

Juan Carlos Paz: *Un Revitalizador del Lenguaje Musical*

por

Jacobo Romano

"El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre".

(PAVESE)

Se ha dicho que "músico contemporáneo" al igual que "hombre contemporáneo" significa: lucha. Nadie como Juan Carlos Paz se ha sumergido en esa profunda e inexorable palabra, calificativo que ocupa una dimensión —en el límite del presente— constituyendo además, una avanzada en los intrincados problemas del cosmos artístico.

Desearía que en el desarrollo de este ensayo no se concibiera mi posición como la de un aliado de Paz, creador solitario y discutido, sino como el reconocimiento a una relevante personalidad, cuyas convicciones pueden ser descubiertas en su propia creación.

Con la figura de Juan Carlos Paz se inicia en la Argentina, la auténtica vanguardia musical. En un período en el que el propio Arnold Schoenberg desarrolla su producción americana, Paz, indiscutido pionero del dodecafonismo en Latinoamérica, emprende su labor en un medio en el que reinaban de manera absoluta corrientes folklóricas y neo-impresionistas.

Representante del anti-tonalismo, cultiva esta música —según palabras del compositor Honorio Siccardi— "porque acertó con lo que más conviene a su naturaleza; con esos recursos y por ese camino es que se ha constituido quizás, en el más prolijo creador de belleza que nosotros tengamos . . ."

Autocrítico "muy cruel" —según el mismo se define—, no vacila en ser decisivo con sus propios trabajos. "Es necesario y primordial liberarse de hechos y cosas" —dice— y ese rígido control con que maneja su pensamiento le permite encauzarlo hacia metas invariablemente intuitivas.

Parte en su producción —notoriamente influenciado por Richard Wagner, César Frank y Paul Dukas— de una concepción postromántica, subjetivamente impresionista y basada en un cromatismo diatonal; formalmente se estructura dentro de las formas: sonata (con su Sonata para Piano, 1923) fuga (Cuatro Fugas sobre un tema, 1924-25) y variación (Coral y Variación, 1925).

En sus Variaciones para piano (1928), Variaciones para 11 instrumentos (1929) y Tres piezas para Orquesta (1930), Juan Carlos Paz se sirve de una

juxtaposición tonal, en la que evidencia —independientemente—, profundo conocimiento de la técnica contrapuntística.

Una producción visiblemente encaminada hacia la música de cámara le permite crear —por esa misma época— su Sonatina para Clarinete y Piano (premiada en el Festival de la SIMC de Amsterdam, 1930) y su Octeto para Instrumentos de Vientos (del mismo año), cuya escritura evidencia la impresión que le produjera el politonalismo proclamado por Igor Strawinsky y algunos de los compositores del “Grupo de los Seis”.

En obras como “Tres Invenciones a dos voces” (1932) y “Tres movimientos de Jazz” (1932 —ambas escritas para piano— insinúa su tendencia hacia el dodecafonismo, visiblemente confirmado por sus “Diez pequeñas piezas sobre 12 tonos” (también para piano, 1936) y su “Composición para los 12 tonos” (1934-35) para Flauta y Piano.

Tres Invenciones a dos voces

(Editorial: Grupo Renovación —Sociedad Internacional de Música Contemporánea— Sección Argentina).

I Allegro.

II Moderato.

III Vivace.

I Allegro

Este primer trozo muestra a grandes rasgos un tratamiento lineal que desarrolla —salvo una pequeña sección de la parte media— un constante movimiento motórico. El autor incorpora a estos elementos, ciertos grupos rítmicos (abigarrados) que constituirán puntos comunes en la problemática general de la música contemporánea. Por otra parte y debido a ciertos perfiles netamente enraizados en el clasicismo, se aprecia un paralelo estructural con la producción de Juan Sebastián Bach.

Esta primera Invención, construida casi exclusivamente en base al intervalo de 4ta. aumentada (o su inversión):

Ejemplo N° 1



es la única de las tres que presenta modificaciones del tiempo inicial: “allegro” (ver compases 40-42-45 y 82).

Otra característica es la superposición de “ataques” opuestos (una mano ejecuta ligados y la otra staccatos), mecanismo que exige del intérprete el infrecuente uso del pedal o su empleo breve, entrecortado y seco:

Ejemplo N° 2



Las notas pedales (ver pentagrama inferior de los compases 1-6, 14-15, 24-25, 28, etc.) comprenderán los únicos sonidos mantenidos sin la ayuda del pedal, procedimiento que permite escuchar con claridad fraseo y acentos. Destacamos además, la superposición dinámica, de carácter contrastante:

Ejemplo N° 3



y que junto con el factor tímbrico adquiere en la organización de la obra, una proporción estructural.

Con similitud a las Invenções de Juan Sebastián Bach, en ninguno de estos tres números, el autor hace uso de elementos acórdicos, determinando para el conjunto, un carácter netamente polifónico. No obstante podrían clasificarse como acordes "rotos", secciones de transición o coda final:

Ejemplo N° 4



La partitura impresa indica en el compás 75 (pentagrama superior, última semicorchea) fa sostenido debiendo ser sol bemol.

Varios de los procedimientos expuestos merecen la calificación de "avanzados", considerando el año de gestación y el material musical empleado por los compositores de Latinoamérica en ese mismo período.

II Moderato

El tema (tres primeros compases) está formado por los doce grados de la escala cromática. Nuestro músico incursiona en una serie dodecafónica, un poco libre (respiración del si becuadro). Utiliza estos grados en los compases subsiguientes (comp. 4, 5 y 6) cumpliendo un ordenamiento irregular, incluso con aumentación y disminución de valores:

Ejemplo N° 5

La célula inicial llega a repetirse exactamente, y también con algunas modificaciones. Se puede apreciar un intenso empleo de reguladores de matices, aplicados de manera poco frecuente, sobre dos o tres notas:

Ejemplo N° 6

A una clásica estructura fugada se superpone una dinámica y agógica poco común. Este último material comprende el problema de los "ataques" (compás 6-7); dentro de una dinámica "p", se superponen diferentes reguladores. El compositor desarrolla un tratamiento de dinámicas diferentes para cada mano, incluso destacando y *remarcando* la "p" en ambas manos.

Compás 22: coloca el siguiente regulador > sobre una sola nota, lo que origina un nuevo problema de ejecución. Estos tres elementos: aplicados en una nota nos demuestra la preocupación del autor por revitalizar el sonido.

Procedimiento similar lo hallaremos en el compás 13 de la pieza op. 11 N° 2, de Arnold Schoenberg.

Toda esta II Invención, está basada en la célula inicial, que nuestro músico repite con sutiles diferenciaciones rítmicas (aum. o dism.) o transportando (un semitono más bajo, compás 37-38, pentagrama superior) aplicada como elemento imitativo.

La edición muestra en este número los siguientes errores:

Compás N° 7	pent. inf.	
” N° 11	” sup.	
” N° 12	”	
” N° 36	”	
” N° 37	”	no es clave de 9 sino de ♩
” N° 37	” inf.	

III Invención: Vivace

El autor juega —en esta página— con elementos similares a las figuraciones correspondientes a la primera célula (comp. 10-13) quedando destacados —auditivamente—, los intervalos más característicos (4ta. disminuida y séptima mayor; estas combinaciones las podemos percibir de la siguiente manera: 8 primeros compases: cada una de las semicorcheas ubicadas en el pentagrama inferior, corresponde —en su ordenamiento— a los grados de los cuatro primeros compases, pentagrama superior:

Ejemplo N° 7

Los grados correspondientes al pentagrama inferior de los compases 1-8 aparecerán (una octava más alta) en el pentagrama superior de los compases 10-17, esta vez en valores aumentados:

Ejemplo N° 8



mientras las figuraciones correspondientes al pentagrama superior 1-8 serán transportados una 3a. mayor, en el pentagrama inferior de los compases 10-17:

Ejemplo N° 9



La obra continúa con lo que clásicamente calificaríamos como período de condensación de la primera parte (compases 59-73) en el que se pierden los rasgos de los intervalos mencionados. Este pasaje conduce a una casi reexposición del tema inicial, y una vuelta a una sección similar a la comprendida entre los compases 59-73, desembocando (7 últimos compases) en una coda de 4^{tas.} justas y aumentadas.

Sobre la métrica de Arnold Schoenberg, Juan Carlos Paz inicia su camino anti-tonal, apreciado —instrumentalmente— en su *Passacaglia* op. 44 (1944) para Orquesta de cuerdas. A menos de una década de su experiencia dodecafónica, éste infatigable buceador se enrola en una nueva avanzada. Se percibe en este opus, en el cuál el lenguaje se apodera de un purismo sonoro, inverosímil y atemático, en lo que a repeticiones de secuencias melódicas se refiere. Poseedora de una rígida fuerza expresiva, ofrece conjuntamente, una pujanza rítmica que en líneas generales recuerda a ciertas composiciones de Béla Bartok.

En “*Música 1946*” op. 45, para piano —que el autor califica su op. 1— sobrepasa los límites del dodecafonismo ortodoxo, anticipándose a ciertos tratamientos multiserials de Olivier Messiaen y Pierre Boulez. “Busqué escapes porque me sentía fatigado con la técnica de los doce tonos —comenta Paz—. Por eso Olivier Messiaen fue para mí toda una revelación”. Nuestro músico entreteje estos hallazgos sobre una diluida organización tradicional.

“*Música 1946*” op. 45 (para piano)

Editorial: Ricordi, Buenos Aires.

Música 1946 está elaborada en base a la siguiente serie:

Ejemplo N° 10



agrupada de diversas maneras. Se apoya en ciertos procedimientos —ya utilizados— y que sólo aparecen para ampliar el camino, hacia una libertad formal poco común.

Independientemente a sus numerosas variaciones de “tempo”, la obra se estructura en base a secciones bien determinadas. Esta aparente diversidad encuentra sus correlativos en otros elementos: la sección A (Moderato Tranquilo) se desenvuelve con un profuso empleo de séptimas y novenas, que determinan un clima sonoro expectante; la estructura de este movimiento es vertical y ondulante, desarrollándose de igual manera hasta el primer compás de la página 4.

Irrumpe este material, una pequeña célula, a la manera de puente (compases 79-84), continuando con una textura acórdica (neta), que destruye toda idea de compás. Se establece —como resultado— (unidad de medida 76) y a modo de coral gregoriano, una melodía en un sólo aliento, aplicando libremente el procedimiento “espejo”:

Ejemplo N° 11



que llega hasta el calderón del compás 86.

La sección B (Grave 92) es un pasaje de gran expresividad. En líneas generales podríamos afirmar que el autor utiliza para los distintos movimientos, diferentes estructuras. La diversidad del material acórdico, incluye una originalidad —en sus combinaciones— sin puntos de contacto con los trabajos de otros compositores contemporáneos.

El Mosso Moderato (compás 114) se inicia como una Invención a dos voces que se densifica y extiende:

Ejemplo N° 12



Toda esta sección —sin demarcación de compases— ingresa en un nuevo perfil armónico, constituido por la sección C: *Allegro Vivace*. Caracterizan este trozo elementos diversos como: incesantes cambios de compás, acordes de séptimas disminuidas, amplias líneas de fraseo (como recurso expresivo-divisorio), y una diversidad de superposiciones dinámicas, de evidente dificultad de ejecución:

Ejemplo N° 13



En el *Mosso Moderato* siguiente, un pasaje de visible similitud con la calificada *Invencción*, que inicia el anterior *Mosso Moderato*, reexpone un material acórdico (un poco más abigarrado) que resuelve en un “*accelerando*” que se desvanece.

El autor muta o combina, de este modo, secciones de apreciable igualdad: *Allegro Vivace* pág. 9, con *Allegro Vivace* pág. 6; *Molto Moderato* pág. 10, con la melodía acórdica (coral). Un nuevo *Mosso Moderato*, pág. 11 con otra reexposición de la *Invencción*, pág. 5; *Allegro enérgico*, pág. 15 con *Allegro enérgico*, pág. 16.

Este personal y significativo lenguaje, inicia la original experiencia de generar sus estructuras en función de una forma abierta, contraria a la organización rigurosa de procedimientos anteriores. Juan Carlos Paz, elabora su escritura, en base a una diversidad de secuencias rítmicas, apoyadas en una simétrica y angulosa sonoridad, sin puntos de contacto con otras grafías avanzadas.

La obra concluye con otro material acórdico, de idéntica originalidad. A partir del *Mosso Moderato* (pág. 18) estos elementos son expuestos por el autor de la siguiente manera:

a) como ostinato (pentagrama superior) mientras la mano izquierda desarrolla e intercala diferentes incisos armónicos:

Ejemplo N° 14



b) en forma de canon, a partir de la página 19 (tercer pentagrama):

Ejemplo N° 15

Tempo I. $\text{♩} = 100$
(Mozzo moderato)

c) dividiendo la serie en cuatro grupos de tres grados cada uno, que se intercalan entre sí:

Ejemplo N° 16

$\text{♩} = 76$

sordina hasta

d) un juego de acordes rotos (dos últimos compases) que se diluyen en la más extraña combinación sonora, nos recuerdan el final de la Sonata en si menor de Franz Liszt:

Ejemplo N° 17

Lento ($\text{♩} = \text{del precedente}$)
tranquilo

En la obra de Paz no existe un sólo momento de abandono. “No enardece porque su verbo estético se deshumaniza por imperio de sus convicciones. No puede popularizarse porque no polariza el interés de sus creaciones en la hegemonía de una fuerza melódica absorbente”. “Componer es para mí, más que una necesidad, toda una obligación” —ha dicho Paz. Nuestro músico pertenece a ese tipo de creadores alejados de la insufrible amenaza de la di-

vulgación. Cuando menos se perturbe su tarea, más profundamente nos será ofrecida su vital realidad artística.

A esta clasificación pertenece "Continuidad" (1953-54) obra sinfónica, donde nuestro músico, dentro de búsquedas post-seriales, genera su materia con elementos subjetivos: infinita libertad y poesía.

Con un lenguaje audaz que responde a las técnicas más avanzadas de su producción, Juan Carlos Paz, integra a su color orquestal, un virtuosismo sonoro, multicolor y fascinante, relacionado —en sus 5 partes— por un crescendo emocional de envolventes proporciones rítmicas. La organización de los procedimientos anteriores se evade y eleva en esta obra —aunque resulte paradójico— hacia un mundo vitalmente intuitivo.

El estreno mundial de "Continuidad" se realizó en Berlín, en el año 1963, bajo la dirección de Lorin Maazel.

"Continuidad, 1960" op. 47

Editorial Argentina de Música

- I Constantes.
- II Ritmos y Tensiones.
- III Perspectiva.
- IV Improvisación.
- V Homenaje a Edgard Varése.

Para 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, clarinete bajo, saxofón, 3 fagots, 3 trompetas, 4 cornos, 2 trombones, timbal, percusión general, celesta, xilofón, violines, violas, violoncelo, contrabajo.

Los dos primeros números (Constantes - Ritmos y Tensiones) muestran una comunión, que las separa del resto de la obra. Ambas ofrecen una organización formal, de no compleja percepción, debido a una estructura espaciosa y de cierto carácter puntillista.

Elementos dinámicos y rítmicos, en constantes "crescendos", nos introducen en el tercer número "Perspectiva", elaborada en base a un desarrollo de gran potencialidad y coherencia. El esquema es tripartito y su punto culminante está logrado por un amplio impulso sonoro de evidente carácter dramático ofrecido por un "tutti" de la orquesta antes del retorno al "tempo I".

La evolución estética de Juan Carlos Paz —con un significativo retorno a Bach, a través de Hindemith y Strawinsky— se amplía a través de una auto elaboración sonora. En una de sus continuas búsquedas, emprende el camino de lo antisentimental; a través de Schoenberg hacia la música pura, hacia la especulación sonora más inverosímil. En esta orientación, gesta Paz los 5 números de "Continuidad".

En Improvisación (cuarto número) el incesante impulso parece detenerse, aunque sólo en apariencia, para dar lugar a un condensado juego tímbrico, de mágicas combinaciones.

El "Homenaje a Edgard Varése" —punto culminante de la obra— es una página de arrollante potencialidad. El ininterrumpido crescendo rítmico y dinámico adquiere, a través de una escritura que se densifica, pausadamente una movilidad de imponentes caracteres.

Hemos querido ofrecer una perspectiva muy fugaz de esta obra —razones de espacio— que en mi opinión merece ser considerado como uno de los trabajos sinfónicos más importantes, escritos en mi país.

"En la década del 50 casi no pude escribir música —comenta Juan Carlos Paz—. Me sentía en un callejón sin salida. Apenas logré terminar mis "Transformaciones Canónicas", encargadas por la Asociación de Amigos de la Música. Entonces escribí tres libros: "La Música en los Estados Unidos" (1952), "Introducción a la música de nuestro tiempo" (1952) y "Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal" (1954). Igualmente produce su "Rítmica Ostinata" op. 41, y "Seis superposiciones para Orquesta" op. 48.

"El arte y la estética de vanguardia significan una ruptura radical con nuestras convicciones emanadas de la tradición —escribe Paz—; nos vemos forzados, por lo tanto, a una constante tensión, con objeto de desbrozar el terreno y separar lo vivo y lo muerto que pueda hallarse en los dominios de la creación musical contemporánea. El principio de que los sonidos son valederos *PER SE* —continúa— y no existen para obedecer teorías formuladas *a priori*, la intromisión del azar, el cultivo de nuevos sonidos, etc., abren las compuertas al más extremado individualismo".

Este singular "individualismo", plasmado en el lenguaje musical de este creador, ha dado frutos de inestimable significación: *Invencción para Cuarteto de Cuerdas* (1961) y *Núcleos* (1962-64) para piano.

En "*Invencción para Cuarteto de Cuerdas*" (obra comisionada por el III Festival del Septiembre Musical Tucumano", Juan Carlos Paz logra en el dominio de la música de cámara, una fusión emocional, muy pocas veces alcanzada en obras de este género. Elaborada en un único movimiento, el autor construye sus series, en base a una escritura de figuraciones irregulares, que trata —como en varias de sus composiciones— de quebrar las líneas divisorias. El elemento tímbrico, de reminiscencias webernianas, crea una atmósfera de dramático encantamiento.

Los valores en la producción de Paz se agigantan con el tiempo. Es así que *Núcleos* (1962-64), último trabajo pianístico, nos demuestra que se halla en la etapa más álgida de su poder creativo; desarrolla allí, complejos rítmicos preponderantes que igualmente permiten apreciar, el desenvolvimiento o repetición de gérmenes melódicos que se eclipsan en el mismo instante de ver la luz.

Nucleos - I Serie (para piano)

Editorial Argentina de Música

Casi veinte años (1946-1964) lleva a Juan Carlos Paz, elaborar su próxima obra pianística. "Resulta muy complejo escribir para un instrumento que ya casi ha agotado sus posibilidades" —comenta Paz. Y en otra de sus exhaustivas búsquedas post-seriales, inicia la creación de Núcleos, obra en la que gesta, un lenguaje sumamente flexible y singular.

Con máxima capacidad y absoluto dominio, el autor se sirve —con nuevos tratamientos— de las más sutiles potencias del piano.

Características de este trabajo son: el agrupamiento de grados sucesivos (series divididas en racimos de tres); estas células se repetirán numerosas veces, utilizando para cada exposición, dinámicas, acentuaciones y alturas diferentes; planteamiento que presenta de manera irreconocible, (auditivamente) el empleo de grados iguales:

Ejemplo N° 18

Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve.

Ejemplos: observar que los grados marcados con A son siempre los mismos (do-do sostenido-re).

A una diversidad rítmica señalada con B, en continua intensificación, se intercalan incisos que mantienen los valores (aunque cambiando las intensidades dinámicas, alturas y acentos).

Notar que cada figuración C, mantiene una dinámica distinta, ampliación de procedimientos aplicados por el autor en "Música 1946".

Luego de una sucesión de figuraciones rítmicas, en las que prevalecen los valores breves (con aumentaciones) estos elementos se ven destacados por el empleo del pedal (casi no utilizado hasta ese momento), que le ofrece un carácter expresivo, opuesto al clima general de la pieza.

Núcleos II

Se percibe en esta página —por su estructura general— una unidad más destacada, entre pasajes o ideas expresivas con la organización rítmica. Cada sección comprendida entre barras punteadas, agrupa espaciosos esquemas de caracteres colorísticos, rítmicos y siempre elocuentes:

Ejemplo N° 19



La fisonomía de este Núcleo se ve matizada por cierta atmósfera raveliana (arpeggios y figuraciones aunados) que de ninguna manera interrumpe el irracionalismo formal, desplegado por Paz en estas obras.

Otra característica que se opone ampliamente al Núcleo I, es el tratamiento —casi convencional— de ciertos grados que se repiten constantemente; tanto en función rítmica:

Ejemplo N° 20



o como articulaciones sonoras:

Ejemplo N° 21



El autor finaliza este trozo valiéndose de un material rítmico-sonoro en continua aumentación (ver seis últimos acordes: sol - fa sostenido - sol sostenido):

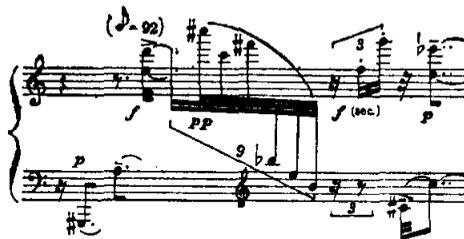
Ejemplo N° 22



Núcleo III

Una de las singularidades de este III Núcleo lo constituyen las pequeñas sucesiones de arpeggios o acordes “rotos”; cada uno de ellos comprende una dinámica que se mantiene estática, como un amplio acorde (o viceversa); un acorde extenso, abierto en todas direcciones:

Ejemplo N° 23



No obstante utilizar —en todos los Núcleos— una dinámica sumamente intensiva y variada, estos elementos están aplicados a grados o acordes aislados (independientes) o breves incisos.

Núcleo IV

La primera parte de este trozo presenta cuatro variaciones, con la particularidad de mantener —exactamente— las mismas figuraciones: varía solamente la dinámica y los acentos.

Cada una de estas variaciones está fraccionada en seis partes, desarrollando —individualmente—, un variado y entrecortado movimiento.

La sección siguiente nos introduce en un prolongado pasaje de corcheas sucesivas (sin ninguna interrupción), que incluso guardan una misma dinámica p-f (pent. superior), manteniendo siempre en “p” en pentagrama inferior.

Algunos grados se repiten dos veces (con idénticos acentos) sirviendo como punto de apoyo al constante desarrollo de las figuraciones:

Ejemplo N° 24

1. $\text{♩} = 120$
p
f *p* *f* *f*
m.s. sempre p
(p) *(p)* *(p)*

Cuatro largos acordes arpegiados nos conducen a nuevos episodios —en un tiempo más lento—, de variados planos sonoros y opuestos caracteres:

Ejemplo N° 25

$\text{♩} = 84$
f *pp* *f* *p*
3 *3* *8^{va}*

Continúa un nuevo pasaje, con rasgos similares (e igual medida de tiempo) que la segunda sección. Concluye este iv Núcleo, con un prolongado período de figuraciones de semicorcheas, mantenidas casi sin interrupción.

Sobre un plexo sonoro —efectuado sobre las notas graves— se desarrolla un ostinato con irregulares acentuaciones:

Ejemplo N° 26

sempre p
pp
8^{va}
 apoyando la palma de la mano.

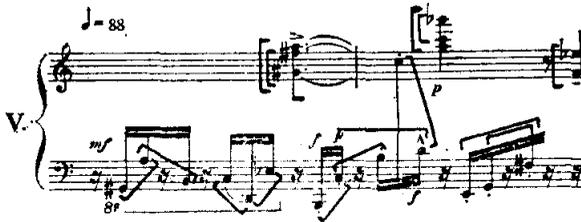
Es el único trozo de la serie en que el autor señala varios cambios de metrónomo.

Núcleo V

“Había escrito ya las cuatro primeras partes —comenta Juan Carlos Paz—; me faltaba la quinta y no sabía como encararla. Pasé todo el 63 para descubrir la solución”.

Una de las características de este trabajo es la predominancia de intervalos de séptimas y novenas; ya sea en forma acórdica o arpegiada:

Ejemplo N° 27



Una figuración casi constante de este Núcleo es:

Ejemplo N° 28



las cuales se renuevan y se modifican ininterrumpidamente.

En la célula inicial, cobra esencial importancia (casi el valor de los grados), el silencio, ya que su participación determina un material que se mueve por impulsos, creando extraños complejos tímbricos:

Ejemplo N° 29



Los signos marcados con ⊕, pertenecientes a los cuatro ejemplos siguientes corresponden a una grafía utilizada poco frecuentemente:

a) Significa igual al precedente:

Ejemplo a) 30



b) Debe interpretarse como reguladores de intensidades, que van desde el "p₂", hasta el "f":

Ejemplo b) 31



c) Con la palma de la mano (Ad. lib.):

Ejemplo c) 32



d) Golpear sobre la caja armónica (Ad. lib.):

Ejemplo d) 33



En Núcleos, Juan Carlos Paz, reconoce paso a paso, los medios que le permiten encauzar su producción. Manifestaciones sonoras capaces de subyugar se unen a la técnica más voluptuosa, para deleite y placer de su propia inteligencia. La extraordinaria precisión con que éste creador penetra en su propia música, el aguzamiento de los perfiles de su estilo y una convicción sin límites, nos presenta a Juan Carlos Paz como músico absoluto, y su lenguaje musical, como la concreción más verdadera de su personalidad.

Pero el legado ideológico de éste compositor no lo constituye solamente su producción, de valores superlativos para nuestro desenvolvimiento musical, sino también su labor como musicólogo, pedagogo y guía. La Agrupación "Nueva Música", que fundara en el año 1937 representa aún hoy, el centro musical más avanzado de sudamérica, iniciando —a los jóvenes compositores— en las tendencias más vanguardistas de Latinoamérica.

Buenos Aires, noviembre de 1965.