Document generated on 04/19/2024 12:45 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

--> See the erratum for this article

L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera
The Musical Avant-Garde in Buenos Aires: Paz contra Ginastera

Esteban Buch

Volume 17, Number 2, 2007

Plein sud : Avant-gardes musicales en Amérique latine au XXe siècle

URI: https://id.erudit.org/iderudit/016836ar
DOI: https://doi.org/10.7202/016836ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Buch, E. (2007). L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera. *Circuit*, *17*(2), 11–33. https://doi.org/10.7202/016836ar

Article abstract

The *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM), founded in 1962 in Buenos Aires by Alberto Ginastera, and financed by the Rockefeller Foundation, was the principal centre of contemporary music in Latin America through the 1960s. However, the pioneer of 12-tone music in Argentina, Juan Carlos Paz, used to refer to it as the "Pitman Academy of musical composition". This disdain was the result of a rivalry which lent its structure to the local milieu of contemporary music for thirty years, and which corresponded to competing visions of the history of music which opposed an avant-garde to a nationalist conception. In this article, this history is retraced notably through the analysis of the documents of the quarrel which in 1942 Paz christened "the case against Ginastera".

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera

Esteban Buch

Le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) occupe une place importante dans le panorama international de l'avant-garde musicale des années 1960. Fondé en 1962 par Alberto Ginastera (1916-1984) au sein de l'Instituto Di Tella, haut lieu de l'art contemporain à Buenos Aires, ce centre de « hautes études musicales » fut décisif pour la formation de dizaines de jeunes compositeurs d'Amérique latine. Venus de régions souvent éloignées des pôles de la culture savante, installés dans la capitale argentine pendant deux ans grâce à de confortables bourses, ceux-ci purent suivre les cours d'Aaron Copland, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Luis de Pablo, Luigi Dallapiccola, Krysztof Penderecki, Iannis Xenakis, Vladimir Ussachevsky ou John Cage, pour ne citer que quelques-unes de ces célébrités qui, dans certains cas, découvrirent à leur tour grâce à ce voyage ce qui se passait au sud de l'équateur. Outre Ginastera, à l'époque une véritable figure internationale, certains des animateurs locaux du CLAEM allaient marquer la scène musicale argentine jusqu'à aujourd'hui, tels Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl ou Mariano Etkin. Le centre organisait un important festival de musique contemporaine et incluait un laboratoire de musique électronique très sophistiqué ainsi qu'une excellente bibliothèque, le tout grâce à un subside de six ans octroyé par la Fondation Rockefeller dans le cadre de la politique culturelle « interaméricaine » de la guerre froide qui culmina avec l'*Alliance for Progress* du président Kennedy.

Buenos Aires en juillet 1963. De droite à gauche : Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, Gian Francesco Malipiero et Jeannette Arata de Erize (Archives de l'institut Di Tella)

Et pourtant : si on demandait son avis sur la jeune génération de compositeurs à Juan Carlos Paz (1897-1972), leader de l'avant-garde argentine depuis les années 1930, on avait droit à des réponses comme la suivante :

> Elle dépend pour beaucoup de procédés arrivés d'Europe ou des États-Unis par le dernier courrier, de ces ressources dont les Américains ou les Européens ne savent plus quoi faire eux-mêmes. Seul un tout petit nombre de nos néo-jeunes [*sic*] échappe à cette caractéristique. Le reste en est resté à la délinquance juvénile si prisée dans cette espèce d'Academia Pitman de la composition musicale qui fonctionne rue Florida, et qu'on appelle Institut des Hautes Études sans doute parce qu'il se trouve au premier étage[1].

L'Academia Pitman était un célèbre institut privé pour des métiers de basse qualification, typiquement des secrétaires. Le bon mot de Juan Carlos Paz n'était peut-être pas mauvais — il fait toujours partie de la légende de la musique argentine, alors qu'on ne sait plus très bien qui est Pitman —, mais il était certainement injuste. Le reproche de trop dépendre des modes étrangères pouvait paraître incongru chez quelqu'un qui pendant des décennies, face à la longue mode du nationalisme musical, s'était fait une spécialité de diffuser à Buenos Aires les tendances internationales les plus « avancées » — notamment le système des douze sons de Schoenberg, qu'il avait pratiqué en éclaireur dès 1934 avec sa *Primera composición dodecafónica*. Il est vrai que, comme aimait alors le rappeler Jorge Luis Borges, le nationalisme était lui aussi une idée d'origine étrangère (Borges, 1996). Mais derrière le mépris

1. Juan Carlos Paz, manuscrit sans date, archives de Juan Carlos Paz conservées par Jacobo Romano et Jorge Zulueta, Paris. La phrase sur l'Academia Pitman est citée sans référence *in* King, 1985, p. 83. Texte original :

> « Si se refiere a la nuestra, le diré que depende en mucho de procedimientos llegados en el último correo europeo o norteamericano, recursos que ya ni los norteamericanos ni los europeos saben qué hacer con ellos. Son contadísimos los que escapan a esa característica, entre nuestros nuevo-jóvenes. El resto se ha quedado en la delincuencia juvenil, tan cultivada en esa especie de *Academia Pitman* de la composición musical que funciona en la calle Florida, y a la que denomina Instituto de Altos Estudios, seguramente porque se practican en el 1er piso. »

railleur du vieux Paz grondaient plus de vingt-cinq ans de conflits personnels et esthétiques qui avaient véritablement structuré le milieu portègne de la musique contemporaine. Son hostilité au CLAEM s'expliquait sans doute d'abord par le fait que sa trajectoire créatrice et son autorité intellectuelle le rendaient plus légitime que quiconque pour diriger un centre international de « hautes études musicales » à Buenos Aires. Bien plus que son cadet Ginastera, homme prudent et habile qui avait toujours fait preuve de réticences face à l'avant-garde, quitte à en utiliser les découvertes une fois passée l'étape des pionniers — ce que Paz lui avait déjà violemment reproché au début des années 1940.

Juan Carlos Paz, dodécaphoniste argentin

Cherchez la femme : en 1933, Juan Carlos Paz épouse Eloísa García Castro. Maîtresse d'école de son métier, elle est la cousine du compositeur Juan José Castro, que Paz a rencontré à Paris en 1924, et avec qui il a fondé en 1929 le Grupo Renovación. L'amitié professionnelle se transforme ainsi en véritable alliance familiale, Juan José ayant deux frères également compositeurs et « rénovateurs », José María et Washington Castro. Sous l'influence de Stravinsky, Ravel, Honegger ou Bartók, le groupe est reconnu comme la section locale de la Société Internationale de Musique Contemporaine et représente alors sans conteste la modernité musicale à Buenos Aires.

D'emblée, cependant, le lien fusionnel de Paz avec sa mère met son ménage à rude épreuve (Romano, 1976, p. 41). Le coup de grâce date de la fin de 1935 et de la rencontre du compositeur avec Sophie Knoll, une pianiste juive qui débarque à Buenos Aires en provenance de Vienne munie d'une recommandation de Paul Pisk, secrétaire local de la SIMC et disciple de Schoenberg. « Nous l'avons entendue jouer dès son arrivée. Elle nous a semblé une pianiste extraordinaire, au tempérament musical enchanteur. Elle communiquait de manière presque électrique. Elle possédait toutes ces musiques au bout de ses longs doigts, de ses longs bras, de sa longue figure, car tout en elle était long, son souffle et son enthousiasme. Elle était merveilleuse », se souviendra le compositeur à la fin de sa vie (Romano, 1976, p. 45). Paz écrira sur le manuscrit de sa *Tercera sonata en los doce tonos* une dédicace pour « Sofia Knoll », en l'appelant tendrement « *querida amiguita* » : « Je serais très heureux si dans cette œuvre au moins certaines combinaisons de notes avaient l'heur de te plaire. »[2]

Sophie Knoll ne deviendra pas la deuxième femme du premier dodécaphoniste de l'Argentine, et finira par rejoindre une troupe itinérante de danses folkloriques. Mais le divorce de Paz venant s'ajouter à des tensions qu'on a pu attribuer à son individualisme (Scarabino, 1987), il se sépare du Grupo Renovación vers la fin de l'année 1936. Les raisons esthétiques ont sans doute

2. Manuscrit de la *Tercera sonata en los doce tonos* conservé par Jacobo Romano et Jorge Zulueta, Paris. Voir Romano, 1976, p. 45 ; Zulueta, 1976, p. 42.

joué un rôle important dans cette crise, où il n'est pas simple de distinguer les causes des effets. Alors que les frères Castro et les autres membres du groupe étaient sensibles au néoclassicisme stravinskien ainsi qu'au nationalisme moderniste et antiromantique prôné par Ernest Ansermet dans la revue *Sur* en 1931 (Ansermet, 1931a et 1931b), Paz semble avoir déduit le principe de la technique des douze sons en solitaire, à partir de la lecture d'articles d'Egon Wellesz dans la *Revue musicale* (Romano, 1976, p. 39) et l'examen de certaines partitions de Schoenberg. Le début de cette *Tercera sonata* dodécaphonique qu'il composa vers janvier 1935 et créa lui-même le 5 août, encore dans le cadre du Grupo Renovación, est absolument dépourvu de couleur locale mais reste empreint d'un néoclassicisme qui, en même temps, fait écho au Schoenberg des années 1920 (figure 1).

En 1937, Paz fonde les Conciertos de la Nueva Música, où seront données en création locale non seulement des œuvres des trois Viennois et de leurs proches mais aussi de Krenek et Hindemith, de Chávez et de Koellreuter, ou encore de Ives, Cowell ou Copland. Le 10 juin 1938, il écrit une longue lettre à Schoenberg, en y joignant des programmes de ses concerts et quelques-unes de ses partitions. Ce document traduit en allemand par une main inconnue, recopié par Paz dans son inimitable calligraphie, et récemment retrouvé dans les archives du Centre Schönberg de Vienne, mérite d'être cité *in extenso* :

Buenos Aires, 10-VI-1938.

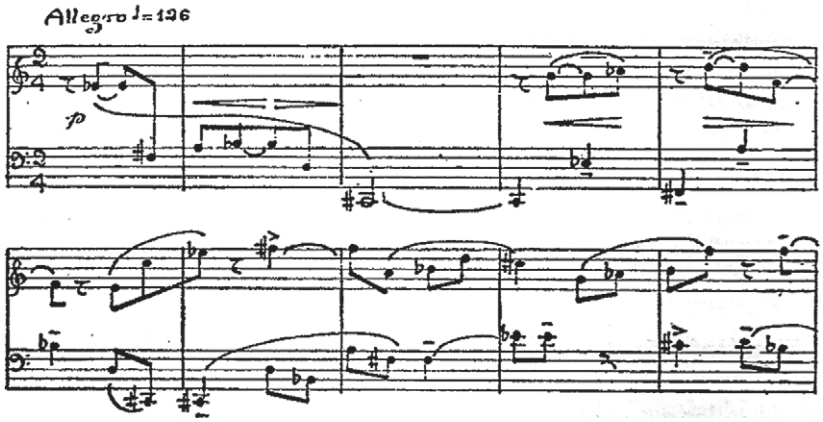
Arnold Schönberg
University of California
U.S.A.

Cher Maître,

je me permets de m'adresser à vous pour accomplir un vœu longtemps caressé. Je suis un compositeur argentin, et comme cela ne vous dira pas grand-chose j'ajoute que je vous dois d'avoir obtenu certains succès à l'étranger ainsi que d'être fortement contesté dans mon pays.

Cela pourrait vous intéresser, Maître, de savoir que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour étudier vos œuvres et vos écrits, malgré la grande distance qui me sépare du centre de la véritable culture musicale européenne ; à l'heure actuelle j'écris dans le système des douze sons, que je tiens pour un champ de possibilités inépuisables. Lors du festival de la SIMC, ma « Passacaglia » sur une série de douze sons a été sélectionnée et exécutée. C'est ma dixième œuvre écrite d'après ce système vers lequel je me suis tourné suite à une évolution naturelle qui m'a fait sentir que pour moi le diatonisme était épuisé. La découverte de ce système a été comme une bouffée d'air frais dans une pièce confinée, et je suis depuis lors redevable envers vous d'une dette que j'aurai sans doute peu d'opportunités de payer. Je peux dire posément que je suis ici complètement isolé comme compositeur et comme partisan de la nouvelle musique,

FIGURE 1. Juan Carlos Paz, *Sonata en los doce tonos* ; manuscrit, début du premier mouvement



car tandis que la compréhension des meilleurs compositeurs argentins ne va pas au-delà de Ravel et du premier Strawinsky, j'ai pour ma part fondé en 1937 à Buenos Aires les Concerts de la nouvelle musique, dont je me permets de joindre le programme. Je peux compter sur la collaboration des meilleurs interprètes locaux ainsi que sur le soutien de nombreuses personnalités de la vie musicale actuelle, tels que Lazare Saminsky, Dr Paul A. Pisk, Slavko Osterc, Karel Reiner, Karl Wiener, Boris Papandopoulo, Karol Pahor, D. Zélse, ainsi que de musiciens sud-américains.

Lors de la première année nous n'avons pas pu réaliser tout ce que nous souhaitions, mais pour cette saison nous préparons nombre d'œuvres qui n'ont jamais été données ici ; lors du premier concert seront exécutées vos *Trois pièces* op. 11, par la suite les *Six petites pièces* op. 19 et la *Suite* op. 25. Cette année peut-être arriverons-nous aussi à réaliser l'une de mes idées de prédilection, faire entendre ici le *Pierrot Lunaire* ; dans tous les cas il s'agira de créations sud-américaines.

Ce serait pour moi une grande joie et un honneur, cher Maître, si vous vouliez bien examiner mes partitions et me faire part de votre jugement, car ici il n'y a aucune critique pour s'orienter ; si cela ne signifie pas pour vous une gêne, je vous prie de le faire.

Je reste votre très dévoué

Juan Carlos Paz

Ad./ Rincón 210 – J
Buenos Aires
Argentina[3]

Il ne semble pas qu'Arnold Schoenberg ait jamais répondu à cette lettre de Juan Carlos Paz, qui lui écrira encore le 5 décembre 1938, sans obtenir davantage d'écho :

3. Juan Carlos Paz à Arnold Schoenberg, 10 juin 1938. Archives de l'Arnold Schönberg Center, Vienne. "Verehrter Meister / ich erlaube mir mich an Sie zu wenden, und erfülle mir selbst damit einen langgehegten Wunsch. Ich bin argentinischer Komponist und wenn Ihnen das auch nicht viel sagt, so möchte ich doch hinzu fügen, dass ich dank Ihnen einige Erfolge im Ausland errungen habe und andrerseits in meiner Heimat stark bekämpft bin. /Vielleicht ist das von etwas Interesse für Sie, meister. Ich habe so gut as ging Ihre Werke und Abhandlungen studiert und auf solch grosse Entfernung vom Zentrum der wahrhaften Musikkultur Europas; momentan schreibe ich im 12 Tonsystem, das mir ein Gebiet unerschöpflicher Möglichkeiten scheint. Beim Festspiel der S.I.M.C. Wurde [*sic*] meine „Passacaglia" über eine Serie in 12 Tönen erwählt und aufgeführt. Das ist mein zehntes Werk in diesem System zu dem ich durch natürliche Entwicklung gelangt bin und weil für meine Person der Diatonismus erschöpft ist. Das finden dieses Systems war für mich etwas wie frische Luft in einem stickigen Raum und ich bin seit dieser Zeit in Ihrer Schuld, für deren Bezahlung sich wahrscheinlich schwer die Gelegenheit ergeben wird. Da ich ruhig sagen kann, dass ich sowohl als Komponist als auch als Freikämpfer der neuen Musik hier völlig allein stehe, wo sogar die besten argentinischen Komponisten in ihrem Verständnis nicht über Ravel und Strawinsky der ersten Art hinausreichen, habe ich hier in Buenos Aires im Jahre 1937 die Konzerte der neuen Musik gegründet, deren Programme ich mir erlaube beizulegen. Ich rechne mit der Mitarbeit der besten Interpreten hier und auch mit der Unterstützung von vielen Persönlichkeiten des jetzigen Musiklebens wie Lazare Saminsky, Dr. Paul A. Pisk, Slavko Osterc, Karel Reiner, Karl Wiener, Boris Papandopulo, Karol Pahor, D. Zélse und sudamerikanischen Musikern. / Leider konnten wir im ersten Jahr noch nicht das von uns

Buenos Aires, 5-XII-1938

M. Arnold Schönberg
(Prof of Music)
Los Angeles. Cal. U.S.A.

Cher Maître,

j'ai le plaisir de vous faire parvenir les programmes des « Conciertos de la Nueva Música » pour l'année 1938, où nous avons eu l'honneur d'interpréter deux de vos œuvres.

C'est la première fois, mis à part « Verklärte Nacht », que l'on entend votre musique à Buenos Aires.

Lors de la prochaine saison nous continuerons notre travail au service de la diffusion de vos œuvres, ainsi que de celles d'autres grands maîtres de l'actualité.

Avec admiration, pour « Conciertos de la Nueva Música »,

Juan Carlos Paz[4]

Sauf erreur, cette correspondance à sens unique représente le seul contact direct entre le créateur du dodécaphonisme et celui qui fut, aux côtés de Hans-Joachim Koellreuter au Brésil, son principal zélateur en Amérique latine. On ignore les raisons du silence de Schoenberg, qui en revanche aura répondu chaleureusement à d'autres partisans plus ou moins périphériques, comme René Leibowitz en France. En tout cas, Juan Carlos Paz ne se détournera pas de sa mission au service de l'École de Vienne et de l'avant-garde en général, exprimée simultanément par la composition, l'interprétation, l'organisation de concerts, la pédagogie et l'écriture de critiques et d'essais. Sa phrase sur le contraste entre la reconnaissance internationale et la réception locale de son œuvre résume bien comment, vers la fin des années 1930, il s'installe dans cette sorte de marginalité centrale qui le caractérisera jusqu'à sa mort : un homme entouré d'un groupe de fidèles, peu intégré à l'*establishment* et aux institutions locales, dont le prestige dépend en bonne partie de son intransigeance et de sa solitude.

Outre les personnes citées dans la lettre à Schoenberg, son carnet d'adresses ira s'enrichissant des noms de Leibowitz, Nicolas Slonimsky, Ernst Krenek, George Perle, Henry Cowell, Hermann Scherchen, Luigi Dallapiccola, Pierre Boulez… Ou encore Aaron Copland, qui en juillet 1941 lui annonce sa visite à Buenos Aires afin de « donner des conférences sur la musique et les musiciens nord-américains » (Maranca, 1987, p. 30)[5].

À la saison, le compositeur de *Billy the Kid* est l'un des cinq membres du Comité Musique de l'Office of the Coordinator of Inter-Americain Affairs (OIAA), une sorte de service de propagande culturelle à destination de l'Amérique latine, créé par le président Roosevelt en pleine guerre mondiale,

Vorgehabte durchführen; Aber für diese Saison haben wir eine Zahl von neuen hier noch nie aufgeführten Werken bereit; um 1. Konzert werden wir Ihre „Drei Stücke", op. 11, aufführen und später die „6 kleine Stücke", op. 19, und die „Suite", op. 25. Eine meiner Lieblingsideen den „Pierrot lunaire", hier zu gehör zu bringen, wird vielleicht auch noch in diesem Jahr verwirklicht; Alle diese Werke werden für Sudamerika Erstaufführungen sein. / Für mich wäre es eine grosse Freude und Auszeichnung wenn Sie, verehrter meister, meine Kompositionen prüfen würden und vor Allem wäre Ihr Urteil für mich von grösster Wichtigkeit, hier gibt es keine Kritik die orientieren kann; Wenn es keine Mühe für Sie bedeutet, bitte tun Sie es. /Ich bin ganz zu Ihrer Verfügung Meister mit aller Verehrung,/ Juan Carlos Paz/ Ad. Rincón 210 – J / Buenos Aires /Argentina".

4. Juan Carlos Paz à Arnold Schoenberg, 5 décembre 1938, *ibid*. "Verehrter Meister,/ ich habe das Vergnügen Ihnen die Programme der "Conciertos de la Nueva Música" für das Jahr 1938 einzusenden, in denen wir die Ehre hatten 2 Ihren Werke auszuführen./ Es ist dies, ausser "Verklärte Nacht", das erste mal, dass man Ihre Musik in Buenos Aires hört./ In der nächsten Saison wollen wir unsere Arbeit an der Bekanntmachung Ihre Werke, ebenso wie der anderer grossen Meister der Gegenwart fortzusetzen. / in verehrung, für "Conciertos de la Nueva Música",/ Juan Carlos Paz.

5. Aaron Copland à Juan Carlos Paz, 22 juillet 1941.

Programme de Concert Nono au CLAEM. Le graphisme de tous les programmes de concert fut assuré par le Département de design graphique de l'institut Di Tella (ITDT), dirigé par Norberto Coppola, Juan Carlos Distéfano et Rubén Fontana. Deux concerts Nono eut lieu dans la salle de l'ITDT en août 1967, et présentaient les œuvres suivantes : 1er concert : *Omaggio a Emilio Vedova*, *Fabrica Illuminata*, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* ; 2e concert : *A floresta é jovem e cheia de vida* (Archives de l'institut Di Tella)

et dirigé par Nelson Rockefeller. Au retour de sa tournée, en janvier 1942, Copland livrera ses impressions dans la revue *Modern Music* : « Paz connaît mieux la musique moderne que tous les autres musiciens que j'ai rencontrés en Amérique du Sud. C'est un travailleur infatigable, sérieux, érudit et solitaire, une sorte de "martyr" de la cause. Paz est le seul compositeur accompli d'Amérique du Sud qui ait adhéré à l'école dodécaphonique de Schoenberg » (Copland, 1967, p. 159)[6].

La reconnaissance du plus célèbre compositeur américain, envoyé à Buenos Aires en mission officielle, participait des « succès à l'étranger » que Paz pouvait légitimement revendiquer. Pourtant l'éloge de Copland était tout sauf inconditionnel : « Il est calme, impartial et précis comme un diagramme ; c'est le type de musicien qu'il est toujours agréable d'observer, mais pas toujours d'entendre. En tant que compositeur, ce qui lui manque le plus est un véritable instinct lyrique ; nombre de ses œuvres ont une pâleur grisâtre qui finit par lasser. Techniquement c'est une musique de première catégorie, mais du point de vue artistique elle est plus distinguée qu'excitante. » Pour ne rien arranger, Copland ajoutait à continuation que « tous les groupes s'accordent à dire que l'espoir de la musique argentine est le jeune Alberto Ginastera ».

6. Pour l'édition originale, cf. *Modern Music,* vol.19, n° 2 (janvier 1942).

Le « *Caso Ginastera* »

Juan Carlos Paz était peut-être fortement contesté dans sa patrie, mais il ne s'était jamais privé, lui, de contester les autres — ce qui du reste était tout à fait dans la tradition schoenbergienne. Comme critique musical, il était redoutable, autant à cause de l'intransigeance de ses convictions que de la qualité de

son écriture, étalées dès les années 1930 dans l'important quotidien *Crítica*. Un bon exemple de son art est l'article « El "Caso Ginastera" », paru le 21 mai 1942 dans la revue antifasciste *Argentina Libre*, à la suite de la création au Teatro Colón de la *Sinfonía Porteña*, de cet « espoir de la musique argentine » qu'il traite, lui, de « bluff » et de « fausse valeur mise sur le marché par un groupe d'irresponsables ». Le cœur de la charge est le passage suivant :

> Absence de style et de procédé ; espèce d'encyclopédie sonore où apparaissent, grossièrement alliées, non plus des réminiscences mais des citations textuelles de la rythmique élémentariste du Strawinsky de *Petrouchka* et de la statique pétrifiée du *Sacre*, de l'atmosphère féérique du Ravel de *Daphnis et Chloé* et *Rhapsodie espagnole*, du « phatos » [*sic*] sonore de Wagner et de Richard Strauss cohabitant avec le climat suggestif de l'*Iberia* de Crussyana, la vibrante soufflerie de *Turandot*, les onomatopées du Honegger de *Prélude à la Tempête* et *Pacific*, et celles du Mossolov de *Fonderie d'acier* ; l'inutile agressivité de certains thèmes de Juan José Castro unie à l'usage de thèmes enfantins à la manière du même Castro et de Luis Gianneo [membres du *Grupo Renovación*], juxtaposés à un supposé tango — vraie canzonetta napolitaine — qui, oh prodige ! à la fin devient la « Fugue » de *Swanda le joueur de cornemuse*, de Weinberger. Voilà le bilan et les bénéfices. (Paz, 1942a)[7]

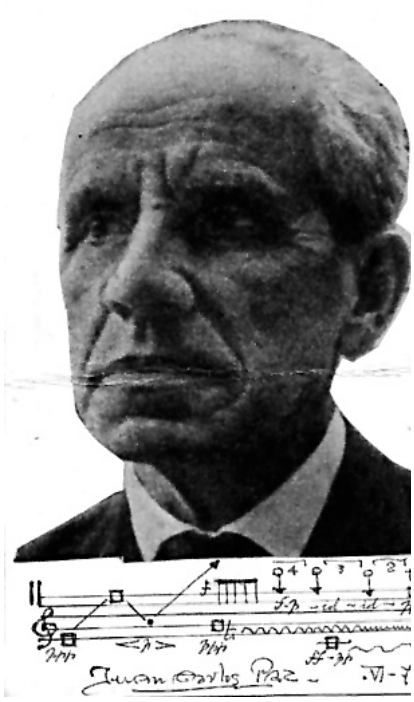
L'évaluation négative de Paz est sans appel. Sa description, pourtant, correspond bien à ce qui, de l'avis de nombreux commentateurs, a toujours caractérisé la musique de Ginastera : son éclectisme ou, si l'on préfère, son œcuménisme stylistique. Le refus de choisir entre les courants contradictoires d'une époque a toujours eu mauvaise presse au pays de l'avant-garde, mais le fait de concentrer autant de réminiscences du répertoire moderne dans une seule partition aurait pu passer pour un tour de force. Or, le critique refuse au jeune compositeur à la fois l'originalité *et* le métier, pourtant appris en bonne et due forme au Conservatoire national de Buenos Aires. Cet acharnement s'explique non seulement parce que pour un schoenbergien l'éclectisme était inacceptable, mais aussi parce que derrière Ginastera, c'est Juan José Castro qui était visé.

En effet, si pour Paz Ginastera constitue un « cas », ce n'est pas simplement qu'il trouve sa musique mauvaise, c'est qu'il y voit le « produit légitime de nos milieux artistiques officiels », porté par « certains courants politico-réactionnaires ». Impossible de ne pas reconnaître au premier rang des « irresponsables » le compositeur, chef d'orchestre et directeur du Teatro Colón, Juan José Castro. L'article fait remarquer que le modèle de la *Sinfonía porteña* n'est autre que la *Sinfonía argentina* (1934) de Castro, et attribue à ce dernier une influence décisive dans la composition de *Panambí* op. 1 de Ginastera, du coup brocardé simple « auteur relatif » de ce ballet à thème indigéniste qui en 1937 lui avait valu sa consécration. Si sa symphonie était à ce point mauvaise, affirmait à

7. Les cinq articles du « Caso Ginastera » parus dans *Argentina Libre* en 1942 se trouvent sans date dans les archives de Juan Carlos Paz conservées par Jacobo Romano et Jorge Zulueta, Paris. "Ausencia de estilo y de procedimiento; especie de enciclopedia sonora en que aparecen, groseramente hermanados, no ya reminiscencias sino citas textuales de la rítmica elementalista del Strawinsky de "Petruchka" y de la estática pétrea de "Le Sacre", de la atmósfera feérica del Ravel de "Dafnis et Cloe" [*sic*] y de "Rapsodia española", del "phatos" [*sic*] sonoro de Wagner y de Ricardo Strauss conviviendo con el clima insinuante de la "Iberia" de Crussyans, la vibrante trompetería de "Turandot", la onomatopéyica del Honegger de "Preludio a La Tempestad" y de "Pacific" y del Mossolov de "Fundición de Acero"; la inútil agresividad de algunos temas de Juan José Castro unido al uso de temas infantiles al modo del mismo Castro y de Luis Gianneo, colindando con un supuesto tango —verdadera canzoneta napolitana — que, ¡oh prodigio!, se convierte al final en la "Fuga" de "Swanda, el gaitero", de Weinberger. Tal es el balance y las utilidades".

présent Juan Carlos Paz, c'est parce que Ginastera avait bien écrit sa partition tout seul… cette fois-ci.

C'est d'abord Castro qui, au nom du droit de réplique, va répondre à son ancien camarade et quasi-beau-frère. « L'insinuation est calomnieuse, écrit-il. J'ignore si sous cette forme sournoise et fuyante elle pourrait donner lieu à une action en justice, mais je suis sûr que c'est le seul terrain où elle mérite d'être traitée » (Castro, 1942). La justice pourtant ne fut pas saisie. En revanche, décidé à rendre coup pour coup, Castro met en cause la déontologie de Paz en dénonçant les emprunts de tel de ses articles à une encyclopédie, ou ce que tel autre article sur lui signé par un tiers empruntait à Paz lui-même. Celui-ci répond à son tour dans un deuxième texte directement adressé à Castro : « [I]l semblerait que notre cible était cette fois tellement inconsistante que nos flèches n'ont eu aucune peine à la traverser pour aller blesser le célèbre chef argentin » (Paz, 1942*b*).



Juan Carlos Paz, Buenos Aires, juin 1971. Photo collée sur manuscrit, collection privée de Jorge Zulueta, Paris. A la fin de sa vie, Paz entretenait un rapport diagonal avec les nouvelles graphies, qu'il raillait volontiers, sans se priver de les utiliser pour ce qui sera sa dernière œuvre musicale, les *Seis eventos* de 1972.

Ginastera sera donc bien obligé de descendre dans l'arène de son propre « cas », en essayant d'en faire le cas de son contradicteur : Paz, dit-il, n'est qu'un « pseudo-musicien » et un « pseudo-critique » qui « s'est attribué à lui-même le rôle de "fuehrer" des compositeurs de notre pays ». Et il invoque une autorité reconnue par les deux parties, à savoir Copland, dont il cite les propos négatifs sur son adversaire, en omettant bien sûr les positifs. Puis, retournant à l'expéditeur une remarque autobiographique de Paz sur son « style athématique sans répétitions ni séquences mélodiques », il va à son tour porter le fer :

> Seule convenait à ses œuvres la musique athématique, atonale et amorphe ! C'est ainsi qu'il a commencé à pontifier, en se leurrant lui-même jusqu'à se prendre pour le continuateur de Schönberg et d'Alban Berg. Mais tandis que ces deux musiciens écrivaient des œuvres comme le mélodrame *Pierrot lunaire* ou le Troisième Quatuor op. 30, la *Suite lyrique* ou l'opéra *Wozzeck*, toutes des œuvres profondes et pleines de

> lyrisme, Paz écrit des pièces à double mélodie pour piano percuteur [*sic*]. […] La manière de composer de Paz ressemble à la manière de faire des mots croisés ou résoudre des anagrammes : mélanger les douze sons entre eux horizontalement ou en deux groupes de six sons chacun ou en trois groupes de quatre, etc., de sorte à ce qu'on ne réentende pas un son avant d'avoir entendu les onze restants. Et tout cela froidement, comme une machine à calculer (Copland a bien raison !), sans que cette combinaison de sons n'arrive à représenter une expression artistique. (Ginastera, 1942)[8]

Vers la fin, Ginastera compare Paz à Beckmesser : « Quel exemple que le souvenir de ce personnage ridicule qui envie les Hans Sachs et les Walthers et qui finit par provoquer la risée de tout le monde ! » Or, dans son article suivant, Beckmesser-Paz ripostera en raillant le « Walter [*sic*] de la musique argentine », et en évoquant tous les compositeurs étrangers qui avaient reconnu ses qualités. À l'exception d'un seul, que tout récemment encore il louait sans réserves dans la presse, et qu'il doit maintenant sacrifier : « Quant à Copland, son opinion sur la musique atonale et athématique n'est pas surprenante étant donné sa tendance opposée, rythmique, thématique et tonale, une opinion proche de celle du docteur Goebbels, qui range l'atonalisme dans le champ de l'"art dégénéré".» On est bien là au cœur du débat ou, si l'on préfère, au cœur du vingtième siècle :

> Ses opinions [à Ginastera], totalement empruntées — fidèle à la politique de prêt et location —, ne diffèrent pas de celles que véhiculent tous les réactionnaires de la terre. Mais tout musicien moyennement informé sait que le « système des douze sons » est à la fois le point critique de toute une époque musicale et le signal du départ de ce qu'on a pu appeler « musique à problèmes », mais qui n'exclut nullement l'émotion artistique, tout en ouvrant au compositeur un horizon de possibilités presque illimitées, car il permet la liberté la plus large au sein de l'ordre le plus rigoureux. (Paz, 1942c)[9]

La leçon est consonante avec celle de tous les schoenbergiens de la terre : seulement un ignorant ou un réactionnaire peut nier l'importance historique du dodécaphonisme. En réalité, Ginastera s'était borné à en contester l'usage qu'en faisait le seul Paz. Mais ses arguments n'en rejoignaient pas moins ceux que les détracteurs de la technique dodécaphonique elle-même brandissaient depuis les années 1920, notamment l'idée d'une musique intellectuelle, faite pour les yeux et pas pour l'oreille. Quant à l'atonalisme, que Ginastera n'attaquait pas sans pour autant s'y rallier, son rejet par les nazis permettait à Paz de donner à sa défense de l'avant-garde une coloration politique et morale.

Or, on a vu que Ginastera traitait Paz de *Führer* sur un ton tout aussi méprisant. Les différences entre les deux hommes, étalées dans une publication antifasciste, n'épousent nullement les lignes du conflit entre sympathisants de l'Axe et partisans des Alliés qui alors fait rage en Argentine, pays neutre jusqu'en mars

8. "¡Nada convenía a sus obras sino la música atemática, atonal y amorfa! Y entonces comienza su pontificado, engañándose a sí mismo y creyéndose continuador de Schönberg y de Alban Berg. Pero mientras estos dos músicos escribían obras como el melodrama "Pierrot lunaire" o el tercer cuarteto op.30, la "Suite lírica" o la ópera "Wozzeck", obras todas ellas profundas y de gran lirismo, Paz escribe piezas para piano percutor y de doble melodía. […] La forma de componer de Paz es similar a la forma de resolver un problema de palabras cruzadas o en anagrama: mezclar los doce sonidos entre sí horizontalmente o en dos grupos de seis sonidos cada uno o en tres grupos de cuatro, etc. de manera que no se escuche nuevamente un sonido antes de haberse escuchado los once restantes. Y todo esto fríamente, como una máquina calculadora (¡razón tiene Copland!), sin alcanzar esa combinación de sonidos una expresión artística."

9. "Sus opiniones al respecto, totalmente prestadas — siempre fiel a la política de préstamo y arriendo-, no difieren de las puestas en circulación por todos los reaccionarios del orbe. Pero todo músico medianamente enterado sabe que el "sistema de los doce tonos", a la vez que punto crítico de toda una época musical, es la señal de partida de lo que ha dado en llamarse "música de problemas", pero que no excluye en modo alguno la emoción artística, a la vez que abre al compositor un horizonte de posibilidades casi ilimitadas, ya que concede la más amplia libertad dentro del orden más riguroso."

1945 (Corrado, 2001). Même si leurs sensibilités politiques n'étaient pas identiques, vu notamment le catholicisme de Ginastera, le vrai clivage idéologique entre lui et Paz était ailleurs, sur un terrain plus esthétique, celui de nationalisme musical. Et, concrètement, l'utilisation moderniste du folklore, que Paz dénoncera comme un anachronisme rétrograde, et dont Ginastera deviendra le champion dès 1943 avec son ballet *Estancia*, à l'origine une commande du ballet Caravan de Balanchine, lui aussi envoyé en tournée par Rockefeller (Campbell, 2006). Après l'indigénisme imaginaire de *Panambí*, c'est cette exaltation de la *pampa*, ses riches propriétaires terriens et ses virils *gauchos*, qui fera son succès.

Ginastera choisit ainsi l'ancien folklore rural comme source populaire de l'identité musicale argentine, au détriment de ce tango urbain et remuant cité précisément dans la *Sinfonía porteña*, qui restera désormais complètement absent de son œuvre[10]. Il serait imprudent de dire que c'est la comparaison avec la canzonetta napolitaine qui l'en aura détourné, même si le petit-fils d'immigrés italiens et catalans qu'il était ne pouvait rester indifférent au reproche de faire dans le vulgaire. Son contradicteur ne s'y était pas attardé, peut-être parce que le tango pouvait alors être accusé de tout sauf d'anachronisme, seul péché mortel pour un avant-gardiste. Mais c'est un fait que, peu après le « Caso Ginastera », la *Sinfonía porteña* disparaîtra de son catalogue, ce qui suggère que, de l'aveu même de son auteur, Paz ne s'était pas complètement trompé sur les qualités de cette partition.

10. À l'exception de son arrangement du tango d'Alejandro Scarpino et Juan Caldarella, *Canaro en Paris*, pour le film d'Edgardo Togni *Su seguro servidor* (1954). Courriel de Deborah Schwartz-Kates à l'auteur, 21 novembre 2006. Voir Kuss et Handschein, 1990, et Schwartz-Kates, 2006.

Alberto Ginastera, musicien des Amériques

La brillante carrière d'Alberto Ginastera prend son essor pendant les années 1940 au sein du réseau « interaméricain » dont Roosevelt et Rockefeller avaient jeté les bases, relayés à la fois par des institutions telles que l'Union panaméricaine ou l'Organisation d'États Américains, et par des fondations privées. En 1942, il gagne une bourse Guggenheim qui, une fois la guerre finie, lui permet de s'installer à New York, suivre les cours de Copland à Tanglewood et se produire lors d'une « semaine panaméricaine » organisée par le Département d'État — toujours accompagné de sa femme Mercedes de Toro, qui, issue de la bourgeoisie de Buenos Aires, vient régulièrement au secours de sa timidité sociale et son anglais précaire. À la fin de novembre 1946, on entend à Washington ses *Preludios americanos*, œuvre-manifeste de l'esthétique « américaniste » qui désormais va enrichir et moduler son nationalisme folkloriste. Début 1947, son *Dúo para flauta y oboe* op. 13 est donné à New York sous les auspices de la League of Composers, tandis qu'Erich Kleiber — ancien exilé accueilli par Castro au Teatro Colón — dirige la suite de *Panambí* avec l'orchestre de la NBC. En 1948, de retour en Argentine, Ginastera fonde aux côtés

des frères Castro la Liga de Compositores qui devient la section locale de la SIMC (Buch, 2003, p. 55-57.)

Ce groupe prend ainsi une longueur d'avance sur l'Agrupación Nueva Música que Juan Carlos Paz va créer en 1950, et à partir de laquelle il tâchera quelque temps de promouvoir une association internationale concurrente de la SIMC. C'est à cette époque que viennent vers lui ses disciples les plus connus, Michael Gielen, Mario Davidovsky, Edgardo Cantón, Mauricio Kagel, ou encore Francisco Kröpfl — son élève de 1948 à 1953, qui en 1954 rencontrera à Buenos Aires le sérialisme intégral en la personne de Pierre Boulez. Bref, dans les années 1950 le rôle de Paz comme l'avant-gardiste argentin par excellence est largement reconnu dans les milieux spécialisés, et il jouit d'un crédit plus large grâce à sa musique pour le film *La Casa del Angel* de Leopoldo Torre Nilsson, présenté à Cannes en 1957. Il se met aussi à écrire des livres, dont *Introducción a la música de nuestro tiempo*, vaste panorama du XXe siècle où, au passage, il règle une nouvelle fois ses comptes sur la scène locale (Paz, 1971). En 1958, ses *Transformaciones canónicas* sont jouées au Domaine musical (Aguila, 1992, p. 208).

La présence de Ginastera en Europe, elle, s'inscrit en marge de l'avant-garde symbolisée par le Domaine ou par Darmstadt, mais n'est en rien marginale. En 1951, le *Primer cuarteto de cuerdas* op. 20 est joué à Francfort au Festival de la SIMC, et ce voyage lui permet de rencontrer Nadia Boulanger, ainsi qu'Arthur Honegger qui l'invitera à siéger au Conseil international de la musique de l'Unesco ; en 1954, Igor Markevitch dirige ses *Variaciones Concertantes* op. 23 au Festival de Salzbourg. C'est toutefois aux États-Unis que le succès est le plus constant ; en 1958, le Juilliard Quartet crée à Washington son *Segundo Cuarteto de cuerdas* op. 26, dans le cadre du Premier Festival Interaméricain de Musique, auquel il assiste invité par le Département d'État. Cela fait dire à Howard Taubman, du *New York Times*, que Ginastera « est désormais l'une des principales figures de l'Amérique du Sud » grâce à « sa synthèse émouvante et originale des tendances de la musique contemporaine » (Suárez Urtubey, 1967, p. 128)[11].

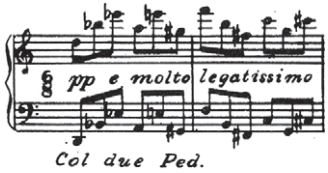
11. *New York Times,* 20 avril 1958.

Taubman dit synthèse précisément là où Paz ne voyait qu'éclectisme : voilà qui résume bien les controverses autour de la musique de Ginastera. Depuis 1952 et la *Sonata para piano* op. 22 sa palette inclut le dodécaphonisme, qu'il utilise ici ou là sans renoncer aux évocations folkloriques, comme dans ce *Presto misterioso* dont le rythme reste proche d'une danse des gauchos, le *malambo* (figure 2).

En 1957 le même Taubman avait assisté au Festival de musique latino-américaine de Caracas, et son impression avait été globalement favorable.

> [L]e problème est de trouver la manière d'offrir à ces jeunes et talentueux compositeurs une formation professionnelle adéquate, ce dont les institutions locales sont

FIGURE 2. Alberto Ginastera, *Sonata* op. 22, Début du *Presto misterioso*[12]



12. D'après Suárez Urtubey, 1967, p. 18.

en général incapables. De l'avis général, la réponse aux besoins de l'Amérique latine serait un nouvel institut d'études avancées de composition. (King, 1985, p. 33)[13]

13. *New York Times*, 14 avril 1957.

Selon certains, c'est la proposition de Taubman qui suscite l'initiative de la Fondation Rockefeller aboutissant à la création du CLAEM, même si de son propre aveu le critique s'était borné à répercuter aux États-Unis ce qu'il avait entendu au Venezuela[14].

La politique de Rockefeller consistera à soutenir en même temps des activités en Amérique du Sud et en Amérique du Nord. Dès 1961, la Fondation finance le Latin-American Music Center de l'Université d'Indiana, qui sera dirigé jusqu'en 1987 par Juan Orrego Salas, compositeur et musicologue chilien né en 1919, lui aussi boursier de la Guggenheim et ancien élève de Copland à Tanglewood (Orrego-Salas, 1963). Par ailleurs, un représentant de la Fondation, John Harrison, était, depuis avril 1960 au moins, en contact avec Ginastera, que tout, vu de là-bas, désignait comme l'interlocuteur idéal[15]. Il avait fait ses preuves comme organisateur d'institutions dès 1948 en créant un conservatoire en plein régime péroniste, avec lequel il avait toutefois fini par se brouiller, ce qui était en soi un bon signe ; mais, surtout, il avait fondé en 1959 la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de l'Universidad Católica Argentina (UCA), soutenu par le recteur Octavio Derisi et l'archevêque Antonio Caggiano, dignes représentants de l'aile la plus conservatrice de l'Église locale. En outre, il venait de confirmer son ralliement à l'esthétique « américaniste » avec une œuvre néo-primitiviste sur des textes indigènes où ne manquaient ni les quarts de ton, ni les passages sériels, ni les moments aléatoires : la *Cantata para América Mágica* (1960). Face à tout ça, l'idée de confier la direction à Juan Carlos Paz, qui pourtant fréquentait lui aussi les festivals panaméricains, ne semble même pas avoir effleuré les responsables (Oteiza, 1999).

14. « Acontecimiento trascendente », *Buenos Aires Musical* vol. 17, n° 277, 1er août 1962, p. 3.

15. John Harrison à Alberto Ginastera, 26 avril 1960. Archives CLAEM, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

En 1961, John Harrison se rend à Buenos Aires et, suivant le conseil de Ginastera, qui se trouve alors aux États-Unis, il cherche à intéresser le recteur de la UCA. Sans succès car, expliquera-t-il dans une lettre au compositeur retrouvée par Laura Novoa dans les archives du CLAEM, Derisi va refuser de s'engager à payer les *distinguished teachers* étrangers au terme de la période de financement direct envisagée par la Fondation. De sorte que, dit Harrison à

Ginastera, « il n'y a pas de base pour envisager un accord avec l'Université Catholique, comme vous l'aviez espéré ». En conséquence, et apparemment sans attendre l'avis du futur directeur du CLAEM, Harrison rencontre Guido Di Tella et Enrique Oteiza, respectivement président de la Fondation Di Tella et directeur de l'Instituto Di Tella, avec qui il discute « la possibilité que la Fundación et l'Instituto s'occupent activement de musique comme ils le font déjà avec les arts visuels. »[16]

16. John Harrison à Alberto Ginastera, 13 septembre 1961, *ibid.*

En effet, « el Di Tella », comme on l'appelle à l'époque, inclut un centre d'arts visuels (CAV) dirigé par le critique Jorge Romero Brest qui bientôt deviendra l'épicentre du mouvement pop de Buenos Aires ; suivra un peu plus tard un autre centre consacré au théâtre ou plutôt aux « expérimentations audiovisuelles » (CEA) qui, animé par Roberto Villanueva, symbolisera le renouveau du spectacle vivant. Le courant semble être passé immédiatement entre l'émissaire des Rockefeller et les responsables de cet institut financé par une famille de grands industriels argentins, qu'épaulent des cadres souvent formés aux États-Unis, tel l'ingénieur Oteiza à la Columbia University. À son retour à Buenos Aires, l'austère Ginastera se retrouvera donc entre les murs d'un bâtiment ultramoderne situé dans le quartier le plus branché de la ville — la rue Florida —, et bien plus près des avant-gardes qu'il ne l'avait jamais été. D'où une situation qu'Oteiza décrira rétrospectivement comme « un petit peu… surprenante ».

D'après le témoignage d'Oteiza, c'est d'ailleurs lui-même, et non pas Ginastera, qui aurait eu l'idée d'installer au sein du CLAEM un laboratoire de musique électronique, à l'image de celui de Columbia-Princeton.

> Il a beaucoup résisté. Il disait non, Oteiza, je n'ai pas confiance dans les appareils, un musicien d'orchestre peut se tromper sur une note, mais si l'appareil tombe en panne tout est fini. Il cherchait des excuses, n'est-ce pas. Il ne voulait rien savoir et surtout… il n'y connaissait rien, ça ne l'intéressait pas, ça ne lui plaisait pas. Celui qui travaillait déjà dans ce domaine, avec le *Laboratorio de Fonología* de l'UBA [Université de Buenos Aires], était Kröpfl. Mais Kröpfl était un homme de Juan Carlos Paz… (Oteiza, 1999)

Le CLAEM, ou la rencontre des Capulets et des Montaigus

Le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales commence à préparer son programme d'activités en 1962. C'est de cette année que date le premier festival de musique contemporaine et les premières lettres de Ginastera aux candidats à professeurs, dont René Leibowitz, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen ou Carlos Chávez (Novoa, 2006). Certains ne viendront pas — Leibowitz par exemple, plus tard Boulez ou Stockhausen —, mais la liste des

hôtes du CLAEM est tout de même impressionnante. Pendant l'année 1963, le premier groupe de douze boursiers, originaires de sept pays d'Amérique latine formés dans des conditions très diverses, va suivre les cours de Copland, « Esthétique de la musique du vingtième siècle » ; de Malipiero, « La texture musicale au vingtième siècle » et « Nouveaux principes d'orchestration » ; et de Messiaen, « Théorie du rythme ». Sans oublier celui de Ginastera, « Les structures contemporaines de la composition musicale », et un séminaire où ils viendront travailler leurs propres œuvres.

La production des boursiers du CLAEM pendant ces neuf années d'activité attend encore d'être exhumée et analysée de manière systématique. On se contentera ici d'un coup d'œil au programme des concerts des 25 et 26 novembre 1963, où leurs œuvres sont entendues pour la première fois. La manière d'articuler un langage supposé international avec des traits idiosyncrasiques ou des références locales y apparaît esquissée de manières variées, qui toutefois n'annoncent pas toujours les directions que prendront leurs auteurs par la suite.

Le premier concert s'est ouvert sur une sonate pour violon et piano du Colombien Marco Aurelio Vanegas, dont les mouvements ont des noms italiens classiques. Il se poursuit avec une œuvre pour piano, *Variaciones sobre un coral indio* d'Edgar Valcárcel, Péruvien qui bientôt se consacrera à la musique électronique à Columbia ; et avec les *Variaciones para voz y conjunto de cámara* de son compatriote César Bolaños, bientôt pionnier du laboratoire du CLAEM. Puis on entend les *Collages* pour piano de Miguel Angel Rondano, un Argentin qui composera beaucoup pour le cinéma et le théâtre, et les *Variaçoes para piano y percusión típica brasileña* [*sic*] de Marlos Nobre, un jeune de Pernambuco qui avait fréquenté les deux frères ennemis de l'avant-garde brésilienne, Kollreuter et Guarnieri, et qui deviendra un musicien réputé et un responsable de la politique culturelle dans son pays. Le premier jour s'achève par *Xilofonías* pour ensemble du Mexicain Mario Kuri-Aldana, dont l'œuvre réservera par la suite une large part aux sources indigènes.

Le lendemain on commence par les *Variaciones para cuarteto de vientos* de l'Équatorien Mesías Maiguashca, qui se consacrera à la musique électronique à Fribourg. Puis viennent *Cinco canciones sobre textos chinos* de l'Argentin Oscar Bazán, futur spécialiste de théâtre instrumental et de « musique austère » dans la ville de Córdoba. Suit la première œuvre mixte, *Contrastes para dos pianos y banda magnética*, de l'Argentin Armando Krieger, avec une partie électronique réalisée par son compatriote alcides lanza ; *Formas concertantes para dos pianos* de Blas Atehortúa, un Colombien qui restera longtemps associé au CLAEM ; et les *Variaciones tímbricas para voz y conjunto de cámara* du Bolivien Alberto Villalpando, qui écrira la musique de films d'Alberto

Sanjinés. Clôt la liste de ces premières œuvres produites au Di Tella *Three songs (1963-IV) para voz y conjunto de cámara* d'alcides lanza, dont l'œuvre multiforme se déploiera à Montréal[17].

Faute de pouvoir citer ici tous les *becarios*[18], dont les Argentins constituèrent de loin le groupe national le plus important, mentionnons encore Graciela Paraskevaidis, la première femme, admise en 1965-1966, et par la suite active comme compositrice et musicologue, surtout en Uruguay. À ce groupe appartiennent également deux hommes qui resteront associés au centre au-delà de leur séjour initial : le Chilien Gabriel Brncic, plus tard un animateur de la mouvance électroacoustique à Barcelone, et l'Argentin Mariano Etkin, dont la musique instrumentale sera internationalement reconnue.

L'analyse du lien entre les différentes esthétiques et une éventuelle identité musicale latino-américaine, que certains d'entre eux défendront avec véhémence (Aharonián, 2000), dépasse également le cadre de ce texte. Bornons-nous à dire qu'un suivi de tous les anciens boursiers du CLAEM confirmerait sans doute l'impression qu'ils ont en général beaucoup compté dans le panorama continental des dernières décennies, et que pour chacun d'entre eux, au-delà des disparités de leurs formations d'origine, le passage par le premier étage de la rue Florida s'est avéré décisif. Davantage, semblerait-il d'ailleurs, grâce aux professeurs invités, à l'ambiance collective et aux ressources matérielles à leur disposition, qu'à l'enseignement personnel de Ginastera.

En effet, si la plupart des boursiers resteront à jamais reconnaissants à Ginastera pour l'expérience vécue à Buenos Aires, sur ses talents pédagogiques un Etkin s'exprime en termes assez sévères, dans un commentaire qui par ailleurs laisse apparaître les croisements entre affinités personnelles, courants esthétiques et ancrages institutionnels :

> Je peux parler pour moi et peut-être pour certains de mes camarades qui partageaient ma vision critique de Ginastera. De lui, au Di Tella, je n'ai pas appris grand-chose. Je me souviens d'un cours sur la macroforme de *Wozzeck*, une description superficielle. Il insistait beaucoup sur les symétries ; c'était quelque chose qui le préoccupait. Peut-être que ça avait un lien avec sa préoccupation pour l'ordre sur tous les plans. En revanche, nous apprenions avec son assistant, Gerardo Gandini, et avec les professeurs invités. Pendant que j'étais boursier (1965-1966), par exemple, est venu Xenakis, et ce fut pour nous tous un énorme choc. Sa musique était totalement opposée à l'avant-garde locale, celle des élèves de Juan Carlos Paz, dont la musique ne m'intéressait pas. Xenakis proposait un autre chemin, à certains égards déjà tracé par Varèse, que Ginastera détestait car il était en dehors de ce qu'il admirait et qu'il aimait appeler « la grande tradition ». En revanche, Paz avait déjà compris la voie et l'attitude esthétique de Varèse, avec qui il correspondait et à qui il avait dédié un mouvement de *Continuidad 1960*, son importante œuvre pour orchestre. « Cet homme est un ange », dit Varèse à Gandini à propos de Paz, selon ce que raconta

17. Programme des concerts des 25 et 26 novembre 1963, *ibid.*

18. Pour une liste complète des boursiers du CLAEM, voir Dal Farra, 2003.

> Gandini en revenant au Di Tella au terme d'une bourse de la Fondation Ford à New York et Hawaï. (Etkin, 1999)[19]

19. Passage révisé, courriel de Mariano Etkin à l'auteur du 25 octobre 2006.

Les appréciations de la jeune génération sur la musique et l'enseignement de Ginastera étaient contrastées. En revanche, personne ne semble avoir douté ni de son métier comme compositeur, ni de son prestige et ses contacts, ni de ses talents d'organisateur, ni de sa capacité à s'entourer de gens différents de lui — toutes des choses qui se sont avérées cruciales pour la réussite du CLAEM. Le désintéressement de Ginastera est net dans le cas de l'électronique, l'une des rares techniques contemporaines qu'il n'intégra jamais à sa propre musique. Le laboratoire fut mis sur pied par l'ingénieur Raúl Bozarello, quelque temps conseillé par Mario Davidovsky, venu de Columbia-Princeton. Mais c'est à partir de 1966 qu'il va prendre de l'envergure, d'abord avec l'arrivée de l'ingénieur Fernando von Reichenbach puis, l'année suivante, avec celle de Francisco Kröpfl.

La contribution technique de Reichenbach fera du CLAEM un lieu capable de rivaliser à l'échelle internationale autant pour la production d'œuvres électroacoustiques que, dans une certaine mesure, pour le développement technologique. En 1967, par exemple, Reichenbach développe un « convertisseur graphique-analogique », baptisé Catalina, qui permet de déclencher automatiquement un synthétiseur à partir de signes graphiques librement dessinés à la main et captés par une caméra de télévision (Edelstein, 1992, p. 29). Kröpfl, pour sa part, était connu pour avoir fondé, déjà en 1958, l'Estudio de Fonología musical dont le nom faisait écho au laboratoire milanais de Berio ou Maderna. Ginastera avait pensé à lui dès les débuts du CLAEM, mais, se souvient l'intéressé, en tant qu'ancien élève de Paz il s'était retrouvé pris par ce qu'il appelle « cette histoire des Capulet et des Montaigu ». De sorte que ce n'est qu'en 1967, lorsque Ginastera prend une année sabbatique, qu'Oteiza lui propose de venir au CLAEM pour rejoindre le laboratoire et pour enseigner la composition — avec « sans doute » l'aval du directeur, précise-t-il (Kröpfl, 1999).

Au sein du Di Tella se sont ainsi rencontrés les élèves des grands adversaires de la musique contemporaine argentine. Et il faut croire que dès cette époque l'histoire des amants de Vérone était une manière partagée d'en parler et d'en sourire, car si en 1968 Gerardo Gandini compare déjà le « mythe » de la querelle entre Paz et Ginastera à « quelque chose comme les Capulet et les Montaigu » (Romano, 1968), il dira de nouveau en 1978 à l'historien John King :

> Il semblerait que Ginastera et Juan Carlos Paz se soient disputés une fois il y a quarante ans, ou quelque chose du genre. Il existait donc une sorte de tradition ancestrale qui voulait que tous les élèves de Juan Carlos Paz étaient obligés d'être fâchés avec les élèves de Ginastera. Mais nous avons rompu avec ça, car Kröpfl fut l'élève

de Paz et moi de Ginastera et nous sommes amis. Non, tout ça n'existe plus depuis quinze ans. C'est une espèce de mythe, et rien d'autre. Comme Roméo et Juliette, les Capulet… (King, 1985, p. 293)[20]

20. « Ginastera y Juan Carlos Paz parece que se pelearon alguna vez hace cuarenta años o algo así. Entonces existía como una especie de tradición ancestral de que todos los alumnos de Juan Carlos Paz tenían que estar peleados con los alumnos de Ginastera. Pero eso lo hemos roto porque Kröpfl fue alumno de Paz y yo de Ginastera y somos amigos. No, eso desde hace quince años ya no existe más. Es una especie de mito, pero nada más. Como Romeo y Julieta, los Capuletos… »

Il faut préciser que les bonnes relations entre Gandini et Kröpfl, nouées au CLAEM comme pour faire mentir l'ancienne querelle, seront loin de supprimer tout clivage au sein de l'avant-garde argentine. Au contraire, ces deux compositeurs sont aujourd'hui les référents de courants esthétiquement et institutionnellement distincts, dont la coexistence depuis plus de trente ans n'est pas allée sans tensions occasionnelles. Mais, assurément, comparée à la longue haine de leurs aînés, leur rencontre pouvait passer pour une véritable histoire d'amour.

Paz à l'Academia Pitman

Lors de son voyage pendant l'hiver austral de 1967, Luigi Nono dédie la présentation de ses œuvres au CLAEM au Che Guevara, et exhorte les boursiers à se révolter contre la dictature militaire qui, emmenée par le général Juan Carlos Onganía, sévit depuis le coup d'État du 28 juin 1966. Les centres d'art et de théâtre de l'Instituto Di Tella, où fleurissent les happenings et les critiques de la guerre du Vietnam, sont désormais une cible pour ce régime clérical et anticommuniste, resté célèbre pour sa haine des cheveux longs et des minijupes (King, 1985 ; Giunta, 2001). Mais l'appel de Nono semble avoir été fraîchement accueilli. La personnalité de son directeur fut sans doute l'une des raisons pour lesquelles le CLAEM est resté plutôt à l'écart de l'agitation révolutionnaire, les quelques boursiers engagés à gauche s'accommodant tant bien que mal du soutien d'une institution aussi clairement « impérialiste » que la Fondation Rockefeller. En fait, le centre reposait sur un pari de modernisation technique et esthétique qui rejoignait certaines visées de la politique de Washington mais n'en enrichissait pas moins tous les compositeurs bénéficiaires, y compris les opposants à cette dernière.

Les logiques contradictoires de l'engagement internationaliste au temps de la guerre froide avaient toutefois tendance à se rejoindre sur un point, l'abandon des rhétoriques nationalistes des décennies précédentes. Même l'auteur d'*Estancia* alternait désormais entre le panaméricanisme de sa *Cantata para América mágica* et des thématiques « universelles » ou plutôt occidentales, dont le meilleur exemple est *Bomarzo*, son deuxième opéra, qui met en scène un aristocrate névrosé et bossu de la Renaissance italienne.

Or, la visite de Nono coïncida avec le scandale causé par la décision du gouvernement d'interdire la création argentine de cette œuvre, prévue pour le mois d'août 1967 au Teatro Colón ; le 22 juillet, le champion de l'internationalisme communiste annonce qu'il « interdit » à son tour l'exécution de son

œuvre *Varianti* dans ce même théâtre pour marquer son rejet de cette « ridicule intervention de la censure contre la liberté civile et d'expression artistique » (Buch, 2002, p. 81)[21]. Vu l'anticommunisme et le cléricalisme notoires de Ginastera, le soutien de son collègue Nono était peut-être paradoxal, mais moins que la censure elle-même, car *Bomarzo* venait d'être créé à Washington en présence du vice-président des États-Unis et avec le soutien affiché de la dictature argentine. Pourtant, c'est le président Onganía en personne qui, soutenu par l'archevêque Caggiano, bannit cet opéra décadentiste inspiré du fameux Parco dei Mostri de Bomarzo, près de Rome, à cause de ses allusions au « sexe, à la violence et aux hallucinations », déclenchant ce que l'ambassadeur américain appellera, dans ses rapports confidentiels au Département d'État, « *The Bomarzo Affair* » (Buch, 2003).

21. Déclaration écrite diffusée notamment par Associated Press, Buenos Aires, 22 juillet 1967.

Ce geste flagrant d'intolérance autoritaire provoqua des réactions outrées dans le monde de la culture et une partie de la gauche, et même chez de nombreux libéraux de droite jusqu'alors ralliés au régime. Il mit Ginastera dans la position alors inconfortable mais rétrospectivement quasi héroïque d'une victime de la dictature, alors que sa proximité avec les pouvoirs publics, dont le soutien initial à *Bomarzo* était précisément la meilleure preuve, le désignait jusque-là comme une sorte d'artiste officiel du régime. Et c'est à l'Instituto Di Tella qu'a lieu l'une des principales manifestations contre la censure, une conférence de Ginastera et du librettiste Manuel Mujica Láinez. Ce 1er août 1967, dans les locaux de la rue Florida, on refusa du monde.

Juan Carlos Paz fut l'un des rares compositeurs qui condamna publiquement la censure de l'opéra de Ginastera[22]. Cela ne l'empêcha pas de s'insurger dans ses *Mémoires* contre certains médias qui auraient « suggéré » que *Bomarzo* était « la première œuvre dodécaphonique écrite dans le pays », en glissant à l'encontre de son vieil ennemi que l'origine de cette affirmation lui « paraît extrêmement douteuse, vu les méthodes de publicité et de promotion auxquelles nous sommes habitués » (Paz, 1994, p. 87). L'accusation était gratuite — témoin que certaines rancunes personnelles ont du mal à mourir —, mais ne fut publiée qu'après sa mort, tandis que son rejet de la censure s'étala dans la presse en plein milieu de la crise — preuve que certaines rancunes personnelles peuvent être moins fortes que le sens civique ou la solidarité entre pairs.

22. Revue *Gente,* Buenos Aires, 27 juillet 1967.

C'est aussi qu'à cette époque les relations entre les deux hommes sont à l'apaisement. Peu après l'affaire *Bomarzo*, le 5 octobre 1967, a lieu au CLAEM l'exécution d'une des œuvres majeures de Juan Carlos Paz : le cycle pour piano *Núcleos I-V* (1962-1964), joué en sa présence par Jorge Zulueta, qui en outre l'enregistre pour un disque présenté par Jacobo Romano, à la fois conseiller éditorial du centre et biographe du compositeur. C'est le Capulet Kröpfl et le

Montaigu Antonio Tauriello qui furent à l'origine de ce concert, lequel d'une certaine manière aura marqué un tournant dans l'histoire de l'avant-garde argentine. À partir de là, se souvient Kröpfl en évoquant son ancien professeur, « je ne dis pas qu'ils étaient intimes avec Ginastera, mais ils se saluaient… » (Kröpfl, 1999).

Certaines différences étaient pourtant irréconciliables, car elles tenaient à l'essence de l'idée que chacun se faisait de sa personnalité et de son rôle public. Un an après le concert de Paz à la ci-devant Academia Pitman, Ginastera, membre de longue date de l'Academia Argentina de Bellas Artes, va concevoir le projet d'y faire élire son vieil adversaire. La réponse de Paz consistera à réunir ses amis et disciples pour leur délivrer un discours enflammé, reproduit dans ses *Mémoires* :

> Voilà qu'après plus de quarante ans de travail en faveur de la création, la diffusion et l'enseignement, on me propose de devenir l'un des nombreux et inutiles membres de cette Académie. En quel honneur ? Et pourquoi faire ? Qu'est-ce qu'une Académie, en quoi elle consiste, à quoi elle sert ? Et qu'est-ce que je viendrais y faire sauf mettre en pratique le conseil de [Julio] Cortázar… « noyez dans des fleuves d'éclats de rire toute tentative de discours académique […] » ? La proposition que m'a transmise Odile [Baron Supervielle] a réveillé en moi tout mon ancien esprit académicide. L'organisation fossile par excellence daigne me prendre pour l'un de ses membres, un tel acte pourrait s'interpréter comme une insulte personnelle, il me semble.
>
> Le conclave des Immortels, ainsi appelé sans doute parce qu'ils n'ont jamais cessé de mourir ! Quelle constance peu enviable dans la cruelle occupation de mourir !
>
> Reste un recours face à l'invitation et l'affront involontaire dont l'Académie a daigné me distinguer : fonder, une fois pour toutes, l'*anti-Académie* : si possible sur le trottoir d'en face. Même si, à bien y réfléchir, ce serait un acte assez redondant, car l'*anti-A* existe, elle est intégrée par tous les écrivains et artistes non apprivoisés de l'Univers… (Paz, 1994, p. 267)[23]

Cette réaction académicide puisait une part de son énergie dans le fait que l'offre venait précisément de Ginastera, mais elle montre surtout que Paz ne se reconnaissait que dans la tradition avant-gardiste pure et dure, qui fait du rejet des institutions officielles un pilier de son idéologie. En 1967, il note dans ses *Mémoires*, qui constituent sans aucun doute sa principale œuvre littéraire : « La seule attitude possible pour moi en ce moment : celle de l'*Outsider* ; non pas passif, bien sûr, mais agissant. Solipsiste, en réalité ; et en passant, ou en complément, le franc-tireur » (Paz, 1994, p. 16). Deux ans plus tard, le réalisateur Hugo Santiago lui fait jouer précisément ce rôle dans le film *Invasión*, sur un scénario de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares : à soixante-dix ans passés, le *mate* à la bouche, avec un chat pour compagnon, Paz incarne le chef de la résistance

23. "De manera que, a más de cuarenta años de tarea en la obra de creación, divulgación y enseñanza, se me ofrece la oportunidad de convertirme en uno de los tantos e inútiles miembros de esa Academia. ¿Y a título de qué? ¿para qué? ¿Qué es o en qué consiste una Academia y para qué sirve?: y ¿para que podría asomarme yo a una sesión académica sino para poner en práctica el consejo de Cortázar... "ahoguen en ríos de carcajadas toda tentativa de discurso académico [...]? Al oír la proposición transmitida por Odile despertó en mí todo mi antiguo espíritu academicida. La organización fósil, por antonomasia, se digna considerarme uno de sus miembros, acto que podría interpretarse como agravio personal, me parece./¡El cónclave de los Inmortales, así denominados probablemente a causa de que jamás han dejado de morirse! ¡Qué constancia poco envidiable en la cruenta ocupación de morir!/Resta un recurso ante la invitación e involuntaria afrenta con que la Academia se ha dignado distinguirme: fundar, de una vez por todas, la *anti-academia:* en la acera de enfrente, si es posible. Aunque bien mirado, sería una acción harto redundante, porque la *anti-A* existe, y está integrada por todos los escritores y artistas no domesticados del Universo."

qui, dans une ville imaginaire ressemblant vaguement à Buenos Aires, s'organise face à une mystérieuse invasion dont on ne saura pas grand-chose, mais qu'on peut voir comme la métaphore de presque tout. Le pionnier du sérialisme argentin meurt le 20 août 1972. Appelons-en au souvenir d'Etkin, devenu proche du patriarche avant-gardiste sans en avoir jamais été le disciple : « Lorsque Paz tomba malade sans rémission, je suis allé lui rendre visite à la clinique. Tandis que nous causions posément il y eut tout à coup un long silence, et puis il dit : "J'ai écrit mes mémoires, j'ai été acteur de cinéma, j'ai composé et j'ai cessé de composer. Dis-moi, qu'est-ce qui me reste à faire ?" » (Etkin, 1999).

À cette date, le CLAEM n'existe déjà plus. Le neuvième et dernier Festival de Musique contemporaine, qui s'est tenu rue Florida entre le 28 et le 31 octobre 1970, peut illustrer le résultat obtenu : après une soirée consacrée aux classiques Webern et Bartók, chaque concert combine des œuvres de célébrités internationales avec des créations de ses membres latino-américains. Le deuxième jour inclut des œuvres de Xenakis, Chávez et Henze, ainsi que de Kröpfl, Etkin et l'Argentin Rodolfo Arizaga, plus une de Bolaños et Mauricio Milchberg qui illustre les prémices de la musique pour ordinateur en Argentine. Le programme du troisième jour annonce des œuvres pour bande d'Eimert, de Berio et du Guatemaltèque Joaquín Orellana, et des œuvres mixtes de Maderna et Brncic. Le quatrième et dernier jour du festival, Cage, Feldman et Bussotti partagent l'affiche avec Gandini, Krieger et Tauriello[24].

24. Programme du Neuvième Festival de Musique contemporaine, 28 au 31 octobre 1970, Archives CLAEM, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

L'Institut Di Tella ne résista pas à la crise économique des entreprises du groupe Di Tella, aggravée par l'hostilité du gouvernement (King, 1985 ; Oteiza, 1997). Ce fut le CLAEM qui tint le plus longtemps, mais la subvention de six ans de la Fondation Rockefeller avait déjà cessé, et le soutien occasionnel de l'OEA ou de quelques ambassades n'y changera rien. Désormais le centre se trouvait dans une situation précaire que les controverses autour de l'Institut n'aidaient pas à résoudre, comme le constatera Ginastera en faisant la tournée des sponsors potentiels :

> Je dois dire que certaines entreprises argentines nous ont beaucoup aidé, mais que d'autres nous ont fermé les portes parce que l'idée qu'on se faisait dans certaines sphères politiques était que nous étions des gens en marge de la société. Que nous étions communistes... « hippies », comme ça, des gens en colère, et ce n'était pas vrai. (King, 1985, p. 237)

De toutes façons, *cherchez la femme* : lorsque le CLAEM ferma définitivement ses portes en 1971, Ginastera avait décidé de vivre en Europe pour des raisons personnelles, en l'occurrence sa séparation de sa première épouse, Mercedes de Toro, et son nouveau mariage avec la violoncelliste Aurora Nátola.

BIBLIOGRAPHIE

Aguila, Jesús (1992), *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.

Aharonián, Coriún (2000), « An Approach to Compositional Trends in Latin America », *Leonardo Music Journal* vol. 10, p. 3-5.

Ansermet, Ernest (1931*a*), « Los problemas del compositor americano. El compositor y su tierra », *Sur*, 1re année, p. 118-128, été.

Ansermet, Ernest (1931*b*), « Los problemas del compositor americano. El problema formal », *Sur* 1re année, p. 171-180, automne.

Borges, Jorge Luis (1996), « El escritor argentino y la tradición », *Discusión* (1932), *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, p. 267-274.

Buch, Esteban (2002), « Ginastera y Nono : Encuentros y Variantes », *Revista del Instituto Superior de Música — Universidad Nacional del Litoral*, n° 9, p. 85-98.

Buch, Esteban (2003), *The Bomarzo Affair. Opera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Campbell, Jennifer (2006), « On Being a "Good Neighbor" : Roosevelt, Rockefeller, and the Exportation of "American" Musical Identity », Communication au congrès annuel de l'American Musicological Society, Los Angeles, novembre.

Castro, Juan José (1942), « Ginastera », *Argentina Libre*, n° 115, 4 juin.

Copland, Aaron (1967), « Compositores de Sudamérica, 1941 », *Copland habla sobre música*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 155-156.

Corrado, Omar (1991), « Reflexiones sobre *Seis eventos* de Juan Carlos Paz », *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, n°2, p. 19-24.

Corrado, Omar (2001), « Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945 : una aproximación», *Música e Investigación*, vol. 5 n° 9, <http://www.latinoamerica-musica.net>.

Dal Farra, Ricardo (2003), « The Electronic Music in Latin America », <http://portal.unesco.org/culture>.

Edelstein, Oscar (1992), « El mundo real todavía no está demás », entretien avec Fernando Reichenbach, *Lulú*, n° 3, p. 28-32.

Etkin, Mariano (1999), entretien avec l'auteur, Buenos Aires, 31 octobre 1999.

Ginastera, Alberto (1942), « Más sobre el "Caso Ginastera" », *Argentina Libre*.

Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

King, John (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone.

Kröpfl, Francisco (1999), entretien avec l'auteur, Buenos Aires, 9 et 18 octobre 1999.

Kuss, Malena et Handschein, Lukas (dir.) (1990), *Alberto Ginastera. Musikmanuscripte*, Inventare der Paul Sacher Stiftung, Bâle, Amadeus.

Maranca, Lucía (dir.) (1987), *Cartas a Juan Carlos Paz*, Buenos Aires, Agrupación Nueva Música.

Novoa, Laura (2006), « Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso », Communication au Colloque de musicologie de La Plata, juillet.

Orrego-Salas, Juan A. (1963), « The Latin-American Music Center », *Music Educators Journal*, vol. 49, n° 5, p. 105-107.

Oteiza, Enrique (1997), « El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella », Grupo « Arte y política en los años '60' »(dir.), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones « Gino Germani », UBA, p. 77-108.

Oteiza, Enrique (1999), entretien avec l'auteur, Buenos Aires, 27 septembre 1999.

Paz, Juan Carlos (1942a), « El "Caso Ginastera" », *Argentina Libre*, n° 113, 21 mai 1942.

Paz, Juan Carlos (1942b), « Más sobre Ginastera », *Argentina Libre*, n° 116, 11 juin 1942.

Paz, Juan Carlos (1942c), « Más sobre el caso Ginastera: Sin la gloria de los burócratas del arte... », *Argentina Libre*.

Paz, Juan Carlos (1971), *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955, 2e éd.), Buenos Aires, Sudamericana.

Paz, Juan Carlos (1994), *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias III)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Romano, Jacobo (1968), « Gerardo Gandini », entretien avec Gerardo Gandini, *Buenos Aires Musical*, vol. 23, n° 374.

Romano, Jacobo (1976), *Vidas de Paz*, Buenos Aires, GAI.

Scarabino, Guillermo (1987), « Juan Carlos Paz y el "Grupo Renovación" », *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas « Carlos Vega »*, vol. 8, n° 8, p. 23-30.

Schwartz-Kates, Deborah (2006), « The Film Music of Alberto Ginastera : A (Sneak) Preview of the Cinematic Sources », Communication au congrès annuel de l'American Musicological Society, Los Angeles, novembre.

Suárez Urtubey, Pola (1967), *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Zulueta, Jorge (1976), *La obra para piano de Juan Carlos Paz*, Buenos Aires, GAI.