpretada. El primer movimiento, de forma sonata, es sumamente breve y conciso, de escritura modal. El segundo, de forma lied, posee un carácter netamente lírico. Una frase bastante emparentada con el canto gregoriano es expuesta por el violonchelo. En su parte intermedia las dobles notas abundan por lo que, por momentos, se oyen seis sonidos simultáneos. El final es una verdadera fuga, precedida de una breve introducción. Se observa la misma escritura modal de los precedentes movimientos. No puedo ocultar mi predilección por esta obra a pesar de que mi manera de escribir actualmente es diferente. Con motivo de su estreno por el Trío Pasquier fue espléndidamente recibida por el público y la crítica, y recibió el premio Asociación Wagneriana de 1956. En diversas ocasiones y por diferentes conjuntos, la obra fue repuesta no sólo en la Argentina sino también en Estados Unidos y en Europa.

Tres años más tarde, en 1959, a raíz de un ciclo dedicado a Tchaikovsky, me fue encargada una breve composición para orquesta en homenaje al citado

¹ Trío fundado en 1927 por el violinista francés Pierre Pasquier con sus dos hermanos Etienne y Jean.

² Se refiere a la llamada “Revolución Libertadora” que derrocó al presidente argentino Juan Domingo Perón el 16 de setiembre de 1955.

compositor ruso. Cada uno de los conciertos del ciclo se iniciaba con una composición de similar significado a cargo de diversos compositores argentinos. Aquí también tuve que trabajar muy aceleradamente. Desde mis años de estudiante no había escrito nada para orquesta. Me había limitado a la música de cámara. Trabajé esforzadamente y la obra fue terminada con el tiempo justo para iniciar los ensayos. Fabien Sevitzky, al frente de la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Buenos Aires, fue el intérprete. Debo decir que quedé muy satisfecho de la versión. Esto no ocurre con frecuencia y una de las cruces de los compositores es la deformación, a veces totalmente desfigurante, a que su producción es sometida. En este caso no ocurrió nada de eso. La interpretación fue fiel y comprensiva. El *Vals Brillante* consta de tres temas. Tiene introducción y coda. El carácter es tchaikovskiano y su estilización en la línea impresionista.

Hace pocos meses, durante el último verano (vale decir, a finales de 1969 o comienzos de 1970), el eminente coreógrafo argentino Roberto Giachero presentó este vals como un ballet con el título *Vals Homenaje en el Lago de Palermo*. Fue un espectáculo muy conmovedor para mí.

Y ahora unas palabras sobre mi actividad como clavecinista. Ya he hablado de mi entusiasmo por la música barroca y clásica. Lo que no dije es que en mi juventud estudié órgano por el espacio de dos años. Fue mi maestro Jules Beyer. Entre los barrocos llegué a tocar obras de Bach, Buxtehude, Pachelbel y muchos otros. Años después tuve la oportunidad de adquirir un hermoso clave. Se lo compré a Alberto Lysy con motivo de uno de sus viajes a Buenos Aires. Lo trajo para ser acompañado en él por Benedetta Origo de Lysy, su mujer. Una vez en poder de tan interesante instrumento me dediqué con entusiasmo a dominar su técnica. No conocía a nadie capaz de enseñármela en el país por lo que tuve que conformarme con ser autodidacta. Naturalmente una formación de pianista y un conocimiento prolijo del arte barroco eran antecedentes favorables. Esto, complementado con lecturas oportunas y audiciones de discos, me permitió en poco tiempo sentirme dueño de la situación. Y me decidí a tocar el clave en público.

Mi instrumento es un Neupert. Tiene dos teclados, cinco pedales, registros de 8, 16 y 4 pies. A raíz de esto mi actividad se complicó extraordinariamente. Aunque hasta ahora no lo he mencionado, tengo una intensa actividad como maestro, como pedagogo. Si consideramos que esto último ya es bastante absorbente, pensemos un poco lo que significa ser profesor, pianista, compositor y clavecinista. No podía hacer todo esto simultáneamente con seriedad. Por otra parte era doloroso sacrificar algo. Pero había que hacerlo. Y opté. Me dije: la composición es lo más importante para mí; pedagogo tengo que serlo, no sólo

por el cariño que siento por esta actividad, sino también por razones económicas; clavecinista es algo tan escaso en la Argentina que sería lamentable que, poseyendo uno de los poquísimos instrumentos que hay en el país y también la técnica adecuada para tocarlo, me abstenga de hacerlo. Quedaba, por eliminación, la función de pianista. A pesar de lo mucho que me agrada tocar el piano consideré que, habiendo como hay tantos pianistas en nuestro país, mi función, sin ser superflua, podía muy bien ser desempeñada por otros que lo harían tan bien o mejor que yo.

Por supuesto, toco el piano pero rara vez en público. El clave mismo es, a veces, relegado durante bastante tiempo cuando así lo exige mi actividad de compositor. En los siete u ocho años que me dedico al clave, he dado algunos conciertos en Buenos Aires, en Montevideo y en Europa (dos en Roma y uno en París). Para el segundo que di en Roma, en el Palacio Orsini, me fue encargada la composición de una obra con clave. El concierto formaba parte de un ciclo destinado a la música argentina organizado por la Accademia Internazionale di Musica da Camera cuyo director es nuestro compatriota Alberto Lysy. En dicha audición actué como clavecinista en la primera parte del programa tocando, con otros ejecutantes, música del siglo XVIII. La segunda parte, íntegramente dedicada a composiciones mías, incluía, entre otras obras, *Seis piezas para clave* y un *Capricho para arcos y clave*, esta última, la obra encargada por la Accademia. Alberto Lysy tenía a su cargo el papel de primer violín. Distintos movimientos ejecutados sin solución de continuidad forman este Capricho. Politonalidad, escritura simétrica (tomando como eje una nota determinada) y, en el Ostinato final, una serie dodecafónica son, entre otros, los procedimientos de que me valgo. En cuanto a la escritura de clave, he tratado de explotar sus recursos sonoros con total prescindencia de estilos contemporáneos del auge del instrumento (o sea de los siglos XVII y XVIII).

Quiero aclarar que el principal objetivo de estas líneas es ilustrar a los lectores acerca de mi producción. Las referencias biográficas tienden a ese fin, precisamente. Pienso que el conocimiento de la vida de un artista puede, en cierta medida, contribuir a la comprensión de su obra. Y digo "en cierta medida" porque la obra en sí debiera ser suficientemente elocuente. Con todo, pienso que los hechos vitales estrechamente referidos a la producción algo aportan en este sentido. En todo caso son una ayuda más eficaz que la disección técnica. Y refiriéndome específicamente al fenómeno musical, qué vanos me parecen los análisis formales como medios de captación del sentido profundo de una obra. ¿Comprenderá acaso alguien mejor una sonata o una sinfonía si sabe cuál es el

primer tema, dónde comienza y termina el desarrollo? Yo opino que no. La técnica es para el productor, no para el consumidor. Es el cocinero quien debe conocer las recetas, no el "gourmet". Por esa razón, reduzco al mínimo los comentarios técnicos referidos a mis obras. Es claro que hay otro motivo. Mis palabras van dirigidas al público vasto del que sólo una pequeña parte tiene conocimientos técnicos de armonía, morfología, etc. Por eso pongo más el acento en los factores psicológicos, comprensibles por todo el mundo. Con todo, sostengo que aún éstos tienen una importancia muy relativa. La obra musical, como cualquier obra de arte, tiene que defenderse sola. Ella tiene su propia elocuencia; no necesita "instrucciones para su uso", ni prólogos, ni epílogos. No puedo menos que sospechar de las composiciones que requieren largas conferencias preparatorias.

No quisiera que estas palabras sean consideradas como una autobiografía. En primer lugar, como tal, serían insuficientes. Lo que expreso está siempre referido a mi producción y las circunstancias que la rodearon. Y como las obras no están presentadas en orden cronológico tengo que saltar de un hecho a otro muy lejano en el tiempo. Este desorden se compagina mal con una biografía.

Mi primera experiencia europea fue a los quince años. Estuve en Francia, Suiza e Italia. En París tomé clases de armonía con Paul Le Flem y posteriormente con Mr. Pendleton; en Roma, con Cesare Dobici, notable contrapuntista y en Lausanne, con un señor de apellido Bach. Recuerdo muy bien el día que cumplí quince años y el regalo que mi padre me hizo. Fue una sorpresa agradableísima. Yo había escrito un minué que mi profesor, Dobici, me había hecho arreglar para cuarteto de cuerdas. Mi padre contrató un cuarteto que esperaba con la partitura lista en el hotel en que nos alojábamos. A mi llegada tocaron mi minué. Fue una impresión inolvidable. Creo que esa fue la primera vez que alguien tocaba una composición mía.

Muchos años después, en 1948, obtuve la beca del Gobierno Francés y viajé, con ese motivo, a Francia. Fue mi segunda experiencia europea. Me inscribí como alumno regular en la Escuela Normal de Música y en la clase de composición de Arthur Honegger. Simultáneamente fui alumno oyente del Conservatorio Nacional con Darius Milhaud. El primero era un profesor severo y exigente, sus comentarios sobre los trabajos de los alumnos eran sobrios, contundentes, más sintéticos que analíticos pero, por eso mismo, de verdadera utilidad. A más de un alumno lo vi retirarse ofendido de la clase; tal era, a veces, la dureza de sus comentarios. Con Darius Milhaud todo era distinto. El adjetivo *charmant* estaba a flor de labios y con frecuencia era asignado sin el correspondiente mérito. Pero

era muy fino en observar detalles y, en ese sentido, me fue de utilidad. Entre ambos (reemplazado Milhaud por Jean Rivier, excelente maestro) transcurrió mi estadía de 16 meses en Francia. Fue en ese lapso que compuse mi *Preludio en Fa* para piano. Recuerdo el sutil comentario que me hizo Honegger cuando se lo mostré. Luego de reflexionar un poco me aconsejó invertir el orden de la exposición y reexposición. Acertadísimo comentario. En efecto, el tema en su primera exposición tenía un ropaje armónico más rico que en la segunda lo que constituía un error psicológico y, de rebote, estético. Evidentemente una repetición empobrecida carece de interés. Ambos profesores (Honegger y Milhaud), y posteriormente Rivier, alabaron mi preludio. Recuerdo que este último insistía en que lo tocara para los alumnos que llegaban tarde a clase a medida que iban llegando. Uno de ellos, mirando la partitura, dijo: "Cuántas notas" y Rivier comentó: "Sí, pero todas son necesarias". En una prueba pública ante un jurado numeroso toqué el Preludio como trabajo de examen.

Dos palabras con comentarios de orden técnico respecto del *Preludio en Fa*. Es netamente tonal, especialmente en cuanto a su línea melódica; en el aspecto armónico, puede hablarse de cierta bitonalidad así como del uso intenso de apoyaturas sin resolución. La forma es simple: A B A con una brevísima coda. Es bastante difícil de leer y de tocar dada la extraordinaria complejidad de escritura. En nuestro país la obra fue estrenada por Jorge Fontenla.

Y ahora, de 1949 volvamos atrás 11 años, 1938. Como ya lo dije anteriormente, compuse por entonces tres piezas para piano que titulé *Tres Piezas Epigramáticas* por el carácter conciso que, a mi juicio, poseían. La primera se llama Burlesca, la segunda Elegía y la tercera Toccata. Las compuse cuando aún era alumno del Conservatorio Nacional. Algo deslumbrado por cierto acorde disonante de carácter especialmente incisivo, más o menos como un chico que tiene un juguete nuevo, hago uso (espero que no abuso) de él a través de toda la obra. Se trata de dos quintas justas construidas sobre dos notas que, entre sí, forman una cuarta aumentada. La Elegía tiene carácter orquestal y formó parte de un Salmo que escribí estando en el Conservatorio Nacional. Consta de tres pianos sonoros, a saber: las cuerdas, un grupo de tres trompetas y la voz humana. Alternando, un arpa. El final, a mi juicio, el mejor número, se llama, como dije antes, Toccata. No obstante, la forma es la de una Alemanda barroca. No así la textura, netamente contemporánea. Fuertes contratiempos rítmicos dan a este trozo un vigor muy especial.

En 1950 toqué esta obra en un concierto dedicado a obras mías en la Maison de l'Amérique Latine en París. Un episodio pintoresco ocurrió durante el concier-

to y no puedo resistir a la tentación de referirlo. Apenas empecé el segundo número, Elegía, de carácter melancólico, misterioso, se produjo un corte de luz. Una de esas frecuentes *coupures* del París de 1950. Dada la facilidad del trozo, seguí tocando en la oscuridad. Cuando iba por la mitad entró una señora con un candelabro con tres velas encendidas. El efecto fue dramático y no faltó quien comentó que todo estuvo planificado. Lo increíble fue que la luz se restableció justo al empezar el tercer número de carácter vivaz. Las *Tres Piezas Epigramáticas* obtuvieron el Premio de la Comisión Nacional de Cultura en 1939.

Como lo señalé anteriormente, simultáneamente con estas piezas compuse un *Preludio y Fuga* a la manera de J. S. Bach. Mis estudios de órgano me habían familiarizado con la obra del gran Kantor. Conocía sus grandiosas fugas, sus preludios y toccatas, sus corales variados, ese Bach tan particular. Poco tiempo antes había oído la *Pasión según San Mateo*. Imbuido de ese espíritu escribí mi obra, rápidamente el Preludio, a pesar de sus dimensiones y lentamente la Fuga. Se tiene la impresión de la transcripción para piano de una obra original para órgano.

Mi actividad docente en institutos oficiales se inicia en 1942. Fui nombrado maestro especial de música en una escuela primaria. El acompañar en un piano desafinado una serie de canciones, mediocres en su mayoría, no constituye un placer precisamente. Pocos años duró esta tarea. La beca para Francia interrumpió esta actividad. A mi regreso me nombraron profesor del Conservatorio Municipal. Ahí enseñaba armonía y piano. Recuerdo muy bien la torpeza con que me desempeñaba al principio. Nunca había enseñado armonía. Los alumnos de esa primera tanda no deben tener muy buen concepto de mí como maestro. Y no se los reprocho. Pero dos o tres años de experiencia fueron suficientes para que adquiriera la técnica pedagógica adecuada. Eso no se aprende en libros. Sólo la práctica nos da la maestría en el arte de enseñar. Poco después ingresé como profesor al Conservatorio Nacional. Ese gran artista y personalidad que se llamó Carlos López Buchardo ha dejado en mí un recuerdo indeleble. Director del Conservatorio, supo concitar el aprecio y el afecto de todos por su nobleza de espíritu y su señorío. Su muerte fue, para el Conservatorio, un golpe del que nunca se repuso.

En 1954 me fui a Viena. Allí permanecí 10 meses. Estaba pasando por uno de esos períodos en que predominaba en mí el intérprete sobre el compositor. Quise perfeccionarme en piano. Con el profesor Richard Hauser, eminente maestro austríaco, trabajé con entusiasmo. En mi piecita de la Apollogasse pasaba largas horas de estudio. Toqué varias veces en el Palacio Schönbrum. Instrumentistas de

diversos países así como personalidades locales desfilaron por ese salón. Nunca olvidaré, entre otros, a Julius Patzack cantando lieder de Schubert.

En octubre di un concierto en la Brahms-Saal del Musikverein. Tuve un público numeroso y cordial. Entre otras obras toqué las *Variaciones sobre un tema de Haendel*, de Brahms, y las *Visiones Fugitivas* de Prokofieff. Tuve buena crítica periodística aunque un diario me reprochaba que la composición mía incluida en el programa (el *Preludio en Fa*) no tuviera carácter folclórico.

Viena fue, para mí, fuente de experiencia valiosa. Esa famosa ciudad musical (Musikstadt Wien), como orgullosamente lo proclaman los austríacos, ofrecía en esos momentos (a pesar de estar ocupada por tropas de cuatro naciones y de no tener terminada la reconstrucción de la ópera) un panorama musical brillante. Fue en esa Viena, orgullosa de su pasado, donde escribí la cadencia del *Concierto en Do mayor* de Mozart que comenté anteriormente.

A mi regreso a la Argentina reanudé mi labor de compositor con el *Trío* para cuerdas. Poco después, a fines de 1955, me hicieron un ofrecimiento que comportaba una gran responsabilidad así como un gran honor. En forma totalmente inesperada me fue ofrecida la dirección del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", donde había enseñado tantos años. Mi primera reacción fue negativa, de rechazo absoluto. Le agradecí al Secretario de Cultura el honor que me hacía pero le expresé mi deseo de mantener mi independencia de toda actividad burocrática. Le sugerí tres o cuatro nombres de personas que, a mi juicio, reunían mejor que yo las condiciones para el cargo. Fue inútil. Tenía que ser yo. Finalmente, después de cumplido el plazo para contestar que había pedido, acepté; eso sí, tenía que ser por un corto período en calidad de interino. Yo conocía muy bien al personal docente y administrativo de la casa y eso, pensé yo, facilitaría mi labor. Por otro lado, era agradable contribuir a la educación musical del país. Efectivamente no fui defraudado. Encontré gran colaboración y mucha cordialidad en todos. El breve interinato que yo había previsto se convirtió en uno largo (se postergaban mis pedidos de llamado a concurso). Finalmente, luego de un concurso, fui confirmado como titular. No es este el momento de referir minuciosamente mi labor al frente del Conservatorio. Baste decir que, aunque no pude hacer todo lo que hubiera querido, debido a una serie de factores que no dependía de mí ni de mis superiores jerárquicos inmediatos, creo haber gravitado positivamente en la marcha del instituto. Seguí al frente de él hasta 1963, fecha en que renuncié para jubilarme.

En 1957 compuse *Tres canciones para canto y piano*. Las poesías eran de Miguel Angel Rondano. Las dos primeras son de metro libre y la última, estrófica.

Eso, como es lógico, repercutió en la estructura musical. A trece años de distancia, cuando la mirada puede ya ser más objetiva, debo confesar que me siguen agradando estas canciones. Al año siguiente obtuvieron en Vercelli (Italia) la más alta distinción en el concurso internacional "G. B. Viotti". Fue para mí una gran satisfacción. Inmediatamente fueron editadas por Ricordi Americana.

Cuando en 1951 conocí a Alberto Lysy quedé muy impresionado por su talento de violinista. Tenía entonces él dieciséis años y ya tocaba magistralmente el violín. A instancias suyas compuse una sonata para violín y piano. Nunca puedo sustraerme a la personalidad del ejecutante destinatario de una composición mía. En el caso del *Trío* (para cuerdas), la imagen del Trío Pasquier estaba presente con sus características. Lo mismo pasó con esta sonata. El peculiar sonido de Lysy, su "vibrato" tan expresivo, la flexibilidad de su ritmo, todo eso era tenido en cuenta, más o menos inconscientemente, al componer la Sonata. La obra tiene un impulso romántico, especial lirismo en el segundo movimiento (que, en mi opinión, es el más logrado) y vigor, especialmente en el final. Estilísticamente está más cerca de las Variaciones, escritas cinco años antes, que de ninguna otra obra mía (*Variaciones sobre un tema original*, para piano, de 1947). Es una obra escandalosamente tonal. Y digo "escandalosamente" porque la atonalidad es, según no pocos compositores, obligatoria. Contrasta esta opinión con la del propio Schönberg que, a pesar de ser el campeón del dodecafonismo, dijo, según refieren, que "aún hay mucho que escribir en Do mayor".

Y acá nos vemos abocados a un tema difícil, espinoso. La opinión de que la tonalidad está muerta es sustentada por muchos. Yo pienso que a la tonalidad se le ha extendido prematuramente un certificado de defunción. ¿Puede afirmarse seriamente que la tonalidad ha muerto en la sensibilidad general? Por otro lado, la historia nos suministra abundancia de ejemplos de técnicas aparentemente obsoletas y gastadas que, en ciertas y determinadas manos, reviven misteriosamente. Muchos de los procedimientos técnicos de J. S. Bach eran considerados viejos, anticuados, en su época. No faltaban los que se burlaban de él y hablaban irónicamente de sus obras. Eran los falsos modernistas de entonces. Cegados por la moda no veían la realidad. Hoy, a distancia, nos parecen maravillosas esas obras que dejó Bach y nos alegra que su proverbial modestia haya menospreciado las tan injustas burlas.

Algo parecido podría decirse de Brahms. Después de Beethoven, se decía, la forma sonata estaba acabada. Con razón se criticaban esas sonatas académicas y huecas que nos endilgaron muchos compositores del siglo pasado. ¿Pero estaba realmente muerta la forma sonata? Brahms demostró que no o que por

lo menos era capaz de resucitar. Porque no hay que olvidar que la resurrección en arte se da con bastante frecuencia. Es claro que nunca es igual que antes. Se critica el uso de recursos obsoletos en nombre del antiacademicismo, olvidando que se puede ser académico con cualquier clase de técnica, aun las más recientes. La libertad que necesita el artista incluye también la de remover el pasado, la de hurgar en la tradición. Es nefasto matar, inhibir con la burla o la ironía el impulso auténtico de un artista. Quizá esté a punto de descubrir algo sensacional en medio de esas cosas que llamamos muertas. Quizá las haga renacer como esos genios italianos con la antigüedad. No hagamos fracasar un posible Renacimiento.

De ninguna manera reclamo para mi *Sonata* (para violín y piano) un papel tan trascendental. Simplemente quiero señalar que mi mentalidad me lleva a trabajar con libertad, sin tabúes ni conformismos (porque también es conformismo un sometimiento a la moda o al “qué dirán”). Libertad que no significa falta de rigor sino amplitud mental. Acepto un tango bien escrito tanto como una obra dodecafónica, electrónica o concreta. Tendré predilecciones pero no prejuicios contra ningún procedimiento técnico en especial. Para que sienta admiración por algo necesito, eso sí, un contenido. El envase solo no me basta.

Volviendo a la *Sonata para violín y piano*, diré que consta de tres movimientos: el primero observa la forma sonata tradicional, el segundo tiene forma lied-sonata y el tercero forma rondó. Su plan tonal es relativamente libre. Por ejemplo el primer tema del movimiento inicial termina en una tonalidad lejanísima. En 1953 obtuvo en el concurso “G. B. Viotti” de Vercelli, Italia, el “Diploma di Merito”.

Unos poemas de Rafael Alberti me encantaron por su frescura y espontaneidad. El deseo de ponerles música se despertó en mí inmediatamente. Desde las canciones compuestas en 1957 no había escrito nada para la voz humana. Esta vez decidí escribirlas para voz de barítono o, eventualmente, contralto. El españolismo que tienen surgió espontáneamente como una emanación del espíritu de los poemas. Las canciones son cinco: *Trenes*, *Sueño*, *Nana de la cigüeña*, *Jardinera cantadora* y *Vete al jardín de los mares*. Los poemas pertenecen todos al libro *Marinero en tierra*. La primera canción, *Trenes*, contiene largas vocalizaciones que recuerdan de alguna manera el cante-jondo. La segunda, *Sueño*, de atmósfera impresionista, posee densidad en el acompañamiento pianístico. La tercera canción, *Nana de la cigüeña*, tiene el carácter de una canción popular. *Jardinera cantadora* es quizá aquella en que el españolismo tiene perfiles más definidos. La voz describe melismas y vocalizaciones típicas del canto andaluz, mientras el piano insiste en repetidos acordes, ocasional-

mente interrumpidos para dar lugar a arabescos melódicos. La última canción, *Vete al jardín de los mares*, es con *Sueño* la más intimista de la serie. Su acompañamiento, de gran uniformidad rítmica, crea un clima de serenidad y poesía, en tanto que la voz canta entrecortadamente. El piano no cesa en su constante fluir hasta el final, muy sereno.

Entre mis poquísimas composiciones de carácter folclórico figura la *Norteña*, que data de 1945 aproximadamente. Es un trozo breve destinado a una serie de música didáctica para piano. El folclore argentino tiene expresiones valiosas, a menudo conmovedoras. Me gusta oírlo en estado puro, en expresiones auténticas. Recuerdo haber oído en La Rioja vidaladas cantadas en honor del patrón de una finca con motivo de su cumpleaños. La letra era improvisada con alusiones al acontecimiento y sospecho que la música también. En medio de la noche (noche de luna, para colmo) y de esas bellísimas montañas, esa música primitiva cantada por auténticos indígenas, tenía un encanto increíble. No podía menos que compararla con ese falso folclorismo que suele difundir la radio en Buenos Aires. Lo auténtico siempre tiene encanto y el contraste con lo espúreo es enorme. Siempre me he sentido un poco inhibido cuando se trataba de usar elementos folclóricos en composiciones mías. Por eso, raramente lo he hecho y, salvo contadísimas excepciones, lo que de folclórico pueda percibirse en mi producción ha llegado a ella de manera involuntaria, inconsciente. Detesto esas pretendidas “estilizaciones” de lo popular a menos que sus autores tengan un especialísimo talento para ello. Entre nosotros, pienso en López Buchardo o Julián Aguirre como ejemplos de ese talento. En el ámbito mundial, Manuel de Falla o Béla Bartók lo tenían en grado superlativo. Al no sentirme inclinado en ese sentido he preferido abstenerme. La *Norteña* constituye una excepción. En cuanto al futuro nada puedo anticipar. Si alguna vez me siento inclinado a ese terreno no lo rehuiré pero eso es poco probable que ocurra, me parece.³

La forma de la *Norteña* es tripartita. Su parte intermedia contiene giros pentatónicos mientras la mano izquierda imita la caja con sus acordes repetidos.

Y ya que hablé de Manuel de Falla, músico que admiro y siempre he admirado, no quiero dejar de mencionar las pocas pero inolvidables entrevistas que con él tuve pocos meses antes de su muerte. Fue en Alta Gracia, un verano. Tuve acceso a la casa del maestro por medio del Dr. Moyano López. Recuerdo su extrema palidez así como su gran delgadez. Con esa sencillez propia de los verdaderos grandes y esa cordialidad típicamente española, más aún, andaluza,

³ Al año siguiente, Sáenz escribió *Aquel Buenos Aires* (Tango, Vals criollo y Milonga).

Falla habló de muchas cosas. De Debussy y de Ravel, con quienes había tenido gran amistad, de Chopin, Brahms, Puccini, Tchaikovsky, Bach, Mozart, Scarlatti (por quien tenía especial predilección. "Estudie su ritmo", me dijo). Su palabra siempre interesante, a veces arbitraria tenía esa falta de objetividad tan frecuente en los grandes creadores. No pudo menos que asombrarme su crítica a la sonoridad de los últimos cuartetos de Beethoven, a la obra de Brahms, con excepción de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, a la obra de Tchaikovsky (exceptuada *Cascanueces*). Pero coincidía totalmente con su comentario sobre Puccini, su rendida admiración por Chopin, sus agudas observaciones sobre Bach. También habló de la guerra ("todo será destruido, no quedará nada"), del Apocalipsis que, según él, se acercaba. Paseando conmigo en el jardín se franqueó de una manera conmovedora. Honda huella ha dejado en mi memoria su espiritualidad, su señorío, su refinamiento, su bondad. Todo eso se refleja en su música que contiene, para mí, lo mejor de España. Tiene esa calidad que se observa en la música española del siglo XVI.

Mis *Variaciones sobre un tema original* datan de 1947. Llegué a encontrar el tema por simplificación. El primer esbozo era mucho más complejo y no me satisfizo. El tema y todas las variaciones están en Si menor. En la penúltima hay atisbos de bitonalidad (simultaneidad de Si menor y Re menor). Creo que la persistencia en la misma tónica a través de todas las variaciones no molesta debido a la brevedad del tema y de la obra en general. No dura más de cinco minutos. Las variaciones son breves excepto la última que es un poco más extensa.

En general, mis actividades relacionadas con la música han consistido en la composición, la interpretación (en piano y en clave) y la enseñanza. Este triple aspecto ha sido practicado con cierta intensidad, pero ahora me referiré a otra actividad (siempre relacionada con el arte musical) que he practicado en pequeñas dosis. Me refiero al hecho de escribir sobre música. La revista *Ars* ha publicado algunos trabajos míos (sobre Haydn, Brahms y la obra pianística de Debussy). Esporádicamente he ejercido la crítica musical. Recordaré mi paso por una revista de cierta notoriedad en su tiempo (*¿Sur?*). El director de la revista estaba conforme conmigo excepto por lo que él llamaba mi timidez. "No escriba 'a mi juicio', 'en mi opinión', o 'de acuerdo con la impresión recibida'", me decía. "Sea más categórico." Yo le contesté que no era por ninguna inhibición que usaba esas expresiones sino por un simple prurito de verdad. Le dije que me parecía deshonesto afirmar categóricamente algo que yo veía confusamente. El director insistió y yo presenté mi renuncia. Fue mi última experiencia en ese terreno. Y a propósito del tema me permitiré algunas reflexiones en torno de la

crítica musical. Creo que se diferencia esencialmente de otras formas de crítica de arte. La situación de un crítico de pintura, por ejemplo, es mucho más cómoda. (Lo mismo podría decirse de uno de escultura o literatura.) Éste puede detenerse todo el tiempo que necesite ante el objeto que desea comentar. La adulteración es imposible por falta de intermediario. Qué ventaja. En este caso comprendo el juicio categórico. Pero no lo comprendo cuando se refiere a algo que no puede conocerse claramente.

¿Puede dudarse, acaso, de que emitir una opinión sobre una composición, en base a una primera audición, es una empresa de la que lo menos que puede decirse es que es arriesgada? Si se trata de un caso así la situación es la siguiente: lo que el crítico oye es la versión que le llega de un ejecutante cuya fidelidad a la obra no puede constarle. Sabemos hasta qué punto un mal intérprete puede desnaturalizar una obra. Dicha desnaturalización oscila entre la deformación leve hasta el aniquilamiento total. Si, por ejemplo, el "tempo" no es el correcto, la esencia de la obra puede perderse íntegramente. Me pregunto: "¿qué criterio tiene el oyente, crítico o no, para saber si una obra que no conoce y que le desagrada la primera audición debe su fealdad a una deficiencia de la obra misma o a una deficiencia del intérprete?". Éste, como intermediario, puede ser justamente vituperado si el crítico, *conocedor de la obra*, advierte deformaciones en la letra o en el espíritu. Pero, si no la conoce, todo juicio valorativo que de ella haga, sin saber cuál es el grado de fidelidad del intérprete, será un juicio temerario. Qué chocante es ese veredicto, categórico y terminante que descende olímpicamente sobre autor e intérprete y que, al llegar a miles de personas con el prestigio de la palabra impresa, puede darles una impresión engañosa. Es claro que no hay que sobrestimar la ingenuidad de los lectores que a menudo saben a qué atenerse. Una vez tuve una curiosa experiencia. Una pianista tocaba una obra mía en un concierto. Hacia el final tuvo una falla de memoria. No encontró nada mejor que improvisar de la manera más disparatada hasta que, sin saber qué hacer, dio término a todo con dos sonoros acordes. Pienso que el público, incluidos los críticos presentes, atribuyeron a mí, sin duda, la autoría de esos absurdos sonoros. ¿Qué defensa tiene el compositor en casos similares? ¿Una solicitada en los diarios?

Personalmente he sido, en general, bien tratado por la crítica. Los elogios que me han dispensado no siempre fueron merecidos y, a veces, los comentarios desfavorables tampoco lo fueron. Tengo, eso sí, mucho respeto por el crítico responsable. Su labor es tanto más meritoria y laudable cuanto mayor(es) son los obstáculos que se le oponen. La crítica musical es útil y

constructiva si, por parte del crítico, hay prudencia, conocimientos y objetividad (qué difícil es esta última, ese analizar sin entregarse). Actúa informativamente sobre el público y estimuladamente sobre el artista bueno. ¿Existe entre nosotros el buen crítico? ¿Esa *rara avis*? Categóricamente sí. Pero, como ocurre con todo lo bueno, no abunda.

Los *Movimientos Sinfónicos* fueron escritos en el verano de 1963. Originariamente tenía cuatro movimientos pero los he reducido a tres (suprimiendo el tercero). Creo que así la obra ha ganado. El primer movimiento observa la forma sonata de una manera muy libre, el desarrollo incluye nuevo material melódico; la reexposición, si así puede llamársele, contiene los temas en distinto orden, a veces superpuestos. El segundo movimiento está basado en una serie de doce sonidos diversos pero no está escrito según el sistema dodecafónico. Por cierto, la serie se invierte, se retrograda, se transporta y está siempre presente. La atmósfera es tenue y poética, la orquestación, liviana, como si fuera música de cámara. El final, precedido de cadencias a cargo de diversos instrumentos, ofrece un tema (también una serie dodecatonal) con un leve (y, lo aseguro, inconsciente) carácter folclórico argentino. Un lento crescendo conduce hasta el final, luego de una larga sección intermedia en la que se oye un coral. En un último crescendo, armonías cambiantes, pero de larga duración, se van sucediendo mientras más y más instrumentos se suman al conjunto. El "tutti" orquestal da término al movimiento. Los *Movimientos Sinfónicos* fueron estrenados en el Teatro Colón en 1963 por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires bajo la conducción de Pedro (Ignacio) Calderón. Obtuvieron el Premio Nacional poco después.

El hecho de usar series dodecafónicas no es nuevo en mi producción. Desde los remotos *Juguetes* pasando por el *Divertimento* y aun las *Canciones de Alberti*, utilizo series completas de una manera esporádica y libre. Me agrada la sensación de plenitud que produce la utilización completa de los sonidos de que se vale la música occidental. Pero el sistema riguroso no me convence. Desde luego admiro, y mucho, algunas obras escritas en el sistema dodecafónico pero atribuyo su mérito exclusivamente al talento del autor para sobreponerse a las limitaciones de aquél. Es como admirar la elegancia y arte de los movimientos de una bailarina maniatada y con los pies atados. Puede ser que su talento logre expresar belleza a pesar de las trabas impuestas. No veo *lógica musical* en el sistema dodecafónico ni, a mi juicio, el orden que ofrece es un orden musical. Los argumentos que tratan de explicarlo como una derivación del pancromatismo tristanesco no me convencen. Repito: el talento hace milagros y puede hacer cosas positivas en las condiciones más desfavorables. El dodecafonismo y, en

general, el atonalismo, me parece una de esas condiciones. La eliminación de la tónica, o sea la nota imán hacia la cual todo converge, resta tensión y, por lo tanto, interés a la música. Momentáneos pasajes atonales, como puede observarse en fragmentos de obras de Liszt, tienen un gran efecto dramático por lo mismo que desorientan transitoriamente, pero esa desorientación tomada como estado normal termina por perder su dramatismo para transformarse en mera monotonía. No hay tensión ni distensión excepto en lo que el ritmo (felizmente no sujeto a condiciones por el sistema) puede dar. Prodigios hacen en este sentido Berg, Schönberg y Webern pero, a pesar de admirar el mérito de sus obras, opino que no es a causa del sistema que adoptaron, sino a pesar de él, que han escrito obras maestras.

En 1959 la Asociación Concierdos de Cámara me encargó un dúo para instrumentos de viento. Ese año la Asociación había incluido en la programación de su temporada diversas clases de dúos. Para mi composición elegí dos instrumentos de timbre contrastante: clarinete y oboe, y lo titulé *Divertimento*. Con este título quise indicar la relación entre mi obra y los "divertimenti" de la segunda mitad del siglo XVIII, afines con la "cassation" o la serenata. El problema técnico que se me planteó fue el de dar una sensación de plenitud armónica con sólo dos instrumentos estrictamente monódicos. Especialmente porque algunos de sus números no tenían carácter contrapuntístico. Otro problema era el de evitar la monotonía que podría ser engendrada por la parvedad de recursos tímbricos. Para salvar ambos inconvenientes utilicé diseños arpegiados, por un lado, y alterné los instrumentos a cargo de la melodía principal, por el otro. El *Divertimento para oboe y clarinete* consta de seis números: Preludio, Scherzo, Aria, Giga, Sarabanda y Fughetta. El Preludio es de forma sonata. El Scherzo, de forma tradicional, está basado, en su primera parte, en la reiteración del intervalo armónico que quinta justa. Su segunda parte contiene un pasaje con una serie completa de los doce sonidos. El Aria tiene cierta influencia del canto gregoriano en tanto que la Giga tiene claras sugerencias dieciochescas. La Sarabanda, muy rítmica, se caracteriza por la inversión en la reexposición. La Fughetta está precedida de una breve introducción que se utiliza como interludio antes del estrocho. El *Divertimento* fue estrenado por Alfredo Perona en oboe y Mariano Frogioni en clarinete. Obtuvo el Premio Nacional en 1960 y ese mismo año, la medalla de plata en el Concurso Internacional "G. B. Viotti" de Vercelli (Italia) donde dos años antes fueran premiadas las *Tres Canciones*, ya mencionadas.

Y a propósito de concursos internacionales, se me ocurren algunos comentarios que involucran también a festivales y editoriales. Pienso que en ellos suele

predominar lo que los ingleses llaman a *one track mind*, literalmente “mente de una sola vía”, lo que en traducción libre podría denominarse unilateralidad. En la mayoría de los concursos internacionales (digo “mayoría” porque hay casos diferentes) sólo se premian las así llamadas obras de vanguardia. Por ello, se entiende un sistemático apartarse de lo tradicional (peyorativamente llamado “rutinario”), una búsqueda desesperada (digo “búsqueda”, no “hallazgo”) de lo nuevo, un afán de originalidad (no de ideas sino de procedimientos técnicos) y, si es posible, una notación extravagante, a menudo innecesariamente tal. Todo esto se considera *in* en los concursos internacionales y, agregaré, en la mayoría de las editoriales importantes de Europa y Estados Unidos.

En cambio, lo opuesto, lo que se inserta en alguna corriente tradicional, se considera anticuado, decadente, definitivamente *out*. Se exige que cada compositor sea un revolucionario, un iniciador de una nueva era en la historia de la música o que, por lo menos, lo parezca. Así se fomenta la extravagancia (que nada tiene que ver con la originalidad) y se desalienta al talento que no pretenda ser revolucionario (Mozart, en su tiempo, no lo era). Una música con las características de Britten, por ejemplo, quedaría excluida. Ya es anticuada, para ellos. La alianza de concursos, festivales y editoriales en la tendencia común a dar su apoyo a un tipo exclusivo de producción musical o pseudomusical es fácilmente comprobable si hojeamos partituras recién editadas, oímos obras premiadas o asistimos a algún festival importante de música contemporánea. El tedio más grande se apodera del público que ya se está cansando de excentricidades y asombros cada vez menos efectivos y busca una substancia más rica y nutritiva de sus apetencias espirituales. La moda, efímera por naturaleza, se justifica quizá en lo que a vestimenta, peinados, etc., se refiere. Llevada a la órbita del espíritu, en general y del arte, en particular, resulta frustrante y nociva por su carácter excluyente e intransigente (¿No se habla, acaso, de la “tiranía de la moda”?) Puede ser que algo positivo en materia de experimentación se recoja de tantos esfuerzos por asombrar. Con todo, lo negativo que esta forma de estímulo dirigido tiene, es la de desalentar, por su exclusivismo, la labor de quien no se siente inclinado a los *happenings* musicales, como me atrevo a llamar a muchas de esas pseudomúsicas. El esfuerzo necesario para la creación artística tiene que tener, como todo esfuerzo, una motivación proporcionada. Ésta está constituida por varios elementos y uno de los más importantes es la gratificación que supone la aceptación. El arte tiene un destinatario, el público, y si éste da la espalda al artista los frustrará necesariamente. Aun la más fuerte de las vocaciones necesita ser alimentada. Por eso, editoriales, concursos y festi-

vales que no incurrir en las limitaciones a que me referí (y los hay) merecen, por eso mismo, el más ferviente aplauso.

En 1957 compuse dos piezas para violín y piano tituladas *Pastoral* y *Burlesca*. Alberto Lysy tuvo a su cargo el estreno ese mismo año en el Teatro Colón. Son piezas directas, nada sofisticadas, escritas en un lenguaje netamente tonal, la primera en La menor, la segunda en Do mayor.

En 1943 compuse cuatro piezas breves de carácter descriptivo que titulé *Juguetes* por su espíritu infantil. Fueron escritas simultáneamente para piano y para sexteto (flauta, oboe, clarinete, fagot, violín y violonchelo) a pesar de que fue originariamente pensada la obra para este último conjunto. En su versión pianística obtuvo, poco después de compuesta, el Premio Municipal. Sus títulos son: El Trompo, El Caballito de Madera, A la Memoria de un Polichinela y Danza de la Muñeca Española. Las he subtítulo "miniaturas". Me limitaré a señalar, en la tercera, la sucesión característica de sonidos de una serie aparentemente dodecafónica. Tan inconscientemente fue hecha que después del séptimo sonido aparece nuevamente el primero antes de oírse el octavo, incorrección que no es más que una prueba de espontaneidad. En el último número abundan los procedimientos "espejo".

En su versión de sexteto, *Juguetes* fue ejecutada en París en 1949 en una audición por radio con comentarios de Roland-Manuel. Nunca olvidaré la seriedad y la conciencia con que se hicieron los ensayos. Eran todos instrumentistas jóvenes. Se ensayó muchísimo la obra y la mayor parte del tiempo estuve presente lo que me permitió hacer toda clase de observaciones en mi calidad de autor. En otras oportunidades he podido apreciar de qué manera se ensaya en Europa aunque admito que no se debe generalizar en base a experiencias personales. Cada vez que se ha tocado una obra mía en ese continente he quedado admirado de la intensidad y seriedad de la preparación, lo cual es un factor tranquilizador para el compositor que así ve garantizada la fidelidad a su pensamiento. Sé que los instrumentistas argentinos son, en muchos casos, lectores admirables pero pienso que, tratándose de obras de difícil lectura, sus aptitudes, por grande que fueren, no pueden suplir la insuficiencia de ensayos. Porque no se trata sólo de la letra sino del espíritu. Felizmente este problema es encarado entre nosotros con creciente seriedad.

Poco después de dejar el cargo de Director del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" fui designado decano interino de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica "Santa María de los Buenos Aires" donde ya ejercía una cátedra, la de Contrapunto. Más tarde fui confirmado

en el cargo como titular. Ya como profesor pude apreciar el empeño con que una *élite* juvenil se forma en las disciplinas musicales pero, con la visión de conjunto que da el cargo directivo, mi apreciación pudo ser más completa. Es realmente estimulante el entusiasmo con que, a pesar de los sacrificios de toda índole a que están obligados, estudian, investigan y trabajan esos alumnos. Pero no se trata únicamente de entusiasmo. Puedo afirmar que he conocido casos de verdadero talento entre ellos. Por eso, es inmensa la responsabilidad de los que tienen en sus manos los resortes de la educación musical. No olvidemos (y uso la primera persona del plural porque en cierta manera me cuento entre ellos) que hay perspectivas magníficas que pueden malograrse por indiferencia, abandono o ausencia de motivaciones. El estudiante debe ser estimulado y ese estímulo requiere amplitud de criterio e inteligencia. Pienso que es un problema delicadísimo, el de proceder con la suficiente prudencia como para no esterilizar el talento con la imposición de rutas arbitrarias que responden a prejuicios y sectarismos estéticos.

En 1965 me fui a Italia en cuya capital permanecí un año justo. Desde allí presenté mi renuncia al decanato que me fue aceptada. Roma era una ciudad que me había entusiasmado cuando en otras oportunidades la había visitado. Allí se vive en una extraña dimensión, las experiencias tienen una muy especial resonancia interior. Pensé que ese ambiente podría ser muy favorable a mi labor de compositor. Esta consideración me incitó más al viaje que los contactos personales que allí podría hacer con músicos de diversa índole. Debido a tropiezos en materia de salud, el viaje no fue todo lo positivo que podía haber esperado. Con todo, compuse un *Capricho para dos pianos* que luego se convirtió en el *Capricho para arcos y piano*⁴ a que hice referencia anteriormente. También di un recital de clave íntegramente dedicado a música francesa en el Palacio Orsini, auspiciado por la Accademia Internazionale di Musica da Camera. A mi regreso a Buenos Aires en mayo del '66 escribí una obra que titulé *Seis Piezas para clave*. Era la primera vez que escribía para ese instrumento. Encaré mi trabajo de la siguiente manera: olvidé que el clave era un instrumento del siglo XVIII. Sólo lo consideré como fuente sonora. Con esos recursos compuse una obra enteramente moderna. Extrañas combinaciones tímbricas: duplicaciones a la doble octava (combinación de cuatro pies con dieciséis pies), uso del laúd (registro del clave), tutti sonoro. En fin, variados recursos en ese sentido. For-

⁴ Actualmente esa obra es para arcos y clave. O bien es un despiste de Sáenz, o acaso en una etapa inicial haya pensado que podría tocarse en piano.

malmente las piezas son de sencilla estructura. La penúltima está escrita con procedimientos de simetría sobre una nota eje (el mismo procedimiento usado en la última parte de *El Trompo de Juguetes*). La pieza final es una marchita estrepitosa, un poco cómica.

Las experiencias que recogí al escribir esta obra me fueron de utilidad en la confección del posterior *Capricho*.

Las *Seis Piezas para clave* fueron estrenadas por mí en París en un recital que di en 1967 en la Casa Argentina de esa ciudad; posteriormente las toqué en Roma (junio de ese mismo año) y en Buenos Aires poco después.

A fines del año pasado escribí una obra para orquesta de cámara titulada *Música para Versailles*.⁵ Puede sorprender el título. Pero se justifica considerando que el estilo es marcadamente francés y dieciochesco, naturalmente, estilizado con toques inequívocos del siglo XX. Sus tres partes (que se ejecutan sin solución de continuidad) se titulan: Minué de la noche, Giga de las cascadas, Rondó de Apolo y las ninfas diligentes. Lo que representa este último adjetivo, con su matiz levemente humorístico, está, a mi entender, reflejado en la música. Se anuncia el estreno de esta obra para la actual temporada de 1970.

Tengo en preparación unas obras breves para coro "a capella", de carácter religioso. Están basadas en textos bíblicos.⁶ También he escrito obras para piano solo, cosa que desde 1943 no había hecho.

No tengo ningún plan definido en cuanto a futuros trabajos. Estoy simplemente dispuesto a escribir lo que me nazca, sin sujeción a sistemas, procedimientos, técnicas determinadas. Puede resultar una cantata como una opereta, una sinfonía o música ligera. Ningún estilo, ningún género de música me parece en sí condenable. Lo que sí rechazo es la vulgaridad, la chabacanería, la vacuidad con pretensiones. Que Dios nos libre de esas calamidades demasiado difundidas, por desgracia, y no sólo en los géneros así llamados menores. Con esta sola reserva, lo aconsejable es, para mí, la más amplia libertad.

⁵ Posteriormente, rebautizada como *La gruta de Apolo* (1969).

⁶ Probablemente los *Tres motetes*. Curiosamente, la fecha que figura en el catálogo personal de Sáenz es 1969, y no 1970 como se deduciría del texto.