

Egresó en 1972 de la Escuela Superior de Música, UNCuyo, con medalla de oro. Es Especialista en Docencia Universitaria y Magíster en Arte Latinoamericano. Desde 1978 es docente de la Facultad de Artes y Diseño donde, actualmente es Profesora Titular de Historia de la Música I, II, III, Historia de la Música Argentina y Americana. Sus antecedentes incluyen cursos y seminarios de posgrado, trabajos de investigación, categorización desde 1994 en la SECYT; experiencia como evaluadora en concursos docentes y de investigación, publicaciones de folletos y artículos para CD, internet y libros, formación de recursos humanos en adscripciones y dirección de tesinas, conferencias y disertaciones.

# Renovación de la música en Argentina

## El Lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo

---

*El presente trabajo surge de la Tesis “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo”, presentada en agosto de 2005 y dirigida por el maestro Guillermo Scarabino. Se considera importante este tema por cuanto el Neoclasicismo en Argentina implicó una renovación de la música y también porque su significado ha sido generalizado en los estudios de la música del siglo XX, sin precisiones en su empleo. Para superar esta ambigüedad se elaboró un marco teórico con los lineamientos de la doctrina y los indicadores que caracterizan el lenguaje de su estética, transfiriendo las conclusiones a la obra para piano de Gianneo.*

---

## Introducción

El presente trabajo se desprende de la tesis de Maestría *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*, presentada en agosto de 2005 y dirigida por el maestro Guillermo Scarabino. Para su realización se partió de la aproximación a los contextos del Nacionalismo y Neoclasicismo, tendencias que enmarcaban la tesis, lo que supuestamente permitiría determinar la pertenencia de una obra a una y otra tendencia.

Al abordar el Neoclasicismo encontramos que el término, generalizado en los estudios de la música del siglo XX, no presentaba precisiones en su empleo, y, aunque la estética está ampliamente referenciada en numerosos escritos, éstos aluden a sus rasgos generales, sin abordar los recursos de su lenguaje compositivo en forma exhaustiva.

Debió hacerse entonces un relevamiento de estos autores y sus escritos, a partir del cual se confeccionó una guía de indicadores compositivos que fueron utilizados en el análisis de la totalidad de la obra para piano del compositor, instancia insoslayable cuando se trata de perfilar estilos musicales. Cumplida esta instancia, quedó demostrado que fue preferente para el músico la adhesión al Neoclasicismo, razón por la cual se considera oportuno y relevante abordar esta estética como eje de estudio, por cuanto no sólo permitirá alcanzar definiciones estilísticas de Luis Gianneo, sino precisar los recursos compositivos que la identifican.

Para la definición de la doctrina neoclásica se consideró como base del marco teórico a Scott Messing, quien estudia el fenómeno neoclásico desde sus orígenes hasta su apogeo, referenciando sus alcances e incumbencias. Completaron el corpus de estudio trabajos de Arnold Whittall, Robert Morgan, Juan Carlos Paz, Joseph Machlis, Omar Corrado, Charles Rosen y Hans Stuckenschmidt. Para el análisis musical se estimó pertinente la postura de Leonard Meyer, ya que sostiene que la creación artística, la crítica y la historia se interinfluencian, se condicionan y retroalimentan en la instancia analítica<sup>1</sup>. También se consideró relevante la afirmación de Wilson Coker: "*La relativamente constante disposición*

*para actuar con un propósito...*" es lo que caracteriza una tendencia. En consecuencia, cuando la elección de patrones compositivos se hace estable, recurrente y se transforman éstos en familiares, para "(...) *los musicalmente ilustrados*", estamos en presencia del estilo musical<sup>2</sup>. El marco teórico para el análisis musical se completó con trabajos de Douglas Green, Wilson Coker, Ian Bent, entre otros, por cuanto sus teorías y enfoques pueden integrarse en un proceso multimetódico, siempre dentro del marco referencial de la definición de los estilos. Esta instancia analítica, sumada al marco teórico de la doctrina neoclásica, permitió definir en qué obras el compositor adhirió al neoclasicismo y con qué recursos lo hizo.

Se estimó importante incorporar algunas consideraciones acerca de las circunstancias que rodearon la aparición del Neoclasicismo en Argentina y dentro de ese contexto se registraron los ejemplos extraídos de la obra pianística del compositor Luis Gianneo. Finalmente, se exponen las conclusiones dirigidas a extraer los recursos de la estética neoclásica que aparecen en la obra del compositor en forma más recurrente.

## Origen y doctrina del Neoclasicismo

En sentido general, el término "neoclásico" se aplica a obras que manifiestan rasgos de claridad, objetividad, simplicidad, lógica constructiva, concisión. En una concepción más específica, una obra es llamada neoclásica si emplea rasgos musicales que aluden a una obra de un periodo anterior, a menudo del siglo XVIII. La combinación de estas dos connotaciones alude a una gran cantidad de música que en ocasiones poco o nada tiene que ver con el estilo neoclásico.

Es común que el término se aplique a la música de Stravinsky desde *Pulcinella* (1919-20) hasta *The Rake's Progress* (1948-51), a pesar de que composiciones creadas con anterioridad a ese período, como la *Sinfonía Clásica* de Prokofieff (1915-17) o la *Sonatine bureaucratique* de Satie (1917), realizada sobre una pieza de Clementi, ya habían mostrado el ingenio, la economía y la alusión a compositores pre-románticos que son los representantes más característicos del Neoclasicismo<sup>3</sup>.

Por otra parte, en Francia, a partir de la guerra franco-prusiana, en el último tercio del siglo

XIX, aparecieron composiciones instrumentales tituladas en el "antiguo estilo". El propio Debussy, en la última etapa de su vida, no sólo simpatiza con las piezas que reverencian el "viejo estilo": *Suite bergamasque* (1890-1905), *Homenaje a Haydn* (1909), *Sonata vlc y pf* (1915), *Sonata fl, vla y arp* (1915), *Sonata pf y vln* (1916-17), sino que él mismo acusa influencia de Satie y esa "objetividad francesa", movimiento que proveyó las bases al Neoclasicismo. Esto no significa que Debussy hizo Neoclasicismo, pero sí que sintió los embates de la época que lo gestó<sup>4</sup>. Estas apreciaciones son compartidas por el crítico Gastón Carraud, quien expresó en el diario *Minerva*, con posterioridad al estreno de *Pelleas* (1902) "*M. Debussy es realmente un compositor clásico*"<sup>5</sup>.

El propio Stravinsky acusa la influencia de esa "nueva objetividad francesa" en obras que preceden a la década del '20; en *Petroushka* (1911) a través de ritmos valseados con armonías elementales, o en su melodía tratada como una sucesión de células melódicas intercambiables. También están presentes los rasgos neoclásicos en *Le sacre de Printemps* (1913), fundamentalmente en el empleo de homorritmias, o en *Historia del soldado* (1918-19) en donde incorpora las tres danzas: *tango*, *vals* y *rag time*, cuyos ritmos también han sido materia inspiradora del movimiento neoclásico.

Lo expresado permite sostener que el Neoclasicismo no apareció espontáneamente en manos de Stravinsky a partir de 1920, sino que se gestó en Francia en forma simultánea con el Impresionismo, gradualmente y a cargo de varios compositores, entre los que se encuentra el propio Stravinsky, radicado en París desde 1908. Todos ellos coincidían en que el subjetivismo del movimiento romántico había sofocado la expresión musical, aunque la meta del Neoclasicismo no fue la de eliminar toda la expresividad sino la de redefinirla y controlarla<sup>6</sup>.

Lo que sí constituye un hecho incuestionable es que fue Stravinsky, quien tratando la tonalidad "*como si fuese un idioma arcaico y extranjero*, pudo crear un estilo neoclásico genuino y viable: *empleó sin miramientos las relaciones tonales no cromáticas, desbaratando sus características*

*armónicas y rítmicas sin pretender crear efectos de nostalgia ni de respetabilidad (...) no se apoyó en el lenguaje tradicional de la tonalidad, sino que los explotó conforme a un conjunto de nuevas reglas*"<sup>7</sup>. Este hecho se explica porque Stravinsky llegó a la tradición occidental como un "intruso", transgrediendo con gran habilidad las fuentes estilísticas que le permitieron desarrollar concepciones musicales de originalidad extrema. "*Con sus raíces musicales implantadas en Rusia, pudo acercarse a los modelos estilísticos occidentales con cierta neutralidad, tratándolos como si fueran 'objetos extraños' que debían ser transformados y manipulados*"<sup>8</sup>. Por lo tanto, las obras neoclásicas de Stravinsky desarrollan técnicas estructurales que ya habían sido incorporadas en sus composiciones pertenecientes al periodo ruso<sup>9</sup>.

En otros países también hubo un llamado a la recuperación de rasgos musicales perdidos en la era romántica. En Alemania, hacia 1920, Busoni publicó su primera llamada explícita en pro de un "*joven clasicismo*": pedía que "*los resultados de todos los experimentos anteriores se clasificaran (...) y se convirtieran en bellas formas duraderas*". Exigió una "*salida del tematicismo y la restauración de la melodía como principio dominante del movimiento musical y como fuente inspiradora de creación y armonía: en resumen, una vuelta a las más elevadas formas de la polifonía*". Finalmente incitó a los compositores a "*abandonar el subjetivismo y volver a captar la serenidad de la música absoluta*"<sup>10</sup>.

En Hungría y España, entre otros países, fue el interés por el folklore y la música popular el que también permitió esa recuperación de la disciplina musical, estimulando la creación de nuevos y más simples lenguajes compositivos. Algunos compositores como Bartók, Kodály, Falla, Szymanowsky y Janáček utilizaron danzas y canciones folklóricas, no como material temático, sino como modelos para su propia invención temática: *Suite para piano* de Bartók (1916); *Suite de danzas para orquesta* (1923) y *El sombrero de tres picos* de Falla; *la Sinfonietta* de Janáček son ejemplos de ello.

Lo cierto es que, para 1923, el término *néo-classicisme* estaba plenamente instalado, fue utilizado por primera vez por Boris de Schloezer en

*La nouvelle revue française*, en relación a Stravinsky, en un concierto realizado en 1923 y organizado por Jean Wiéner<sup>11</sup>. No obstante, era uno de tantos slogans aplicados a las composiciones por la crítica contemporánea, incluyendo *nouveau classicisme, classique, objectivisme, réalisme y style dépouillé*<sup>12</sup>. Todas estas tendencias, aunque no estaban claramente delimitadas, ni en sus definiciones y tampoco en sus alcances, representaron a la fracción conservadora de la creación musical europea.

En tanto, otro movimiento, representado por la Segunda Escuela de Viena, que respondía a la estética expresionista, lideraba la vanguardia, proponiendo el empleo de las series con el objeto de ordenar la atonalidad. Este dualismo llevó a la general concepción de que el neoclasicismo y la música dodecafónica se oponían diametralmente. *"Pero ya hace tiempo que esta oposición no tiene vigencia: no sólo las dos 'escuelas' se han acercado, sino que sus diferencias -incluso en su momento álgido de finales de los años veinte-, ya no nos parecen tan significativas. (...) Más que opuestos, fueron en realidad movimientos paralelos"*<sup>13</sup>. Ambas estéticas enriquecieron y revitalizaron el lenguaje musical; la técnica dodecafónica aseguraba la sujeción del compositor a la creciente autonomía del material musical y el neoclasicismo pretendía invocar el poder de las fórmulas tomadas de épocas anteriores. Lo cierto es que *"ambas direcciones clamaban por un conservadurismo"*<sup>14</sup>. Prueba de ello es que Schoenberg, aún en obras dodecafónicas como la *Suite para piano op 25* (1923), se relaciona con los periodos Barroco y Clásico en sus texturas y en sus esbozos formales. Rosen concluye que la invención del serialismo fue exclusivamente un movimiento para hacer resurgir un viejo clasicismo, como así también hacer posible uno nuevo<sup>15</sup>. Ambas eran músicas de formación intelectualista, no hechas para soñar sino para gustar y comprender, postura diametralmente opuesta al romanticismo.

Finalmente y sólo a efectos de establecer paralelos con las otras artes, cabe recordar que, además de relacionarse el término neoclásico con el arte que, en arquitectura, pintura y escultura, se dio a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y que a su vez coincidió con el periodo clá-

sico vienes de la música, también fue aplicado al trabajo realizado hacia 1920 por pintores como Picasso y Matisse<sup>16</sup>.

### **El Neoclasicismo en Argentina**

El Neoclasicismo musical, ya consolidado en Europa, llegó a Argentina como horizonte promisorio para quienes arriesgaran su adhesión. Los primeros en adoptarlo fueron los integrantes del Grupo Renovación, quienes pronto se constituyeron en referentes de la nueva estética portadora de la modernidad musical. No se trató de una simple adopción del modelo europeo, sino de una *"apropiación operacional de ese estilo como una reserva técnica y simbólica de uso múltiple"*<sup>17</sup>. Esta nueva estética fue abordada por reductos minoritarios que llevaron la problemática de la identidad a planteos mucho más agudos, pues no vieron como impropio el terreno de lo ajeno sino que propusieron apropiarse de él y hacerlo suyo en un lenguaje renovado y maduro, que les permitió tanto la expresión universal como la local.

El Grupo se conformó en 1929 y subsistió hasta 1944; encontró adeptos en la Asociación Amigos del Arte, cobijadora de artistas jóvenes de las letras, la plástica y la música. Ligada a estas entidades apareció la figura de Eduardo Fornarini, llegado a Buenos Aires hacia los comienzos del siglo XX, y ferviente defensor del purismo en la música. Sus enseñanzas fueron decisivas para los integrantes del Grupo Renovación, por cuanto facilitaron la madurez técnica necesaria para el abordaje del lenguaje neoclásico. En consecuencia, como expresa Corrado, la afiliación a esta estética representó para los compositores *"un factor de distinción"* que les permitió un posicionamiento en el campo musical y cultural. Contrariamente al europeo que representó a la fracción conservadora de la música, en Argentina, el Neoclasicismo fue un manifiesto de progreso: *"(...) su modernidad -paradojal- satisfacía provisoriamente las necesidades de renovación de los músicos jóvenes"* a la vez que *"permitió a los compositores un abordaje al folklore local en continuidad con las búsquedas de una música nacional, sin tener que echar mano al cuestionado nacionalismo postromántico precedente"*<sup>18</sup>.

Juan Carlos Paz, líder del Grupo Renovación y defensor a ultranza de la estética neoclásica, expresaba que era “...una música de formación intelectualista, no hecha para soñar sino para gustar y comprender; una tendencia contraria al romanticismo redundante y extemporáneo”, e iniciadora de un verdadero arte musical<sup>19</sup>.

Dentro de ese contexto puede encuadrarse la figura de Luis Gianneo, pues cuando se produce su ingreso al Grupo (diciembre de 1931), no sólo se encontraba radicado en Tucumán, sino que había dado muestras, desde 1924, de una marcada inclinación nacionalista y, desde 1927, de los primeros rasgos neoclásicos en obras para piano, influenciado presumiblemente por la llegada a América de músicos que trajeron los rasgos que preparaban el advenimiento del Neoclasicismo<sup>20</sup> y <sup>21</sup>.

Con posterioridad a la visita de Stravinsky a Buenos Aires, en 1936, Gianneo reconoce en un artículo publicado en la Revista Sarmiento, en Tucumán, la influencia renovadora que este músico ejerció en los compositores<sup>22</sup>. Esta admiración hacia el músico ruso se vio reflejada en sus obras *Obertura para una comedia infantil* (1937), y en *Sinfonietta en Homenaje a Haydn* (1940).

### Indicadores del lenguaje neoclásico

Son numerosas y diversas las herramientas que el compositor despliega para expresar el lenguaje neoclásico, por lo que se presentan organizadas en diferentes ejes de observación. En virtud del espacio previsto para este artículo, algunos ejes serán ejemplificados y otros sólo descritos en las conclusiones. Por igual razón se omiten en el presente, las referencias en otras obras, de cada rasgo compositivo ejemplificado.

#### 1

##### Sistema de organización de alturas:

- **Tonalidad ampliada:** en ocasiones con cadencia débil, motivo por el cual resulta ambigua. Las líneas se dirigen a un centro sin importar la funcionalidad de los sonidos. Ej.1: *Suite*: 1º mov. cc.20-25. Empleo de bordadura (cc.20-21 Re#-La#-Re# de Mi-Si-Mi), y nota de paso (cc.22-23 de Re-Si-Re, respectivamente) que provocan ambigüedad tonal, hasta alcanzar la tríada de SolM en c.25.



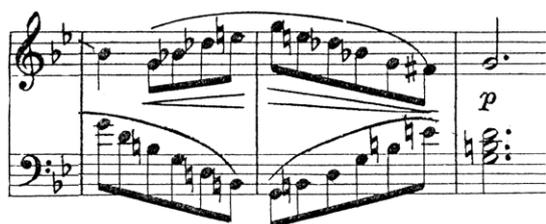
- **Estilo intencionalmente sencillo:** lenguaje tonal, depurado de cromatismos, en el cual prevalecen las relaciones tónica-dominante aunque sin su fuerza funcional. Marcada preferencia por Do mayor. Ej.2: 7 Piezas infantiles: Ronda: cc.1-4.



- **Bitonalidad:** las tonalidades se superponen, no como un resultado de progresiones armónicas sino que, mientras una voz hace la melodía en una tonalidad, las otras se mueven independientemente en ritmo, motivo y direccionalidad. Ej.3: Sonata N°2: 3° mov. cc.222-223. Tríada de SolM (m.d.) y escala de DobM, se dirigen a tríada de SolbM sobre Fa (m.i.).



- **Bimodalidad:** giros melódicos superpuestos que presentan la misma tónica y diferente modo. Ej.4: Música para niños: Fuga: cc.70-72. SolM (m.i.), Solm (m.d.).



- **Pandiatonismo:** disposición disonante de los grados diatónicos en libre combinación armónica y contrapuntística. Ej.5: Sonata N°3:3° mov. cc.34-38. Combinación de disonancias sobre la línea del bajo con direccionalidad hacia Do (m.i.).



- **Bicordes o biarmonía:** estructuras triádicas diferenciadas por sus tonalidades. Ej. 6: *Suite: 3º mov.* cc.160-161. Tríadas de Fa#M (m.d.), SolM (m.i.).



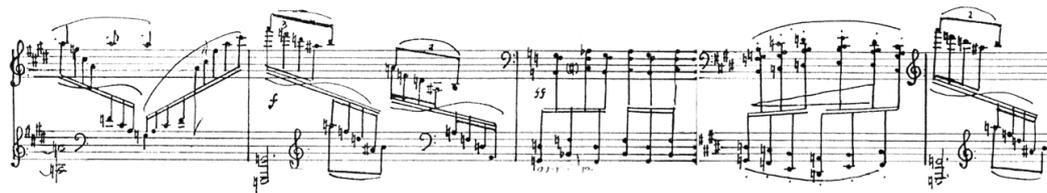
## 2

**Aspecto melódico**

- **Empleo del intervalo como célula generadora de una obra** o como herramienta con función determinada. Ej. 7: *Suite: 1º mov.* cc.139-141. Intervalos de 3era en pasajes de transición.



- **Interpolaciones en la melodía:** breves fragmentos (1, 2, ó 3 compases) que se interponen en medio de una frase, elaborados sobre materiales diferentes a los empleados en los temas, construidos con una concepción más mecánica del instrumento, lo que permite revalorar la continuidad del tema, una vez concluida la interpolación. Ej. 8: *Preludio criollo: En el carnaval:* cc.65-69. La melodía es interrumpida por dos compases interpolados (cc.67-68) y continúa en c.69.



- **Patrón de repetición cíclica:** oscilación cromática en un motivo que gira alrededor de una altura centralizando sonidos o intervalos por repetición. Ej.9: *Suite: 1º mov.* cc.34-37. Los sonidos iniciales (Mib-Do-Sol) oscilan por semitono; también los iniciales de cada grupo de tres (Mib-Mi-Fa-Mi), los segundos (Do-Do#-Re-Do#), y terceros (Sol-Sol#-La-Sol#).



- **Progresiones motivicas:** motivo que se dirige en secuencias hacia el agudo o el grave, respetando la intervállica y, en ocasiones, iniciado en distintas partes del compás o tiempo. **Ej.10:** *Sonata N°3:2° mov.* cc.24-25.



- **Variedad de escalas:** enfatiza la direccionalidad del movimiento, propia de una concepción mecánica e intelectual del instrumento. **Ej.11:** *Suite: 1° mov.* cc.155-160.



- **Desplazamiento de registro:** en la línea melódica o en el acompañamiento. **Ej.12:** *Tres Danzas Argentinas: Tango.* cc.1-5. Desplazamiento de registro en el motivo Sib-La-Sol-Fa-Mib.



- **Uso de la polarización:** como principio organizador tonal; centros tonales establecidos por aseveración, ya sea la repetición, el ostinato, el pedal o movimientos direccionales no funcionales. **Ej.13:** *Sonata N°2:3° mov.* cc.37-39. Se dirige a Fa mayor por movimiento no funcional.



- **Empleo de la modalidad:** Pentatonía y modos gregorianos. **Ej.14:** *Sonata N°2, 2° mov.* cc: 1-4. 4° modo pentatónico: Do-Mib-Fa-Lab-Sib.



Ej.15: Suite: 3° mov. cc.1-4. La eólico.

3

### Aspecto rítmico

• Rítmica motórica: tensión obtenida por la contraposición de patrones rítmicos. Ej.16: Suite: 3° mov. cc.55-59.

4

### Aspecto textural

• Desplazamiento de altura o registro: en búsqueda de las potencialidades tímbricas del instrumento. Ej.17: Sonata N°2: 3° mov. cc.223-224.

• Textura contrapuntística: empleo de la imitación. Ej.18: Suite: 2° mov. cc.15-16. Contrapunto imitativo.

- **Paralelismos o espesamientos de línea:** en diferentes combinaciones e interválicas. Ej.19: *Sonatina*: 2º mov. cc. 6-10. 4tas paralelas en la melodía.



- **Utilización de pedales:** en diferentes presentaciones. Ej.24: Suite: 3° mov. cc.119-121. Pedal articulado (Fa) en el registro grave.

Ej.25: Suite: 3° mov. cc.125-126. Pedal (Fa) en el registro medio. Ostinato en negras.

Ej.26: Suite: 3° mov. cc.54-57. Pedal figurado en disposición de 2da armónica (Sol-La).

• **Carácter percusivo, mecánico y desentimentalizado del piano:** concepción de la disonancia expuesta. Ej.27: Suite: 3° mov. cc.51-53. Empleo del intervalo de 2da, con desplazamiento de registro.

• **Texturas homorrítmicas:** Aparentemente uniformes con pequeños contrastes motivicos y registrales. Traduce una concepción mecánica del instrumento y prescindencia de lo sensual. Ej.28: Suite: 3° mov. cc.179-180. Distinta combinación interválica en las manos alternadas.



Curiosamente, el rasgo neoclásico aparece en Gianneo con anterioridad a su ingreso en el Grupo Renovación, en una obra para piano y fusionado con el de color local. Consiste en este caso, en la disposición de las voces en intervalos de 4tas y 5tas; engrosando una sucesión pentatónica (Mi-Fa#-Do#-Mi-Si-Do#-Sol#-Si), acompañada por un ostinato rítmico, también espesado en 5tas y 4tas, en una explícita concepción mecánica del instrumento.

Esta fusión de rasgos neoclásicos con los estilizados del folklore rural o urbano aparece en forma recurrente en la obra de piano del compositor, por lo que puede considerarse como una primera conclusión general. No obstante, Gianneo adhiere posteriormente al lenguaje neoclásico puro, esto es, sin hibridación con el Nacionalismo, y lo hace a través de una evidente preferencia por las piezas breves y las temáticas infantiles, comúnmente expresadas con una técnica sencilla.

Además de los rasgos ya señalados en el tratamiento de la melodía, puede agregarse que Gianneo emplea la técnica de transformación melódica, es decir, patrones melódicos reinterpretados en cambiantes disposiciones melódicas de acento y metro, comúnmente dentro de un ámbito estrecho. Puede añadirse además el frecuente empleo del monotematismo, una única idea con presentaciones variadas, como también la mutilación de materiales motívicos para lograr una sensación de finalidad a través de procesos liquidativos.

El tratamiento del ritmo incluye la heterometría y otros artificios, como el desplazamiento de acentos, valores irregulares y patrones trabajados por disminución o aumentación, entre otros.

En relación con la sintaxis del lenguaje neoclásico, Gianneo muestra predilección por las formas "en arco" cuando se trata de piezas breves; en las obras de mayor extensión, se inclina por las formas continuas en las que yuxtapone materiales con una concepción aditiva o también en una organización episódica.

Todas estas herramientas neoclásicas coadyuvan a la constitución de un discurso caracterizado por una tonalidad fluctuante y sugerida, pocas veces confirmada por funciones claramente

expuestas, concluidas con cadencias débiles, como resultado de alternar y, en ocasiones, superponer modalidad, tonalidad o pandiatonismo.

La preferencia del músico por el Neoclasicismo se fue acentuando gradualmente a través de herramientas que fueron incorporadas a su lenguaje en mayor cantidad y más sistemáticamente, alcanzando un grado máximo en "Dos Estudios" y en *Suite*, (obras de 1933), motivo por el cual puede considerarse ese año, como clímax en su estilo neoclásico. El interés del compositor por esta estética continuó hasta 1959, fecha en que compuso su última obra para piano *Bagatelas*. Por consiguiente, la estética neoclásica en el músico abarca treinta años (1927-1957), en los que da a luz sus obras más importantes en calidad, cantidad y diversidad, razón por la que puede considerarse el momento óptimo en su trayectoria. Además debe enfatizarse que, como ya se expresara, su lenguaje neoclásico no bebe directamente de Stravinsky sino que, su madurez es alcanzada con anterioridad a la llegada del músico ruso a nuestro país.

Cabe remarcar que la estética neoclásica no implica la simple incorporación de uno u otro rasgo aislado en una composición. Su doctrina integra sistémicamente los recursos que aparecen en una compleja conexión unos con otros.



## Notas

1. Meyer. 2000:19ss.
2. Coker en Scarabino, Guillermo. 1996:1.
3. Whittall. "Neo-classical" en: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, p.104, 105.).
4. Messing. 1988:38ss.
5. Lockpeiser. 1959:87. "*M Debussy es realmente un compositor clásico. No hablo paradójicamente. Después del desenfadado romanticismo en el que había caído la música, tiene la lucidez, el tacto, el dominio y el sentido de la proporción que caracteriza a los compositores clásicos. Tiene la misma emoción controlada que ellos, su encanto y dignidad de expresión, su desdén por el énfasis, la exageración y el mero efecto*".
6. Whittall. "Neoclassicism" en Grove Music Online 2004.
7. Rosen. 1975:88.
8. Morgan. 1999:194.
9. Ibidem.
10. Busoni, Ferruccio en Stuckenschmidt: 1960:104.
11. Messing, op. cit. p.152.
12. Ibidem. p.13.
13. Rosen. op. cit. p.89.
14. Stuckenschmidt. op.cit. p.101.
15. Rosen. op. cit. p.89.
16. Whittall. op. cit. p.104-105.
17. Corrado. Online 2002.
18. Corrado. Ibidem
19. Paz. 1971:229
20. Corrado, Omar. 1997:148. Gianneo realiza conciertos en Chile (entre otros países), donde ya había llegado el Neoclasicismo traído por Domingo Santa Cruz.
21. Olivencia, Ana María. 1993:116. Julio Perceval se radicó en Argentina en 1926, trayendo consigo la influencia del Neoclasicismo ya vigente en Europa occidental. Desde 1931 forma parte del Grupo Renovación.
22. Pickenhayn. 1980:26. "*Su estética (...) no pudo ser más oportuna y beneficiosa pues vino a poner dique a esa especie de anarquía de las formas que trajo consigo el Impresionismo, a la sombra de la cual se cobijaron tantas mediocridades que, amparadas por el libre albedrío que él ofrecía, dieron, y hasta impusieron, obras desacabelladas y sin sentido de unidad.*" (Pickenhayn op.cit.).

## Bibliografía

- Bent, Ian, "*Analysis*" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, London, 1980.
- Coker, Wilson, *Music and Meaning*, Collier Macmillan Limited, London, 1972.
- Corrado, Omar, "*Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX*", en Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 4, Fundación Autor, Madrid, 1997.
- Lockpeiser, Edwar, Debussy, Schapire, Buenos Aires, 1959.
- Messing, Scott, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Research Press, London, 1988.
- Meyer, Leonard, *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología, Pirámide, Madrid, 2000.
- Morgan, Robert, *La música del siglo XX*, Akal, Madrid, 1999
- Antología de la Música del siglo XX*, Akal, Madrid, 2000.
- Olivencia, Ana María, *La creación musical en Mendoza. 1940-1990*, Ediciones Facultad de Artes UNCuyo, Mendoza, 1993.
- Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- Pickenhayn, Oscar, *Luis Gianneo*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1980.
- Rosen, Charles, *Schoenberg*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1975.
- Scarabino, Guillermo, *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires, 1996.
- El Grupo Renovación (1929-1944) y la Nueva Música en la Argentina del siglo XX*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2000.
- Stuckenschmidt, Hans, *La música del siglo XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.
- Whittall, Arnold, "Neo-classical" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, London, 1980.

## Artículos online

- Corrado, Omar: La réception du néoclassicisme dans la musique argentine des années '30. Universidad de Buenos Aires y Universidad del Litoral.  
<http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/ims2002>.
- Whittall, Arnold: 'Neo-classicism' Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 10 February 2004), <http://www.grovemusic.com>