

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**TESIS DE MAESTRÍA EN
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX**

Título: La obra para piano de Roberto García Morillo

Maestranda: Elena Dabul

Directora: Dora De Marinis

Mendoza

2013

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a la dirección de la profesora Dora De Marinis, a quien, además de deberle mi formación pianística e investigativa, le agradezco la generosa dedicación y la experiencia profesional que me brindó durante todos los años de elaboración del trabajo, la paciencia y el permanente aliento para su concreción.

Agradezco a los responsables de SADAIC, de la antigua casa Ricordi Americana y de las bibliotecas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mi reconocimiento hacia todos los entrevistados, en especial a Irma Urteaga, Jorge Fontenla y Ana María Mondolo, quienes colaboraron facilitándome material de difícil acceso.

Por último, agradezco el amor y el apoyo incondicional de Alejandro, Manuel y Mauricio.



ROBERTO GARCÍA MORILLO
(1911-2003)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
PROGRAMA DEL CONCIERTO	9
CAPÍTULO I	
ROBERTO GARCÍA MORILLO (1911-2003)	
1. SU ROL EN LA VIDA MUSICAL ARGENTINA	10
2. SU OBRA	16
3. SUS ESTILOS	17
CAPÍTULO II	
OBRAS PARA PIANO. UN ANÁLISIS DESDE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL	
1. LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA	25
2. GARCÍA MORILLO Y EL PIANO	26
CAPÍTULO III	
ORDEN METODOLÓGICO DE LAS OBRAS PARA PIANO	65
1. DIFICULTADES DE NATURALEZA COGNITIVA	67
2. DIFICULTADES DE NATURALEZA PRAGMÁTICA	78
3. PROPUESTA METODOLÓGICA EN NIVELES	105
CONCLUSIONES	107
APÉNDICE	109
1. CATÁLOGOS	110
2. ENTREVISTAS	123
FUENTES	177
BIBLIOGRAFÍA	182

INTRODUCCIÓN

“Se ha dicho con razón que el prólogo es algo
que se escribe al final de un libro,
se coloca al principio
y con frecuencia no se lee ni antes ni después.”
Roberto García Morillo¹

El interés personal que me motivó a tomar como tema de tesis la obra para piano de Roberto García Morillo (1911-2003) fue el desconocimiento de esa producción. Este problema surgió cuando descubrí que el compositor gozó de gran difusión a mediados del siglo pasado, pero con el tiempo fue excluido de programas de conciertos y de la enseñanza en instituciones académicas.

Conocí a García Morillo a través de sus *Variaciones 1942* para piano, obra que interpreté en el Seminario de Interpretación IV de la carrera de posgrado. Ese primer acercamiento fue decisivo para despertar mi curiosidad. Encontré un lenguaje novedoso, muy personal, que no se asemejaba a ninguno de los compositores argentinos y latinoamericanos que había abordado hasta el momento. Era un modo de componer único, con ideas expresadas con fuerza y sin rodeos. Al saber que había escrito una cantidad considerable de obras para piano y que no existían estudios previos sobre ellas, me animé con entusiasmo a emprender este trabajo, con la convicción de que esa producción merecía ser conocida y valorada, ya que significó un aporte muy importante a la literatura musical argentina. El conjunto de obras para piano mostraba serias dificultades para su abordaje interpretativo, tanto desde el punto de vista técnico-instrumental como desde la comprensión de las ideas musicales. Otro factor fundamental en la elección del tema fue el impacto que me provocó la personalidad de un trabajador incansable que era capaz de componer y escribir libros, artículos y críticas -todo ello en grandes cantidades-, desempeñar cargos de gestión, de docencia y apoyar la difusión de la música de sus colegas argentinos.

¹ Roberto García Morillo, *Estudios sobre Música Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1984), p. 7.

Para la realización del trabajo tuve en cuenta las importancias cuantitativa y cualitativa de esa producción y mi experiencia como intérprete de la nueva temática, ya que el conocimiento adquirido a través de la práctica musical fue una herramienta fundamental para la realización de la investigación.

Mi hipótesis sostiene que la música para piano de Roberto García Morillo contiene cualidades estilísticas, técnico-pianísticas e interpretativas suficientes para ser insertada en los programas de enseñanza académica y de concierto. La calidad de las obras permite develar aspectos relacionados con la técnica instrumental y la expresión del arte musical que contribuyen a la revalorización y a la difusión del patrimonio musical argentino. El estudio y la periodización de este conjunto de piezas es de suma importancia, dada la relevancia que ha ocupado la figura de García Morillo en el ámbito nacional e internacional.

Continué la línea de investigación iniciada en 1996 con el proyecto “La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas”², dirigido por la profesora Dora De Marinis, con mi co-dirección. Durante las etapas 2005-2007 y 2007-2009 del mencionado trabajo, tomé el caso de García Morillo como parte de la elaboración de esta tesis.

A partir de un análisis estilístico, fue necesario hacer la periodización de las obras establecida como sigue: 1ª, Etapa Inicial; 2ª, Etapa de Avanzada; 3ª, Etapa de Claridad; 4ª, Etapa Vocal; 5ª, Etapa de Abstracción, y 6ª, Etapa de Liberación. Para el concierto-tesis decidí armar un programa que fuera una muestra representativa de los distintos períodos compositivos, teniendo en cuenta las obras de mayores dificultades. No incluí la tercera etapa porque la única obra para piano compuesta en ese período, *Esquemas* Op. 16, no alcanza un nivel de dificultad que se corresponda con un posgrado. De la primera etapa seleccioné dos opus porque fue el período en que García Morillo escribió más cantidad de obras para piano solo (seis).

Para el análisis pianístico apliqué la “Tabla de dificultades pianísticas” que creamos en la primera etapa del proyecto mencionado. La interpretación y la técnica

² Dora De Marinis, Elena Dabul, Julio Ogas, Alejandro Cremaschi, Marcela González, Gabriel Löfvall y Fernando Viani, *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas* (Mendoza: Departamento de Carreras Musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 1998).

pianística fueron completadas con los conceptos de William De Van y Seymour Fink.

El objetivo general fue analizar e interpretar la música para piano de García Morillo en el marco del estudio y difusión de la música argentina, con la convicción de un compromiso ético y un sentido de pertenencia cultural. Los objetivos finales de la investigación fueron establecer los períodos compositivos a través del análisis y la interpretación; elaborar un ordenamiento metodológico; confeccionar dos catálogos y difundir por medio de conciertos una selección de obras estudiadas para el recital de la tesis.

La metodología consistió en la pesquisa y recolección de las obras; la búsqueda y el estudio de la bibliografía, la lectura de partituras, el análisis descriptivo y técnico-pianístico, la periodización, la determinación de los niveles de dificultad, el estudio técnico-pianístico, la memorización y la interpretación de una selección de obras en conciertos; la confección de catálogos y la exposición de las conclusiones, de modo crítico e integrativo. Para la reproducción de todos los ejemplos musicales y la partitura de la obra *Rítmica Fúnebre* Op. 49 se utilizó el programa de edición *Finale*.

Realicé dos catálogos con la información de las obras pianísticas desde distintas perspectivas. Elaboré un catálogo cronológico que priorizó la sucesión de creaciones en el transcurso del tiempo y un catálogo alfabético con el fin de facilitar la búsqueda por títulos e insertar otras producciones. En este último sustituí los datos sobre la formación original por otros títulos para incluir las demás obras que Roberto García Morillo compuso en los respectivos años.

Consulté fondos de bibliotecas de instituciones y fundaciones, revistas y boletines especializados, diarios e información, imágenes y grabaciones disponibles en internet. Hice entrevistas a Irma Urteaga, Jorge Fontenla, Ana María Mondolo, Javier Giménez Noble, Valentín Surif, Zulema de Lasala, Diana Lopszyc y Eva Lopszic.

La originalidad del trabajo residió en la falta de antecedentes del tema en particular. Nadie había abordado hasta aquí el estudio de la totalidad de la obra para piano de García Morillo. La bibliografía existente no trataba la problemática de la

técnica ni de la interpretación pianísticas. Las biografías de Curt Lange³, Giordano⁴, Slonimsky⁵, Schiuma⁶, Senillosa⁷ y Pena y Anglés⁸ tenían sólo valor documental.

Gérard Béhague hizo un sucinto comentario de la *Tercera Sonata* Op. 14⁹. En “Mi obra”¹⁰, García Morillo describió las producciones pianísticas insertas en el relato de su historia creativa, con algunas generalidades sobre las circunstancias en las que fueron compuestas. Ana María Mondolo y Néstor Ceñal escribieron una biografía y un catálogo de la producción hasta 1989¹¹. Arizaga y Camps¹² mencionaron a García Morillo, pero de manera poco profunda, sin avanzar demasiado sobre las biografías que le antecedieron. El artículo del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Madrid¹³, escrito por Carmen García Muñoz y Ana María Mondolo -nombre omitido por el director del diccionario- y el artículo, también de Mondolo, disponible en www.musicaclasicaargentina.com¹⁴, proveyeron de información sobre la vida y la obra de García Morillo, basada en “Mi obra” y el contacto directo con el compositor.

³ Francisco Curt Lange, “Roberto García Morillo”, en *Latin-American Art Music for the piano* (New York: G. Schirmer Inc., 1942).

⁴ Alberto Giordano, *Cien músicos de América* (Buenos Aires: Ediciones Morán, 1946), p. 88-89.

⁵ Nicolás Slonimsky, *La música de América Latina* (Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”, 1947), p. 118-119.

⁶ Oreste Schiuma, *Músicos Argentinos contemporáneos* (Buenos Aires: Estudios Luar, 1948), p. 74-76.

⁷ Mabel Senillosa, *Compositores argentinos* (Buenos Aires: Casa Lottermosser, Estudios Luar, 1948), p. 75-76.

⁸ Joaquín Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la Música Labor* Tomo I (Barcelona: Editorial Labor S.A., 1954), p. 1.018.

⁹ Gérard Béhague, *La música en América Latina (Una Introducción)* (Caracas: Monte Avila Editores, C. A., 1983), p. 392-393, 473.

¹⁰ Roberto García Morillo, “Mi obra”, en France, Juan Pedro y Bermann, Daniel, *Temas y contracantos* N°1 (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1985), p. 3.0.1.1.1-3.0.1.1.12.

¹¹ Ana María Mondolo y Néstor Ceñal, “Roberto García Morillo”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N°10 (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 1989), p. 33-71.

¹² Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1990), p. 75-76.

¹³ Carmen García Muñoz, “García Morillo, Roberto”, en Casares, Emilio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Tomo 5 (Madrid: Sociedad General de Autores y Compositores, 1999), p. 476-481.

¹⁴ Ana María Mondolo, “Roberto García Morillo”, en www.musicaclasicaargentina.com (Buenos Aires).

Julio Ogas, en *La música para piano en Argentina (1929-1983)*¹⁵, lo incluyó dentro de los compositores neoexpresionistas y escribió sobre las *Tres piezas* Op. 2, más precisamente el primer movimiento, “Cortejo bárbaro”, las *Variaciones 1942* Op. 10 y las *Variaciones 1944* Op. 13, además de mencionar otras obras. Este estudio no contempló la interpretación.

En cuanto a grabaciones, sólo había registro de tres de las diecisiete obras para piano, a las que se agregó una más, producto de mi investigación. A manera de antecedente sobre el tema, realicé trece recitales de piano en Argentina y Perú, tres presentaciones en congresos, dos monografías¹⁶ y dos artículos¹⁷.

Luego de presentar el Programa del Concierto tras esta Introducción, tal como lo establece el Reglamento correspondiente, sigue la estructura de la tesis, que se desenvuelve en tres capítulos: el primero, “Roberto García Morillo (1911-2003)”; el segundo, “Obras para piano. Un análisis desde la interpretación musical”, y el último, “Orden metodológico de las obras para piano”. A continuación de las conclusiones se presenta un apéndice con los catálogos elaborados, las entrevistas y las fuentes.

¹⁵ Julio Ogas, *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010), p. 143-146.

¹⁶ Elena Dabul, “Interpretación III”, monografía sobre Roberto García Morillo para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2007) y “Análisis III”, monografía sobre *Rítmica fúnebre* Op. 49 para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2007).

¹⁷ Elena Dabul, “Variaciones apolíneas - Roberto García Morillo (1911-2003)”, en De Marinis y otros, *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas – Cuarta etapa* (Mendoza: Departamento de Carreras Musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2007), p. 72-99, y “El piano y García Morillo”, en De Marinis, Dora y otros, *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de los estilos compositivos y las escuelas pianísticas. Etapa I* (Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo, 2009), p. 29-39.

PROGRAMA DEL CONCIERTO

Roberto García Morillo

Serenata Op. 36 (Homenaje a Debussy)

I – Música nocturna

II – Movimiento

III – Canción mágica

Conjuros Op. 3 (Suite para piano)

I – Tchaka

II – El genio de las aguas

III – Schango, el genio del trueno

IV – El primogénito del Cielo y de la Tierra

Sexta Sonata (Rítmica jocosa) Op. 48

Variaciones 1942 Op. 10

Tres piezas Op. 2

I – Cortejo bárbaro

II – Poema

III – Danza de los animales al salir del Arca de Noé

Cuentos para niños traviesos II Serie

I – Caperucita roja

II – Amazonas

III – Gladiadores (Reciario versus Mirmilón)

CAPÍTULO I

ROBERTO GARCÍA MORILLO (1911-2003)

1. SU ROL EN LA VIDA MUSICAL ARGENTINA

La figura de Roberto García Morillo ocupa un lugar destacado en la música argentina, a través de sus actividades como compositor, musicólogo, docente, funcionario, crítico y miembro de academias. Pertenece a la denominada Generación del Centenario -por el centenario de la Revolución de Mayo de 1810-.

Roberto García Morillo nació el 22 de enero de 1911 en la ciudad de Buenos Aires, en donde murió el 26 de octubre de 2003. Sus padres eran inmigrantes españoles. Su madre, de familia burguesa, había sido educada en Francia y cantaba ópera en salones. Por motivos de salud del padre, en 1913 se trasladaron a España, en donde permanecieron tres años en La Rioja y otros tres en Barcelona. Disfrutaban de un buen pasar, con continuos viajes a Francia. Durante el último año en que vivieron en Europa, Roberto adquirió sus primeros conocimientos de piano y solfeo. Por esa época le encantaba un ruseñor que lo visitaba todos los días, fascinándolo con sus sonidos y sus colores. Esta relación música-color que aparecía tempranamente, signó su vida viéndose luego reflejada en sus obras.

Los García Morillo pudieron volver a la Argentina recién en 1919. Durante la Primera Guerra Mundial las costas europeas estaban franqueadas por barreras de minas ancladas en el mar, las que seguían siendo un peligro incluso terminadas las hostilidades en 1918.

De regreso en Argentina, Julián Aguirre, uno de los compositores más importantes del momento, dijo que el niño era un “músico de alma”, tras lo cual Roberto ingresó a la Escuela Argentina de Música¹⁸. Allí estudió piano con Julián Aguirre, Rafael González¹⁹ y Juan José Castro, y teoría y solfeo con Ricardo Rodríguez. En 1926 asistió, a instancias de Castro, a los 24 conciertos de la APO (Asociación del Profesorado Orquestal) que organizó Ernest Ansermet. Así se impregnó del repertorio contemporáneo europeo y nacional. El mismo año acompañó

¹⁸ La Escuela Argentina de Música fue fundada en 1916 -sin ningún capital- por Julián Aguirre (1868-1924), cuando renunció al Conservatorio de Música de Buenos Aires -fundado y dirigido por Alberto Williams-, a instancias de su esposa, Margarita Del Ponte, quien tuvo una pelea con la Sra. de Williams. Al fallecimiento de Aguirre, éste fue sucedido por Juan José Castro en la conducción de la institución.

¹⁹ Rafael González era un pianista español que llegó 1904 a Buenos Aires, donde estudió con Julián Aguirre.

a su madre a París, donde estudió piano con Ives Nat²⁰. Al año siguiente se graduó en la Escuela Argentina de Música con medalla de oro.

En 1930 volvió con su madre a París y a las clases de Ives Nat. Dos meses después, al regresar del último viaje, quiso volver a Francia para estudiar composición con Paul Dukas en la École Normal de Musique, pero su padre no se lo permitió, ya que por motivos económicos podía hacer estudiar solamente a uno de sus hijos y el elegido fue su hermano. Entonces continuó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación -actualmente, Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo, integrante del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)-, en donde cursó Armonía con Floro M. Ugarte, Contrapunto con José Gil, Composición con José André, Orquestación con Constantino Gaito, Pedagogía con Athos Palma, Metodología con Raúl H. Espoile, Arte Escénico con Alfonsina Storni, Historia de la Música con Ernesto de la Guardia, Historia del Arte con Jorge Cabral e Historia del Teatro con Juan Pablo Echagüe.

En 1938, cuatro años después de concluir sus estudios en el Conservatorio, en su familia lo conminaron a salir a trabajar. Afortunadamente, en ese momento, José André, quien era crítico musical del diario *La Nación*, le consiguió trabajo como ayudante suyo. Además de ser un maestro de composición generoso, André le enseñó el nuevo oficio. García Morillo cumplió una prolongada y destacada labor, permaneciendo como crítico de ese medio gráfico entre 1938 y 1979. También desempeñó la misma función en la revista *Nosotros*.

En 1952, regresó a Europa becado por la Sociedad Dante Alighieri, para realizar estudios sobre teatro lírico en Italia; en esa oportunidad también fue invitado por el gobierno francés para estudiar la organización musical de Francia. Casi veinte años después, en 1971, viajó a París, invitado por el Mozarteum Argentino, y visitó también Amsterdam y Bruselas.

Se desempeñó como Rector del Conservatorio Nacional de Música López Buchardo durante dos períodos consecutivos (1972-1979); allí dictó las cátedras de Solfeo Superior, Morfología, Historia de la Música, Instrumentología, Instrumentación y Composición. También enseñó en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", en el Antiguo Conservatorio Musical Beethoven, en el Centro de Altos Estudios Musicales Franz Liszt y en el Consejo Nacional de Educación.

²⁰ Fue un curso de verano sin demasiadas exigencias ni trabajo de técnica; sólo de estilo.

Su intensa labor docente promovió la formación de toda una generación de compositores. Algunos de sus discípulos fueron Alberto Villalpando, Silvano Picchi, Alicia Terzian, Amanda Guerreño, Eva Lopszyc y Javier Jiménez Noble.

Cumplió cargos de gestión en épocas de gobiernos constitucionales y de facto. No tuvo filiación política conocida, pero siempre manifestaba su desacuerdo con la falta de apoyo que había hacia la cultura. Durante el proceso militar que rigió en el país entre 1976 y 1983, el Conservatorio Nacional no estuvo en la esfera de control de las decisiones de la dictadura. García Morillo refiere:

“Los últimos tiempos de mi gestión al frente del Conservatorio Nacional (que se prolongó por espacio de ochenta meses) resultaron, por una serie de circunstancias, bastante pesadas (sic)...”²¹

El gobierno de facto no intervino el Conservatorio Nacional porque no era una institución con militancia política manifiesta de parte de ninguno de los claustros, como sí sucedía en las universidades. La postura conservadora y no combativa de García Morillo le permitió terminar la gestión en 1979 (había sido reelecto en 1975), ordenada y exitosamente.

Siempre abogó por un movimiento de difusión de la música y de los compositores argentinos. En 1986, ante la pregunta de Gunter Parpart sobre si los organismos oficiales y privados eran sensibles y receptivos, García Morillo respondió:

“...creo en un despertar de la conciencia nacional en la Argentina, aun en nuestro arte, y espero que pronto las instituciones oficiales o privadas sean más sensibles y receptivas a los problemas de nuestra actividad musical.”²²

En 1982 escribió el libro *Estudios sobre música argentina* (publicado en 1984, dedicado a la memoria de sus maestros) y en 1985, el artículo “Mi obra”, publicado en *Temas y contracantos* N°1, del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Como ensayista, dedicó trabajos a los compositores Alexander Scriabin, Modest Mussorsky, Nikolay Rimsky-Korsakoff, Julián Bautista, Gabriel Fauré, Arnold Schönberg, Manuel de Falla, Béla Bartók, Carol Szymanowski, Alfredo Casella, Carlos Chávez, Juan José Castro y Domenico Scarlatti.

²¹ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.9.

²² Gunter Parpart, “Reflexiones”, Entrevista a Roberto García Morillo, en *Temas y contracantos*, (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986), p. 2.0.0.1.9.3.

Era miembro honorario de la Asociación Docentes de Música (ADOMU, 1978) y miembro titular de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires²³ (1986), del Consejo Argentino de la Música (CAMU), de la Comisión de Música Sinfónica y de Cámara de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), del Senado Académico del Centro Internazionale di Studi Musicali (Roma), de la Sociedad Internacional de Musicología (Suiza), de la Internationale Gesellschaft für Urheberrecht (INTERCU) de Munich, del Comité Nacional de Música de la Argentina (CAMU) y de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de la Argentina. Fue Presidente de la Asociación Argentina de Compositores (1992-1998; 2001-2002), de la Academia Argentina de Música (1995) y de la Unión de Compositores de la Argentina²⁴. También ejerció la Vicepresidencia de la Asociación de Intérpretes Clásicos Argentinos²⁵.

Su labor fue premiada en numerosas ocasiones: obtuvo el Primer Premio y Medalla de Oro en el Concurso de Piano de la Escuela Argentina de Música (1927); Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (1983); Premio Konex de Platino al compositor argentino de la década (1989); Premio de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires y Premio Academus, en colaboración con Radio Nacional, por la *Cantata N°9* (1993); Premio Manuel de Falla del Instituto Cultural Argentino de Música Hispana, patrocinado por la embajada de España, en mérito a su trayectoria; Personalidad Emérita de la Cultura (Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1999), y Premio Trayectoria APA (Asociación Premiados de Argentina, 2000), entre muchos otros. Recibió además distinciones de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, de la Asociación Wagneriana, de SADAIC (Gran Premio de Música Sinfónica y de Cámara), del Rotary Club de Buenos Aires, de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina, de Polifonía y del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, entre otras.

²³ La Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires destina el sitial Constantino Gaito a un representante de las Artes.

²⁴ La Unión de Compositores de la Argentina fue creada por Werner Wagner, Rodolfo Arizaga y Jacobo Ficher.

²⁵ La Asociación de Intérpretes Clásicos Argentinos existe desde 1989, fundada por Washington Castro y Adalberto Tortorella, entre otros.

Escribió obras por encargo, solicitadas por la Asociación de Conciertos de Cámara (Cantata de cámara *El Tamarit* Op. 20, 1953, *Música para oboe y orquesta* Op. 32, 1962); Asociación Amigos de la Música (Cantata coreográfica *Moriana* Op. 23, 1957/58, y *Romances del Amor y de la Muerte* Op. 28, 1959); LRA Radio Nacional (*Variaciones Olímpicas* Op. 24, música orquestal, 1958); Asociación El Piano (*Cuarta Sonata* Op. 26 para piano, 1959); Fabien Scvitzky (*Elegía sobre el nombre Tschaikowsky* Op. 27, música orquestal, Festival Tchaikowsky, 1959); Festival de Música de Tucumán (*Tercera Sinfonía* Op. 30, 1961); Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (*Tungasuka*, música incidental, 1963); Asociación Argentina de Compositores (*Cuarta Cantata* Op. 34, 1965); Academia Internacional de Música de Roma²⁶ (*Música para violín y cuerdas* Op. 35, 1967); IV Festival Interamericano de Música de Washington (Divertimento sobre temas de Paul Klee Op. 37 para quinteto de vientos, 1967); Camerata Bariloche (Ciclo de Dante Alighieri Op. 38, música orquestal con solistas, 1970); Festival de Taormina (*Dionysos* Op. 30 bis, música orquestal, 1971); Yacimientos Petrolíferos Fiscales (*Villancicos* Op. 42 para canto y piano, 1972); Teatro Colón (Suite sinfónico-coreográfica *Argentina 1860* Op. 43, 1979/80); Adelma Gómez (*Sonata de Notre Dame* Op. 45 para órgano, 1980); Asociación Promociones Musicales (*Rítmica Giocosa* para piano, 1982); Orquesta de Cámara de la Fundación Banco Mayo (*Fantasia y Fuga Real* Op. 51, música orquestal, 1984, y *Metamorfosis sobre aires populares argentinos de Julián Aguirre* Op. 56 para orquesta de cuerdas, 1989); SADAIC (*Octava Cantata* Op. 50A, 1987²⁷, y *Décima Cantata* Op. 53A, 1987/88); Asociación Amigos del Coro Nacional de Niños (*Séptima Cantata* Op. 44 para coro infantil o femenino y orquesta de cámara, 1981), y Concurso Germain Pinault (Estados Unidos).

García Morillo era convocado frecuentemente para formar parte de jurados en concursos de composición internacionales, nacionales, municipales y privados. Integró los tribunales del Festival Internacional de Música de Guanabara, (Brasil, 1970); Décimo Festival Internacional de Música de Taormina, (Italia, 1971); Concurso Internacional Villa Lobos de la O.E.A. (Río de Janeiro, 1988); Concurso de Musicología de la O.E.A. (Washington, 1992); Concurso para Jóvenes Músicos

²⁶ En forma conjunta con la Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires.

²⁷ El catálogo de Carmen García Muñoz presenta un error de fecha al colocar 1989 como año de composición.

(Especialidad Composición) de la Dirección Nacional de Música y Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación (1995), y Premios Konex (1999).

Todas las funciones enumeradas de gestión, de docencia, los premios, su participación como conferencista y miembro de academias y jurados, además de su producción musical y literaria, colocaron a Roberto García Morillo en una posición de poder de la que no hizo ostentación. Desde esa perspectiva su personalidad fue muy respetada y reconocida. Sus escritos publicados en el diario *La Nación* tenían el peso de quien conoce bien el oficio, no sólo de crítico, sino, y como si eso fuera poco, de compositor. Sus alumnos de composición lo recuerdan como un caballero de palabra, práctico, objetivo y muy abierto a las ideas de sus discípulos, a la vez que muy respetuoso de la tradición. Con sus alumnos y amigos era generoso, cualidad que había aprendido de su maestro de composición José André, a quien sentía como un padre. André era culto y fino y trabajaba como crítico en el diario *La Nación*, además de enseñar en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Como ya se dijo, él fue quien le consiguió el trabajo de crítico en un momento crucial en la vida de García Morillo.

Es notable el volumen de su producción, tanto referida a la creación musical como a la literaria. Ávido de conocimientos, tenía una cultura general extraordinaria que abarcaba la plástica, la literatura, la historia y la mitología. Según sus testimonios poseía una gran facilidad para la escritura. Si tenemos en cuenta además su alto nivel de oratoria -siempre matizada con comentarios irónicos- y el sumo interés que manifestaba por los temas artísticos internacionales, podemos entender las razones de una gran capacidad de trabajo unida a un intelecto brillante, que lo llevaron a generar un valioso legado cultural.

García Morillo era un hombre tímido y tenía dificultades para relacionarse con las mujeres. Salvo durante la niñez, tuvo una vida personal un tanto tormentosa, con una madre que imponía su carácter severo y más tarde una esposa, la bailarina, coreógrafa y profesora de gimnasia Dora Kriner, y una hija, Ruth, que no fueron una compañía feliz, sobre todo los últimos años de convivencia. Cuando se mudó a vivir con la compositora Beatriz Sosnik -alumna de García Morillo-, su primera mujer le negó su piano, su biblioteca y sus manuscritos, incluso los inéditos. Afortunadamente después de su muerte, el compositor Eduardo Tejeda logró que Dora Kriner le entregara una valija con las partituras, las que quedaron en el archivo de SADAIC.

Beatriz Sosnik murió joven. García Morillo conoció la amistad pasados sus 80 años, gracias a las buenas compañías de Irma Urteaga, Gunter Parpart y Juan José Guiliani, con quienes compartía la dirigencia de la Asociación Argentina de Compositores. Otros amigos que lo acompañaron hasta el lecho de muerte fueron Valentín Surif, Marta García Bardi de Ugarte, Mario García Acevedo y Ana María Mondolo. Falleció el 26 de octubre de 2003, a los 92 años. Fue sepultado en el Panteón de SADAIC, en el Cementerio de la Chacarita.

2. SU OBRA

El catálogo de obras musicales de García Morillo comprende cincuenta y seis opus, a los que se suman otras piezas sin número de opus, transcripciones de creaciones propias y de otros compositores, y la cantidad de dieciocho obras retiradas.

Compuso dos óperas, dos ballets, una cantata coreográfica, una suite sinfónico-coreográfica, doce cantatas, cinco sinfonías, además de otra importante cantidad de piezas para orquesta; música incidental para dos obras teatrales y tres películas; un concierto coreográfico para piano y orquesta, un concierto para piano y orquesta, una obra para oboe y orquesta, una obra para violín y orquesta de cuerdas, una obra para violín, corno, piano y orquesta de cuerdas; un cuarteto de cuerdas; música de cámara; obras para piano, para órgano; canciones, y obras corales.

La mayor parte de su música no está editada. El cuarteto de cuerdas fue publicado por la Editorial Argentina de Compositores (EAC), mientras la música para piano solo fue editada por Schirmer, Editorial Argentina de Música (EAM), Ricordi Americana, Editorial Cooperativa del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, Instituto Lucchelli Bonadeo y Revista Artes y Letras. Varias obras para piano han sido publicadas por dos editoriales distintas. Todos los ciclos para canto y piano, salvo *Dos sátiras*, fueron editados por Ricordi Americana y EAC.

Los estrenos de las obras de García Morillo se llevaron a cabo en Buenos Aires, en salas tales como el Teatro Colón, el Teatro Municipal San Martín, el Teatro Cervantes, el Gran Rex, el Teatro Presidente Alvear, el Metropolitan, la Asociación Wagneriana, la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y el Auditorio de Belgrano. Fuera de la Capital Federal, se presentaron estrenos en las ciudades de Mar del Plata y Bariloche, y en el exterior, en Taormina (Italia), Montevideo, Washington,

Santiago de Chile y París. En la capital francesa, la organista Adelma Gómez estrenó la *Sonata Notre Dame* Op. 45²⁸ (1980), en un concierto realizado en la catedral de Notre Dame.

Dirigieron sus primeras audiciones orquestales, maestros de la talla de Jorge Fontenla, Pedro Ignacio Calderón, Georg Solti, Julián Bautista, José María Castro, Antonio Tauriello, Simón Blech y Enrique Ricci; en tanto el estreno de la obra coral, *Quinta Cantata (Festiva)* Op. 39, estuvo a cargo del director Antonio Russo. Mario Benzecry dirigió la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo en el estreno absoluto de *Homenaje a Manuel de Falla* Op. 40, realizado el 17 de diciembre de 1976 en el Teatro Independencia de la ciudad de Mendoza²⁹.

Otros músicos que dieron a conocer la producción de Roberto García Morillo, además del propio autor, fueron la Camerata Bariloche, el Quinteto de Vientos del Mozarteum Argentino, el violinista Alberto Lysy, el cornista Güelfo Nalli, el violoncellista Leo Viola y los pianistas Roberto Locatelli, Mónica Cosachov, Eva y Diana Lopszic, Jorge Ugartamendía, Emilio Dublanc, Raúl Spivak, Isabel von Bassenheim, Martha Noguera, Dora Castro y Haydéé Schwartz.

Las bailarinas Norma Fontenla y Liliana Belfiore, entre otras destacadas figuras de la danza argentina, protagonizaron los estrenos de los ballets.

3. SUS ESTILOS

Roberto García Morillo transitó por distintas etapas creativas, que fueron tomando un cariz particular, según su propia mirada. A pesar de que no definió esos períodos de manera concreta, como lo hiciera Alberto Ginastera en su momento con su propia producción musical, orientó al lector sobre sus virajes estéticos en el artículo “Mi obra”. Allí encontramos algunas características que iban apareciendo con el paso del tiempo, signos comunes a las piezas de cada época. En el artículo de referencia, expresó:

“Para las personas amigas de las estadísticas, puedo señalar que existen en mi producción –según una opinión personal, que puede estar sujeta a engaño- una serie de etapas o maneras, que suponen otros tantos golpes de timón a derecha o izquierda. Evidentemente en el compositor existen con frecuencia varias fuerzas antagónicas, que pugnan entre sí por imponerse, y que pueden ocupar momentáneamente la primacía. (...)”

²⁸ En 1983 García Morillo amplió y orquestó la obra, creando su *Cuarta Sinfonía* Op. 45A (Sinfonía de Notre Dame).

²⁹ Completaron el programa la *Sinfonía N°4* Op. 16 de Piotr Tchaikovsky y el *Réquiem* Op. 48 de Gabriel Fauré, con la actuación del Coro Universitario de Mendoza que dirigía Felipe Vallesi.

“Pero esta primacía puede engendrar a la larga, en determinadas condiciones, cierta fatiga, por la reiteración de algunos factores y procedimientos; y entonces puede precisarse un vuelco y una reacción, afirmándose otros aspectos de renovada frescura y fuerza de convicción, hasta llegar a determinado momento en la carrera del creador –cuando se llega- en que se precisa una íntima fusión de las fuerzas contrastantes, en pugna.”³⁰

Desde el lugar de intérpretes o co-creadores, con frecuencia nos llama la atención el eclecticismo de determinado compositor, al estudiar y analizar toda su obra. El hecho lleva a preguntarnos cómo alguien puede haber escrito magistralmente una obra clásica y otra dodecafónica, además de un tango y un carnavalito. En el caso de nuestro compositor, vemos cómo explica con sencillez, en las palabras recién transcritas, de qué manera esos cambios estilísticos pueden surgir espontáneamente en el artista, sin explicaciones racionales y a partir de su propia naturaleza humana.

Esta flexibilidad nos define a un músico fiel a sus impulsos creativos y a un artista con necesidad de cambios periódicos y fusiones de estilos, sin sometimiento a modas temporales.

“Así, cuando se me preguntaba cuál era el estilo en que estaba escrita la ópera³¹, contestaba: ‘el gusto personal del autor, respondiendo a sus más íntimas y auténticas necesidades de expresión’.”³²

En “Mi obra” García Morillo habla de giros “hacia la derecha” y “hacia la izquierda”. Desarrolló estos conceptos en una conferencia que dio en Estados Unidos, publicada como “Consideraciones sobre la formación del compositor”:

“Existe pues para el compositor joven un doble peligro, un doble escollo a sortear: el academismo de derecha y el de izquierda. El de derecha, en rigor cada vez más disminuido y temible particularmente para la gente más ingenua, consistiría en mantenerse en estilo y el espíritu de las obras escolásticas, en vivir fuera de su tiempo, en realizar una obra tímida y timorata, perfectamente inútil y que no conduce muy lejos.

“En cambio el academismo de izquierda está cada vez más difundido y puede constituir un inconveniente real para el desarrollo de las facultades creadoras del futuro compositor.”³³

³⁰ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.1.

³¹ Roberto García Morillo se refiere a su ópera *El caso Maillard* Op. 41, compuesta entre 1972 y 1973.

³² Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.8.

³³ Roberto García Morillo, “Consideraciones sobre la formación del compositor”, en Iist, George & Orrego-Salas (editors), *Music in the Americas* (Indiana: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967), p. 86-87.

Este academicismo de izquierda consiste en seguir los sistemas vanguardistas creados por compositores talentosos y originales.

El peligro se presenta cuando los aprendices pretenden, sin los conocimientos básicos de composición, escribir de una manera revolucionaria. Ellos entienden la teoría pero en la práctica sus resultados musicales no son buenos, por no haber transitado el camino del arte de la composición sin saltarse etapas.

Nunca recurrió a elementos folklóricos. Según su testimonio no se trataba de falta de interés en la música nacionalista, sino de una fuerte raigambre con la cultura española adquirida en su infancia.³⁴ Con estas palabras reivindicó el trabajo de sus colegas enrolados en el nacionalismo, actitud demostrada en su permanente preocupación por el problema de la conservación de música argentina.

En 1942 Curt Lange decía que “La creación de García Morillo se caracteriza por obras de extensión...”³⁵ La tendencia se mantuvo, ya que más de cuarenta años después, el compositor escribió irónicamente:

“...habré escrito hasta la fecha unas cincuenta y cinco composiciones, entre grandes y chicas (más de las primeras que de las segundas, pues se ha dicho con exactitud que tengo tendencia a explayarme largamente y a tomarme mi tiempo).”³⁶

Como ejemplos de sus largas composiciones, podemos mencionar *Las Pinturas Negras de Goya* Op. 7 para conjunto de cámara (1939, ocho partes); la cantata *El Tamarit* Op. 20 (1953, nueve partes); las *Variaciones Olímpicas* Op. 24 para orquesta (1958, Tema, trece variaciones y coda); el *Divertimento sobre temas de Paul Klee* Op. 37 para quinteto de vientos (1967, 21 partes); la versión de esta última para orquesta (1970, once partes), y la *Sexta Cantata* Op. 42 A (1976, doce partes).

Observada la totalidad de la producción musical -sin tomar en cuenta las primeras obras, que como ya se dijera fueran retiradas de catálogo por el autor- y basándonos en nuestro trabajo sobre los compositores argentinos, que periodiza las obras para facilitar su estudio, hemos establecido seis etapas estilísticas:

- 1ª: Etapa Inicial, de 1932 a 1942;
- 2ª: Etapa de Avanzada, de 1942 a 1946;
- 3ª: Etapa de Claridad, entre 1946 y 1950;
- 4ª: Etapa Vocal, de 1950 hasta 1960;

³⁴ Entrevista de Ana María Mondolo en Ciclo de audiciones: “El compositor y su obra” (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes y Asociación Argentina de Compositores, 2001).

³⁵ Francisco Curt Lange, *op. cit. sup.*, p. XIV.

³⁶ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.1.

5ª: Etapa de Abstracción, desde 1960 hasta 1971, y

6ª: Etapa de Liberación, a partir de 1971.

1ª: Etapa Inicial (1932-1942)

Dos años después de regresar de París, García Morillo comenzó en 1932 su actividad regular como compositor, siendo aún alumno de José André. Una de las obras escritas en ese año, *Poema para orquesta* -sin número de opus- obtuvo el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en 1936.

En sus primeras obras, con características satíricas y exóticas, pueden advertirse influencias de Scriabin y del primer Stravinsky, especialmente en el aspecto formal, además de coincidencias con el impresionismo francés y Manuel de Falla. Su posición estética consistía en escribir “lo que sentía, sin mayores preocupaciones en cuestión de factura, aunque lógicamente con las limitaciones propias de la falta de experiencia y la escasez de técnica.”³⁷ Los recursos técnicos que sobresalen en esta primera etapa son los ritmos ostinati, las escalas por tonos y acordes cuartales³⁸.

En 1939, con *Las Pinturas Negras de Goya Op. 7* para piano, violín, violonchelo, flauta, clarinete y fagot, García Morillo inició una nueva idea compositiva: una relación entre imágenes plásticas y sonoras, tendencia que continuaría posteriormente con otras obras. La obra mereció el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1940.

Atraído por los temas fantásticos, compuso el mimodrama *Usher Op. 8*³⁹ (1940-41) y una serie sinfónica del mismo nombre, basadas en un cuento de terror de Edgar Allan Poe, obras que le valieron nuevamente el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1942) y una Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1955). También escribió la música para la película *Juvenilia* -sin número de opus-, sobre la obra de Miguel Cané, por la que obtuvo el Premio Municipal de Cine en 1943.

³⁷ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.2.

³⁸ Se denominan acordes cuartales a los compuestos por cuartas superpuestas, ya sean justas, aumentadas o disminuidas. Guillermo Scarabino explica la utilización de Ginastera de este tipo de construcciones en su publicación *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*, Cuaderno de Estudio N°2 (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1996).

³⁹ También compuso, con el mismo título y número de opus, una “Serie Sinfónica según Edgar Allan Poe”, con cuatro de las ocho partes originales.

2ª: Etapa de Avanzada (1942-1946)

El nombre asignado a este período responde a una orientación estética en la que el compositor utiliza lenguajes más avanzados, como la abstracción y el expresionismo, que incluyen una gran elaboración del material temático. El decidido cambio de rumbo está marcado por las *Variaciones 1942* para piano, con una mayor preocupación por los procedimientos formales. García Morillo continuó la idea de asociación entre la música y la plástica, a través de *Tres pinturas de Paul Klee* Op. 12 para orquesta (1944), sobre retratos del pintor suizo.

Por esos tiempos, dijo Curt Lange:

“Roberto García Morillo encuadra en la tendencia del Grupo Renovación y quizás más aún en la de Juan Carlos Paz. Su credo estético es universalista, aún cuando se ha detenido por momentos en una expresión hispánica.”⁴⁰

Publicó sus dos primeros libros, *Mussorgsky* (1943) y *Rimsky-Korsakoff* (1945), editados por Ricordi Americana.

3ª: Etapa de Claridad (1946-1950)

En 1946 se va produciendo un viraje hacia un estilo claro y sencillo. A diferencia de la Etapa de Avanzada, las obras se alejan de la complejidad mostrada en los años anteriores.

Pertenece a este período su breve *Primera Sinfonía* Op. 17 (1946-1948).

Tanto en la Etapa de Avanzada como en la Etapa de Claridad, García Morillo dedicó mucho de su tiempo a dictar conferencias y a escribir las críticas musicales en el diario La Nación, además de cantidades de artículos. Durante la Etapa de Claridad publicó sus libros *Estudios sobre danza*, en colaboración con su esposa, Dora Kriner (Ediciones Centurión, 1948), y *Siete músicos europeos* (Editorial Ollantay, 1949), dedicado a Gabriel Fauré, Alexander Scriabin, Béla Bartók, Manuel de Falla, Arnold Schönberg, Carol Szymanowsky y Alfredo Casella. La cantidad de siete compositores escogidos obedece a las notas de la escala musical.

No compuso mucho durante este período, lo que llevó a García Morillo a definirse como un “compositor de verano”⁴¹, que escribía música sólo en vacaciones, si era que la escribía. Los compositores de la época no vivían sólo de sus producciones y necesitaban otros trabajos para poder subsistir. García Morillo tenía

⁴⁰ Francisco Curt Lange, *op. cit. sup.*, p. XIV.

⁴¹ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.3.

ocupado todo su tiempo: hacía las críticas y escribía libros -que se publicaban y significaban ingresos-; además por esos años compuso música para dos películas de cine⁴², otra actividad rentable. Al parecer con los años la situación en nuestro país es la misma, ya que los compositores siguen sin poder vivir de su profesión y generalmente se dedican a la docencia. En realidad, ningún músico académico vive de su profesión; solo tienen esa suerte algunos intérpretes populares.

4ª: Etapa Vocal (1950-1960)

Cuando García Morillo era joven, le preguntó a José André cómo escribir una canción, a lo que el maestro le respondió: “Me temo que usted no escribirá nunca música para canto.”⁴³ Para la voz sólo había escrito para sus clases de composición, trabajos que él mismo consideraba de mala calidad. Luego de esa época, el desinterés por el canto duró veinte años, hasta que se produjo un golpe de timón “hacia la derecha”, con las primeras obras vocales. Todas ellas tienen influencia de la música hispana arcaica, producto de las marcas que dejó su infancia en España. García Morillo decía que cuando componía para la voz, le surgía internamente el estilo español, sin proponérselo de antemano. Pertenece a esta etapa la Cantata de Cámara *El Tamarit* Op. 20⁴⁴ (1953), segunda obra del género, con textos de Federico García Lorca. Encargada por la Asociación de Conciertos de Cámara, recibió en 1954 Menciones del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires y de la revista Polifonía.

Diferente tendencia presentan las obras instrumentales escritas en el mismo período, que muestran un lenguaje original y responden a una estética universalista, entendida como una orientación contrapuesta a las posturas nacionalistas.

Por encargo de la Radio Nacional, en 1958 compuso las *Variaciones Olímpicas* Op. 24 para orquesta, con temática de la mitología griega. Por esta obra García Morillo recibió en 1959 tres Menciones: de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina, de la revista Polifonía y del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires; y en 1970 el Premio Fondo Nacional de las Artes.

⁴² Escribió la música de las películas *El tercer huésped* (1946), con Susana Campos, Pepe Iglesias y Virginia Luque, entre otros, y como director de arte, Raúl Soldi, y *Esperanza* (1949), con la actuación de Lautaro Murúa y Malvina Pastorino, y Fernando Ayala y Héctor Olivera como asistentes de dirección.

⁴³ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.3.

⁴⁴ El mismo año adaptó para canto y piano, cinco de las nueve partes de la obra, con el título *Cinco Canciones*.

5ª: Etapa de Abstracción (1960-1971)

Se caracteriza por un estilo mucho más avanzado, hacia distintos procedimientos técnico-compositivos, predeterminados para cada obra. El lenguaje es mucho más libre, utilizando el serialismo, la atonalidad y la modalidad, tomando elementos del jazz y de las músicas incaica, española y oriental, además de los antiguos modos griegos. Esta nueva tendencia era producto de una sociedad intelectual y culta del Buenos Aires del Siglo XX. Significaba un juego en el que aplicaba sus profundos conocimientos sobre la música universal y su maestría en el manejo de los instrumentos de la orquesta.

En 1960 concluyó el libro *Carlos Chávez*, publicado por el Fondo de Cultura Económica de México, el que le llevó diez años escribir y que fuera la primera obra en el mundo sobre el compositor mexicano.

Retomó la orientación pictórica con *Tres pinturas de Piet Mondrian Op. 29* para orquesta (1960), sobre cuadros del pintor holandés, y con *Divertimento sobre temas de Paul Klee Op. 37* para quinteto de vientos⁴⁵ (1967), obra de características humorísticas encargada para el IV Festival Interamericano de Música de Washington.

6ª: Etapa de Liberación (a partir de 1971)

En 1971 García Morillo viajó a Europa. Residió un tiempo en París, invitado por el Mozarteum Argentino, y visitó Amsterdam y Bruselas. En esa época comenzó progresivamente a realizar intentos de desprenderse de ataduras que lo unían a tradición y vanguardia, con el objeto de utilizar los elementos compositivos de una manera fusionada. En este último período se atrevió a componer con diversidad de materiales, tomados de la música de salón y las músicas folklóricas norteamericana, argentina y mexicana. Usó con libertad la tonalidad, la modalidad, la disonancia, el serialismo y la polifonía.

La Municipalidad de Buenos Aires le había encargado la composición de una ópera, cuyo libreto, redactado en Europa, se inspiró en *System of doctor Tarr and profesor Fether* de Edgar Allan Poe. A su regreso a la Argentina, escribió la música de la que sería a su juicio una de su obras más logradas: la ópera *El Caso Maillard*

⁴⁵ En 1970, cinco de los 21 números fueron versionados por García Morillo como una Suite sinfónica, con el mismo título.

Op. 41 (1972-1973), distinguida por la Secretaría de Cultura de la Nación con el Premio Nacional de Música correspondiente a la producción 1975-1978.

Su labor como Rector del Conservatorio Nacional (1972-1979) le insumía mucho tiempo, sobre todo en los últimos años de gestión. Pasó un largo período sin escribir, hasta que en 1979 se jubiló como docente y crítico del diario La Nación. Ya con más tiempo y por encargo del Teatro Colón, compuso la suite coreográfica *Argentina 1860* Op. 43 (1979-1980), sobre cinco danzas de salón, para piano, del compositor mendocino Ignacio Álvarez (1837-1888).

En 1982 García Morillo escribió el libro *Estudios sobre música argentina*, publicado por Ediciones Culturales Argentinas, de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia (1984). Aludiendo a los años de la dictadura que gobernaba la Argentina, dice en el prólogo:

“En los actuales momentos, tan difíciles y en los que la suerte y el porvenir de la república parecen estar en juego, ese sentimiento de oportunidad se convierte sin embargo, a mi juicio, en una obligación moral, y así, al reunirlos, completarlos y desarrollarlos respondo al íntimo deseo y propósito de contribuir en la medida de mis fuerzas y mi capacidad al mejor conocimiento y divulgación de la obra de algunos compatriotas que en su tiempo y a partir de la organización del país, han colaborado con entusiasmo y desinterés en la elevación cultural de nuestra patria.”⁴⁶

Muy activo como compositor, docente, gestor y crítico, artista integral completo que relacionaba la pintura, la literatura, la danza y la música, Roberto García Morillo no sólo se empeñó en divulgar su propia obra, sino que revalorizó mediante sus escritos a muchísimos compositores argentinos y extranjeros.

García Morillo es uno de los grandes compositores argentinos, de la talla de Alberto Ginastera y Carlos Guastavino. Lamentablemente su obra no ha tenido difusión y reconocimiento mundial suficientes. Diferente hubiera sido su suerte de haber vivido definitivamente en Europa, como lo hizo Ginastera, quien en 1944 le dedicó el N°6 de los *Preludios americanos*, “Homenaje a García Morillo”. Otro aspecto que obró en su contra fue el no haber escrito jamás en su música referencias a elementos nacionalistas argentinos, que identificaran su origen, rasgos que sí distinguen a Ginastera y a Guastavino.

⁴⁶ Roberto García Morillo, *Estudios sobre Música Argentina*, p. 7.

CAPÍTULO II

OBRAS PARA PIANO. UN ANÁLISIS DESDE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

Entendemos por interpretación musical la ejecución de una obra, que emanada del dominio de un instrumento⁴⁷ y de la decodificación sonora de los signos escritos, da como resultado un significado expresivo. Partiendo de esa premisa, realizamos el análisis interpretativo fundado en el trabajo “La interpretación de la música argentina para piano como convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas”, de 1998⁴⁸, el cual ha sido la base fundamental que nos ha permitido continuar el estudio profundo de todos los elementos que implican el hecho de interpretar en el instrumento. Durante todo el tiempo pasado desde entonces, hemos avanzado en los conceptos desarrollados, obteniendo resultados concretos y exitosos en la interpretación, la investigación y la enseñanza, con la introducción de un nuevo repertorio para los diferentes ciclos educativos. Una de las tantas muestras de ello ha sido la creación y funcionamiento de la Maestría a la que esta Tesis corresponde.

La interpretación y la técnica pianística se completarán con los conceptos de William De Van, referidos a postura, integración y balance entre esfuerzo y musicalidad, y las ideas de Seymour Fink sobre mecánica, producción de sonido, control de dinámica, pedal, movimientos saludables, oído y coordinación.

De Van establece que para desarrollar la técnica de un repertorio avanzado de piano, es necesaria una buena postura de la mano, que provea de un buen sonido y permita, entre otras, las siguientes acciones: tocar con las puntas de los dedos, principalmente el cuarto y el quinto, y no con los costados; conseguir velocidad e intensidad; controlar el ligado y el descenso de las teclas, y ser efectivo en todo el teclado. El mecanismo de ejecución está compuesto por varias partes, como los dedos -mediante su uso activo o pasivo-, la mano, el antebrazo, el brazo, además de la muñeca y el codo. Todas ellas se integran en el movimiento y funcionan como una unidad.

El último aspecto que mencionamos de De Van es su idea sobre el cuidado que se debe tener al abordar una obra difícil, para que la fuerza no se transforme en

⁴⁷ Se considera como instrumento cualquier medio de ejecución musical, incluidos la voz, la dirección orquestal y coral.

⁴⁸ Dora De Marinis, Elena Dabul, Julio Ogas, Alejandro Cremaschi, Marcela González, Gabriel Löfvall y Fernando Viani, *op. cit. sup.*

excesiva tensión muscular, lo que de suceder podría provocar tendinitis. Sugiere a los pianistas avanzados resolver este problema con la inteligencia, la economía de movimientos y la imagen previa de lo que se va a tocar, para poder liberarse y por ende permitir el surgimiento de las ideas musicales.

Fink opina que para explotar el potencial expresivo del piano, es esencial entender la mecánica del instrumento y la producción del sonido. La dinámica se controla variando la velocidad del descenso de la tecla. El uso del pedal derecho provoca resonancias y vibraciones por simpatía que permiten al instrumento cantar de un modo único -una buena pedalización abre las posibilidades creativas de la imaginación musical y del oído interno-. Detalla la coordinación de los movimientos saludables -incluso del pie y pierna derechos- y, al igual que De Van, menciona la importancia de la buena postura y el mínimo esfuerzo muscular. Fink habla de “audición interna previa”, en lugar de “imagen previa a la acción de tocar”, como menciona De Van. Ambas ideas son complementarias, ya que de distintas maneras persiguen el mismo fin: proyectar mentalmente la idea musical en el silencio, como habilidad primaria de la técnica pianística.

2. GARCÍA MORILLO Y EL PIANO

En “Mi obra”⁴⁹ las piezas para piano van apareciendo en forma descriptiva dentro del relato de toda la producción, con comentarios sucintos. El catálogo de Ana María Mondolo y Néstor Ceñal⁵⁰ se tomará en cuenta para las obras compuestas hasta 1989, fecha de su publicación. En cuanto al escrito de Carmen García Muñoz⁵¹, provee de información sobre la vida y la obra de García Morillo.

La vasta producción de García Morillo incluye diecisiete obras para piano solo -además de seis retiradas por el autor-, un concierto para piano y orquesta, un concierto coreográfico para piano y orquesta y una obra para dos pianos.

Explicando sus primeros intentos como compositor, García Morillo decía que había escrito una obra que nunca dio a conocer: “...una Sonata Heroica para piano, escrita cuando no había visto todavía un tratado de composición ni por las tapas, y que era heroica precisamente por eso.”⁵²

⁴⁹ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.1-3.0.1.1.12.

⁵⁰ Ana María Mondolo y Néstor Ceñal, *op. cit. sup.*, p. 33-71.

⁵¹ Carmen García Muñoz, *op. cit. sup.*, p. 476-481.

⁵² Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.1.

Varias piezas corrieron suerte parecida a la de la *Sonata Heroica*, en Do Mayor (1929), porque fueron rechazadas por el propio compositor: *2 Corales variados* (1930)⁵³, *Sonata en Fa Sostenido Mayor* (1931)⁵⁴, *Sonata en Mi Bemol Menor* (1931), *2 Fugas* (1931) y *2 Sonatinas* (mi menor y re mayor, 1931).

En la cena de su 90º aniversario, García Morillo anunció públicamente que estaba escribiendo una séptima sonata, para que Valentín Surif la estrenara ese mismo año 2001. El testimonio del pianista se confirma en palabras de García Morillo:

“...Y dueño de un humor refinado e irónico, revela cuál es el secreto para mantener su envidiable vitalidad y jovialidad, en un diálogo mantenido en su sencillo departamento de Paraguay al 1400: el trabajo. Se lo recomiendo para más adelante, es el mejor antídoto contra los años y las enfermedades”, propone García Morillo, para luego agregar con una sonrisa: “También hay que tener suerte, que es lo primero y fundamental. Luego, si uno está trabajando, está preocupado y ocupado. Ahora, por ejemplo, estoy fastidiado porque no puedo terminar mi séptima sonata para piano, pero lo voy a hacer, aunque sea en febrero. (...)”

“Después de un período de inactividad compositiva, García Morillo está de nuevo en el ruedo, con una nueva sonata, la que, cuenta, “está dividida en cuatro movimientos y será bastante grande””.⁵⁵

Estaba obsesionado con la obra. Lamentablemente no fue terminada por falta de tiempo. No se sabe qué destino tuvo la música ya compuesta. Surif tampoco encontró ningún rastro.

A los fines de acotar nuestro trabajo, en esta ocasión nos referiremos exclusivamente a la producción para piano solo, considerada por García Morillo –sin incluir obras retiradas–, relatada de acuerdo a las etapas compositivas planteadas en el Capítulo I. El comentario de cada obra se inicia con una serie de datos catalográficos.

2.1. 1ª: Etapa Inicial, de 1932 a 1942

Las primeras obras para piano muestran características satíricas, exóticas y el gusto por la temática fantástica, delineando constantes en toda la producción de García Morillo.

⁵³ Estrenados el 13 de diciembre de 1930, en el ciclo del Conservatorio Nacional en el Teatro Cervantes.

⁵⁴ Estrenada por Roberto García Morillo el 11 de setiembre de 1932, en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en un concierto dedicado al maestro Joaquín Clemente, auspiciado por la Asociación Profesorado Nacional de Música.

⁵⁵ Martín Liut, “García Morillo y sus 90 años a todo tren”, en *Diario La Nación* (Buenos Aires, 22 de enero de 2001).

A los 90 años de edad justificó su inclinación por los temas que se consideraban exóticos: podría haber sido una coincidencia derivada de su origen hispánico. En la entrevista que realizó Ana María Mondolo para el Fondo Nacional de las Artes y la Asociación Argentina de Compositores, García Morillo explicó que los españoles provenían de los visigodos -o godos del oeste-, que a su vez habían llegado desde el norte de Suecia. Puso como ejemplo al guerrero escandinavo que le sirvió como tema para un movimiento sinfónico, *Berseker* (Op. 1, 1932). Aunque se trataba de una moda impuesta desde Francia, el exotismo tal vez estaba en su subconsciente, transformándose en un tema recurrente.

Durante este primer período compositivo, encontramos influencias de las primeras obras de Stravinsky y de Scriabin. Su posición estética consistía en escribir, como se dijo en el Capítulo I, “lo que sentía”.

Los recursos técnicos empleados son los ritmos ostinato, las escalas por tonos y los acordes cuartales. Pertenecen a esta etapa *Cuentos para niños traviesos I Serie* (1932); *Tres piezas* Op. 2 (1933); *Conjuros* Op. 3 (1933-1934); *Dos Sonatas* Op. 4: *Sonata del Sur (Nº1)* y *Segunda Sonata* (ambas de 1935), y *Danza de Harrild* Op. 9 (1941). Entre 1937 y 1939 compuso el *Concierto para piano y orquesta* Op. 6.

2.1.1. Cuentos para niños traviesos I Serie

Fecha de composición: 1932

Ediciones: “Canción Triste y Danza Alegre”: G. Schirmer, Inc., New York, 1943;

“La vuelta de Mambrú”: Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 1945

Estreno: SODRE, Montevideo, María Rosa Verganti de Marzetti, 22/5/41

Otras interpretaciones: Matilde Olga Servidio, Laura Sepúlveda⁵⁶

Movimientos: I. Canción Triste y Danza Alegre

II. La vuelta de Mambrú

Duración aproximada: 4’

Esta primera serie de *Cuentos para niños traviesos* era más numerosa. El único dato cierto es que quedaron sólo dos piezas del grupo original.

⁵⁶ Alumna de Piano de Elena Dabul en la carrera de Licenciatura en Piano del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo.

Durante la entrevista realizada por Ana María Mondolo en 2001, García Morillo hizo gala de un fino sentido del humor, con algunos comentarios jocosos que provocaban la risa del público. En esa ocasión contó que había heredado la vena satírica-humorística de uno de sus abuelos, quien era muy divertido. Justamente esa diversión es el espíritu que refleja esta obra de juventud. En el mismo relato manifestó que con *Cuentos para niños traviesos* buscaba hacer una composición de carácter afectivo; “traviesos” le pareció una palabra muy apropiada para referirse a chicos que no fueran serios.

Ambas piezas, breves y coloridas, presentan una interesante variedad de matices y acentos, apropiada para la enseñanza del manejo del rango dinámico en un nivel intermedio.

El primer movimiento, “Canción Triste y Danza Alegre”, comprende dos secciones: *Lento* y *Vivo*, que se ejecutan sin solución de continuidad. La primera parte comienza en compás de 3/8 y tiene continuos cambios de compás. El tema “triste” está tratado de manera contrapuntística. Para su ejecución es necesario controlar el ligado de cada una de las voces. En el *Vivo* utiliza ritmos ostinato, politonalidad y escalas por tonos.

“La vuelta de Mambrú” es de mayor dificultad, por lo que no es precisamente una pieza para ser ejecutada por niños. Requiere mucha velocidad –es *Animado* (negra=152)-, usa escalas en octavas y escritura contrapuntística. Está estructurada en tres secciones, con una parte central más lenta, *Poco meno*, que conduce por medio de un *accelerando*, a la entrada recapitulativa del tema principal.

2.1.2. Tres piezas Op. 2

Fecha de composición: 1933

Ediciones: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1941; “Danza de los animales al salir del Arca de Noé” en Antología de Compositores Argentinos, Fascículo VII

Estreno: Salón de los Amigos del Arte, Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, Emilio Dublanc, 3/8/36

Otras interpretaciones: Elena Dabul

Interpretaciones parciales: Elizabeth Fiocca (Danza de los animales al salir del Arca de Noé); Roberto Locatelli (Cortejo bárbaro)

Movimientos: I. Cortejo bárbaro

II. Poema

III. Danza de los animales al salir del Arca de Noé

Duración aproximada: 12'

Las *Tres piezas* presentan constantes que se repetirán en obras posteriores: rítmica obsesiva, escalas por tonos y acordes basados en la superposición de cuartas. Requieren del intérprete posibilidades de producir una gran sonoridad y de manejar adecuadamente la dinámica en general. Aparecen frecuentes cambios de velocidad y de compás. Las secciones contrapuntísticas originan dificultades de fraseo.

El título del primer movimiento, “Cortejo bárbaro”, remite al *Allegro barbaro* de Bartók, como tributo a la afinidad que sentía por el compositor húngaro. Está inspirado en un tema exótico y se caracteriza por su sonoridad maciza. Semeja una procesión de guerreros que se dirigen al combate. Presenta una breve introducción en *Lento*, de clima misterioso, luego de la cual se comienza a perfilar el tema, con un ostinato rítmico como eje e impulso motórico.

Como recursos pianísticos podemos mencionar las octavas en saltos, los acordes por cuartas y especialmente los acordes de seis notas con novena para la mano derecha, repetidos en *fff*. La fuerza debe ser controlada y administrada mediante el uso del brazo y movimientos rotatorios del codo.

La escritura en tres y cuatro pentagramas -recurso muy común en los compositores del siglo XX- facilita la comprensión de los distintos registros utilizados al mismo tiempo.

“Poema” se desenvuelve en un ambiente dramático y misterioso. La estructura es ternaria, con una recapitulación al primer tema, *Moderato*, con variantes. En el segundo tema, se debe prestar especial atención al moto perpetuo de semicorcheas en la mano izquierda. Las mismas se presentan en intervalos de segundas -trinos desarrollados- y séptimas, con el agregado de octavas -trémolos desarrollados-, que se resuelven con flexibilidad del brazo y la muñeca, en movimientos rotatorios.

“Danza de los animales al salir del Arca de Noé” fue escrita en homenaje a Strawinsky. Al igual que en la segunda pieza, existen especiales dificultades técnicas para la mano izquierda, con ritmos ostinato, octavas quebradas, octavas repetidas y saltos con acentos.

Destila una vena satírica y carácter chispeante, tal como se observó en *Cuentos para niños traviesos*. Sugiere un baile de distintos tipos de animales, ágiles y pesados, a través de variados colores. Si esta pieza se interpretara en un concierto didáctico, bien se podría comentar al auditorio que imagine que la majestuosa parte central es el baile de los elefantes. Seguramente esas fueron algunas de las características advertidas en 1999 por un grupo de investigación sobre educación musical temprana de la Pennsylvania State University School of Music⁵⁷, que incluyó a “Animals Going Out The Noe’s Boat” en una lista de obras de calidad recomendadas para ser escuchadas por niños en edad preescolar. El *Malambo* de Alberto Ginastera completa la participación argentina, junto a la *Sinfonía N°6* de Ludwig van Beethoven, la *Suite del Gran Cañón* de Ferde Grofé, *Música Acuática* de George Händel, *Pequeña Serenata Nocturna* de Wolfgang A. Mozart, el *Carnaval de los Animales* de Camille Saint-Saëns, *El Moldava* de Bedrich Smétana, *Petroushka* de Igor Stravinsky, *El Cascanueces* de Piotr Tschaikovsky y *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi, entre otras.

2.1.3. Conjuros Op. 3 (Suite para piano)

Fecha de composición: 1933-1934

Edición: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1942

Estreno: Salón de los Amigos del Arte, Buenos Aires, Emilio Dublanc, 22/11/38

Otras interpretaciones: Marcela Fiorillo, Guillermo Carro, Elena Dabul

Movimientos: I. Tchaka

II. El genio de las aguas

III. Schango, el genio del trueno

IV. El primogénito del Cielo y de la Tierra

Duración aproximada: 11’

⁵⁷ *Recommendations for preschool quality music* (febrero de 1999). Early Childhood Music Newsletter N°27. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.colorado.edu/music/ecsrig/EC%20News%20Arch/%2327%20February%201999.pdf>.

Según Lucio Bruno-Videla⁵⁸ en *Conjuros* encontramos una temática que García Morillo “...reiteró en sus obras posteriores: el gusto e interés por lo misterioso y esotérico”. Continúa explicando que la obra “...ocupa un lugar muy singular en la historia de la música académica argentina, al vincularse con la cultura africana y sus mitos.” En esa época “...los músicos argentinos se habían concentrado en parte en una estética...” nacionalista “...y por otra en el neoclasicismo, mientras Juan Carlos Paz comenzaba a incursionar en el dodecafonismo.” Es por eso que esta composición de juventud “...lo destaca como un compositor que sin desconocer lo que realizaban sus contemporáneos, buscaba su camino estético en una total libertad”.

Los conjuros son fórmulas mágicas que se dicen, recitan o escriben para conseguir algo que se desea. Ellas están representadas en cada uno de los movimientos, a través de cuatro invocaciones.

El aspecto formal denota influencias de Scriabin y especialmente del primer Stravinsky. Los recursos técnicos son los ritmos ostinato, las escalas por tonos y acordes por cuartas, con gran riqueza dinámica y cambios de velocidad.

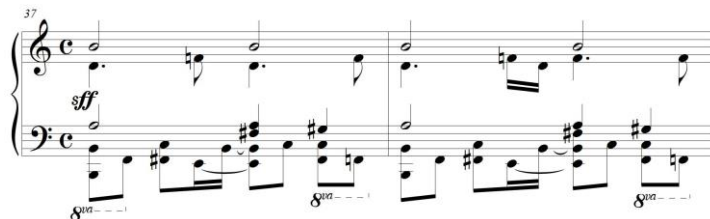
“Tchaka” alude a Shaka Zulu, caudillo de la tribu zulú de los Ngoni. A principios del siglo XIX, Tchaka tuvo un papel trascendente en la conquista de territorios y en la reorganización social, liderando “cruentas guerras”, utilizando las palabras de Bruno-Videla. Asesinado por sus hermanos, es considerado como el Napoleón africano y su recuerdo mitificado aún pervive en África del Sur. La música destaca los atributos de su “animosidad y violencia”. El ambiente de la pieza es belicoso, similar al de “Cortejo bárbaro”, con los característicos ritmos ostinato.

La mano izquierda debe ejecutar difíciles saltos de acordes, octavas, quintas y arpeggios, que conviene abordar con desplazamientos sin pase del pulgar.

⁵⁸ Lucio Bruno-Videla, “Roberto García Morillo. Conjuros, opus 3 / Incantations”, en Obras para piano de Compositores Argentinos Vol. I, Colección de Música Clásica (Buenos Aires: Tradition, 2006).

Ejemplo N°1:

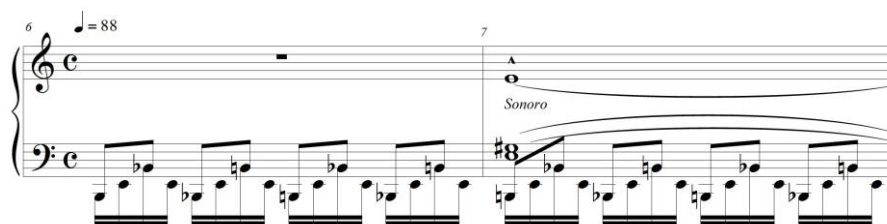
Conjueros Op. 3 - I. “Tchaka”, c. 37 y 38



“El genio de las aguas” se refiere a un personaje fantástico. Bruno-Videla describe este movimiento explicando que García Morillo evita recurrir a las “reminiscencias impresionistas” típicas de las obras inspiradas en “temas acuáticos”. Se utilizan arpeggios de octavas disminuidas y aumentadas para la mano izquierda, por movimientos cromáticos. Este “aporte original” transforma al agua “en una pintura musical misteriosa y amenazante.”

Ejemplo N°2:

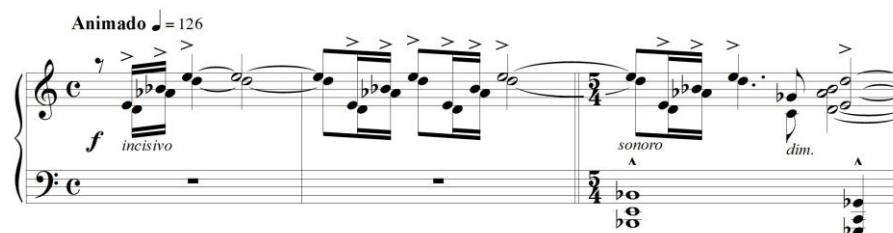
Conjueros Op. 3 - II. “El genio de las aguas”, c. 6 y 7



“Schango, el genio del trueno”, es un personaje de la mitología africana. Es el único número rápido de la suite. La introducción es incisiva, con notas dobles con segundas acentuadas.

Ejemplo N°3:

Conjueros Op. 3 - III. “Schango, el genio del trueno”, c. 1 a 3



En la última parte los truenos están representados por macizos acordes disonantes, en secuencias cambiantes de saltos de la mano izquierda, muy difíciles de memorizar porque mientras la mano derecha tiene un diseño que se repite cada cuatro compases, la izquierda presenta un motivo reiterado cada tres compases. Es un “fragmento musical pleno de energía y primitivismo” según términos de Bruno-Videla.

Ejemplo N°4:

Conjuros Op. 3 - III. “Schango, el genio del trueno”, c. 42 a 45

“El primogénito del Cielo y de la Tierra” remite a un clima religioso e íntimo. Para Bruno-Videla, este movimiento está inspirado en el mito del “ser elegido”, emanado de una lejana “energía masculina”, el Cielo, “y una madre humana”, la Tierra. Comienza con la indicación “como un rumor sordo”, con trinos en la mano derecha, contrapuestos a cuartas ligadas para la mano izquierda.

Ejemplo N°5:

Conjuros Op. 3 - IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 1 a 5

Cierra la obra una marcha fúnebre, cuya monotonía es interrumpida por quejidos de angustia de la criatura que quiere ver la luz. A esos efectos recurre a la

repetición de acordes, con ostinato “uniforme” y *sforzati* en contratiempos, que dificultan el fraseo. La escritura en tres planos esclarece la diferenciación dinámica.

Ejemplo N°6:

Conjueros Op. 3 - IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 24 a 27

24 Lento ♩ = 72

p

sf

Como una marcha fúnebre

p uniforme

26

sf

sf

8^{va}

El intérprete que aborde esta obra debe tener resistencia física y movimientos saludables que le permitan sortear con efectividad los prolongados pasajes rápidos y fuertes. También se requiere gran compenetración expresiva con la profundidad de los temas.

2.1.4. Dos Sonatas Op. 4

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Fecha de composición: 1935

Edición: Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 27 de octubre de 1960

Dedicatoria: a Jorge Fontenla

Estreno: Salón de los Amigos del Arte, Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, Roberto Locatelli, 31/8/35

Otras interpretaciones: Jorge Fontenla, Rodolfo Caracciolo, Emilio Peroni

Movimientos: I. Danza - Marcha fúnebre

II. Scherzo

III. Danza - Himno - Coda

Duración aproximada: 8' 30''

Sonata Op. 4 N°2

Fecha de composición: 1935

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965

Dedicatoria: a Antonio De Raco

Estreno: Salón de los Amigos del Arte, Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, Roberto Locatelli, 31/8/35

Otras interpretaciones: Antonio De Raco, Rodolfo Caracciolo

Movimientos: I. Prólogo (Patético, Marziale, Arioso)

II. Scherzo

III. Epílogo (Patético, Marziale, Arioso)

Duración aproximada: 11' 30''

Las *Dos Sonatas* Op. 4 fueron revisadas en 1959. Esta segunda versión fue estrenada por Rodolfo Caracciolo en la Facultad de Medicina de Buenos Aires, el 4 de octubre de 1960, en un concierto organizado por el Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música.

La sonata era uno de los géneros pianísticos que más interesaba a García Morillo. En este opus demuestra una preocupación formal, elaborando en ambas sonatas estructuras encadenadas de movimientos, a la manera de fantasías. El planteo se vincula a las formas de Scriabin y Prokoffiev.

Los elementos son las constantes descriptas en las obras anteriores -ritmos ostinato, cambios de compás y de velocidad constantes, octavas, novenas, trinos desarrollados-, además de velocidades extremas, que requieren de habilidades técnicas sólidas por parte del ejecutante. Son esenciales la buena postura y el uso integrado de manos, muñecas y brazos.

En los movimientos finales de ambas sonatas García Morillo utiliza la escritura en tres pentagramas que visualmente ayuda al lector a esclarecer los distintos planos que aparecen al mismo tiempo.

La *Segunda Sonata* está muy influenciada por las últimas obras de Scriabin.

2.1.5. Danza de Harrild Op. 9

Fecha de composición: 1941

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1948

Dedicatoria: a Antonio De Raco

Estreno: Teatro Colón, Buenos Aires, Alejandro Brailowsky, 11/8/50

Otras interpretaciones: Irma Urteaga, Elizabeth Fiocca

Movimiento: Animado

Duración aproximada: 2' 15''

La *Danza de Harrild* es versión para piano del número IV del ballet *Harrild* Op. 9, del mismo año, sobre un cuento fantástico de Henry Jacques, *Sous le signe du Rossignol*. Es una compleja e irreal historia, en la que un hechicero procura detener la marcha del tiempo, encerrando un país encantado en una esfera de cristal.

Pieza rápida y graciosa, requiere virtuosismo por parte del intérprete. El comienzo politonal presenta un pasaje difícil de sortear, por la incomodidad de la superposición de las manos en el mismo registro. La solución del problema se encuentra a través de la economía de movimientos. Se utilizan escalas, arpeggios, acordes repetidos con novenas y, como adornos, glissandi y apoyaturas breves.

2.2. 2ª: Etapa de Avanzada, de 1942 a 1946

Aquí García Morillo utiliza procedimientos más avanzados, que incluyen una gran elaboración del material temático. Hay un decidido cambio estético hacia la abstracción y el expresionismo, con una mayor preocupación por los procedimientos formales. Corresponden a este período *Variaciones 1942* Op. 10 (1942), *Variaciones 1944* Op. 13 (1944) y *Tercera Sonata* Op. 14 (1944-1945).

2.2.1. Variaciones 1942 Op. 10

Fecha de composición: 1942

Edición: Ricordi Americana Buenos Aires: 1944

Estreno: Salón de los Amigos del Arte, Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, Roberto Locatelli, 7/11/42

Interpretaciones: Elena Dabul, Diego Borrello, Analía Marigliano

Movimiento: Lento

Duración aproximada: 5'

Las *Variaciones 1942* presentan un estilo abstracto y expresionista. Comienzan con un tema muy disonante, constituido por séptimas armónicas sucesivas y simultáneas, que completan una serie de doce sonidos en cuatro compases. A través de modificaciones, se suceden sin interrupciones seis variaciones, contrastantes en carácter y velocidad.

La tercera variación es la de mayor dificultad técnica, ocasionada por notas dobles repetidas a velocidad, primero en la mano derecha, luego en la izquierda y finalmente en ambas, con un continuo *crescendo*. Para su ejecución es necesario trabajar la relajación y flexibilidad de los brazos.

La disposición de la quinta variación se presenta en tres pentagramas que muestran con claridad la diferencia de registros y facilitan la lectura.

La última variación es una marcha fúnebre, indicada por el compositor. Según García Morillo, la obra en su conjunto adopta el aspecto de una especie de movimiento lento de sonata.

2.2.2. Variaciones 1944 Op. 13

Fecha de composición: 1944

Ediciones: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación N°39, Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, 1945; Instituto Lucchelli Bonadeo, Buenos Aires, 1982

Dedicatoria: a Aarón Copland

Estreno: Teatro Colón, Buenos Aires, Sigi Weissenberg, 15/7/48

Movimiento: corchea = 92

Duración aproximada: 2' 30''

El segundo grupo de variaciones es de una abstracción casi absoluta, producto de "...una mayor exigencia y condensación en el tratamiento del material temático, que en algunos casos resulta un tanto exagerado."⁵⁹ Comprende un tema y diecisiete variaciones, con la siguiente estructura:

Primera sección: 18 compases		Segunda sección: 57 compases		Tercera sección: 23 compases	
Alternancia estricta de compases de 6 y 5 corcheas	Tema: 3 compases	Compases de 3 negras	Variaciones 6, 7, 8, 9: 6 compases cada una	Compases de 2 negras	Variaciones 14, 15: 6 compases cada una
	Variaciones 1, 2, 3, 4, 5: 3 compases cada una	Compases de 2 negras	Variaciones 10, 11: 8 compases cada una		Variación 16: 5 compases
		Compases de 3 negras	Variación 12: 6 compases		Variación 17: 6 compases
		Compases de 2 negras	Variación 13: 11 compases		

Desde el comienzo se exige una buena apertura de las manos para poder ejecutar novenas y décimas, evitando tensionar los antebrazos.

La forma de la obra y los cambios de compás detallados en el esquema, junto a la modificación de la velocidad, los distintos ritmos y los abruptos cambios dinámicos, son el resultado de un ejercicio de composición, con una organización previamente diseñada.

2.2.3. Tercera Sonata Op. 14

Fecha de composición: 1944-1945

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947

Dedicatoria: a Marisa Regules

Estreno: Instituto Francés de Estudios Superiores, Liga de Compositores de la Argentina, Buenos Aires, Raúl Spivak, 24/10/47

Otras interpretaciones: Estela Telerman, Emilio Peroni

⁵⁹ Roberto García Morillo, "Mi obra", p. 3.0.1.1.2.

Movimientos: I. Allegro

II. Lento

III. Allegro

Duración aproximada: 7'

Los tres movimientos de esta obra responden en cierto modo a los esquemas allegro de sonata, Lied y rondó, libremente tratados. Dice el autor:

“La escritura es bastante esquemática y lineal (por sus aristas afiladas denominé “in mente”, a esta obra, sonata gótica); revela una decidida tendencia a la abstracción, apoyándose en disposiciones acórdicas por cuartas, justas, aumentadas y disminuidas.”⁶⁰

Presenta gran riqueza en el aspecto rítmico, en la articulación y en la dinámica. La velocidad exigida en los movimientos extremos demanda una atención importante originada por los continuos cambios de compás. Además en toda la obra se observan cambios de velocidad. Para lograr rapidez resulta efectivo tocar con las puntas de los dedos -excepto el pulgar, que toca de costado-, dejando espacio suficiente debajo de las palmas. A través de esta técnica cada uno de los cinco dedos de la mano puede desplazarse con mayor libertad de movimiento y más precisión, con el objeto de conseguir agilidad en la ejecución.

2.3. 3ª: Etapa de Claridad, entre 1946 y 1950

Este período fue muy fructífero en obras literarias y críticas, no así en producciones musicales. La única obra para piano solo es *Esquemas* Op. 16.

2.3.1. Esquemas Op. 16

Fecha de composición: 1946

Ediciones: “Juegos”: Revista Artes y Letras, Suplemento musical de Obras Inéditas, Colección Músicos Argentinos, Buenos Aires, 1946, y Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 1948; “Esferas”: Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 1963

Estreno: Sala Ricordi, Buenos Aires, Raúl Spivak, 22/6/48

⁶⁰ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.3.

Movimientos: I. Esferas

II. Juegos

Duración aproximada: 3'

Los dos números de esta obra son breves. García Morillo plantea una estética abstracta, aunque con un tratamiento mucho más lineal y sencillo de ejecutar que las obras compuestas anteriormente.

En la primera pieza, “Esferas”, no se establece velocidad ni carácter; por ende el pianista debe decidir qué cariz le va a dar a la interpretación. Sugerimos supeditar la velocidad a la resolución de los pasajes más difíciles, como aquellos que presentan fusas y saltos para la mano derecha. Se recomienda tomar un tiempo moderado, sin desestimar una ejecución veloz por parte de un músico arrojado y capaz. Para mantener los sonidos de la mano derecha indicados con líneas de prolongación, aconsejamos usar el pedal de resonancia renovándolo en cada compás.

El final de la obra, “Juegos”, es apropiado para enseñar la polifonía en un nivel principiante, con ejemplos de pasajes a dos, tres y cuatro voces.

2.4. 4ª: Etapa Vocal, de 1950 a 1960

En el cuarto período, García Morillo compuso sus primeras canciones, todas con una marcada influencia hispana. En cambio, las obras instrumentales eran de una tendencia abstracta. Pertenecen a esta etapa *Cuentos para niños traviesos II Serie* (1953), *Variaciones apolíneas* Op. 25 (1958-1959) y *Cuarta Sonata* Op. 26 (1959).

2.4.1. Cuentos para niños traviesos II Serie

Fecha de composición: 1953

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954

Dedicatorias: I: a Ruth Patricia

II: a Dora

III: a Oreste Castronuovo

Estreno: Teatro Cómico, Asociación de Conciertos de Cámara, Buenos Aires, Orestes Castronuovo, 27/5/55

Otras interpretaciones: Matilde Olga Servidio, Elena Dabul

Movimientos: I. Caperucita roja

II. Amazonas

III. Gladiadores (Reciario versus Mirmilón)

Duración aproximada: 14'

Veintiún años transcurrieron entre las dos series de *Cuentos para niños traviesos*. Escrito “sobre antiguos apuntes”, este nuevo ciclo tiene mayores dificultades y más sutilezas interpretativas. Vuelve a utilizar recursos de la Etapa Inicial, aunque de manera más depurada. La segunda serie de *Cuentos* está formada por una historia infantil y dos leyendas griegas.

En la partitura figura “Caperucita rosa”, pero en “Mi obra” García Morillo se encargó de aclarar que el título es “Caperucita roja”. El compositor asigna un tema para cada personaje o situación, utilizando intervalos de cuartas y quintas. El primer tema es el de Caperucita, indicado *pianissimo* y “con la ingenuidad habitual”.

Ejemplo N°7:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 1 a 4

Moderato ♩ = ca. 120

8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1

pp con la ingenuidad habitual

The musical score for Example 7 shows the first four measures of the piece. It is in 4/4 time and marked Moderato with a tempo of approximately 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of eighth notes, with intervals of an octave minus one (8^{va}-1) indicated above the notes. The bass line consists of chords. The dynamic is *pp* (pianissimo) and the instruction is "con la ingenuidad habitual".

Luego aparece el tema *Al bosque*.

Ejemplo N°8:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 35 a 38

Al bosque

35 ♩ = ca. 176 animando

pp

The musical score for Example 8 shows measures 35 to 38. It is in 2/4 time and marked Al bosque with a tempo of approximately 176 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of quarter notes, with the instruction animando above the notes. The bass line consists of chords. The dynamic is *pp* (pianissimo).

El tema *El lobo gris* surge acelerando acechante desde los sonidos graves, representando la persecución a Caperucita.

Ejemplo N°9:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 56 a 59

El lobo gris
Animado
♩ = ca. 100

pp *deciso*

simile

Finalmente se exponen los temas *Salida* y el regreso *A casa!*

“Amazonas” está basada en una antigua leyenda griega. Comienza con un tema *deciso*, en *tempo Moderato*. La pieza representa a las guerreras montadas en sus caballos, con ritmos de acordes sincopados, de origen brasileño, que se suceden a lo largo de toda la pieza.

Ejemplo N°10:

Cuentos para niños traviesos II Serie - II. “Amazonas”, c. 13 a 15

13 *Tempo I*

pp

En coincidencia con el período en el que García Morillo estaba dedicado a las composiciones vocales, encontramos varias veces la indicación “cantando”, en pasajes de difícil ejecución, por la polifonía y la incomodidad de los acordes. En beneficio del canto, es conveniente agregar notas en la mano izquierda, suprimiendo algunas de la derecha. En el siguiente ejemplo presentamos la escritura original en el sistema superior comparado con la distribución sugerida en el sistema inferior.

Ejemplo N° 11:

Cuentos para niños traviesos II Serie - II. "Amazonas", c. 75 a 79

The image displays two musical staves for piano, labeled 'Escritura original' and 'Distribución sugerida'. Both are in 2/4 time and marked 'a tempo cantando'. The original score (top) features a complex texture with many chords and overlapping lines. The suggested distribution (bottom) simplifies the texture, separating the parts into more distinct, rhythmic patterns. Both staves start at measure 75.

“Gladiadores” es una lucha entre Reciarío y Mirmilón (o Mirmidón), personajes de la mitología helénica, uno pesadamente armado, presente en la mano izquierda, y el otro ágil y saltarín, en la mano derecha.

Reciarío utilizaba como arma una red que lanzaba sobre su adversario a fin de envolverlo e impedirle el uso de los miembros y los medios de defensa. Mirmilón era el padre de Ánfito y de Áctor, esposo de Pisídice.

Los trémolos aluden a redobles de tambores. Los saltos, novenas y décimas de la izquierda exigen flexibilidad del brazo, en especial de la mano y la muñeca.

Ejemplo N° 12:

Cuentos para niños traviesos II Serie - III. "Gladiadores", c. 15 a 19

The image displays two musical staves for piano, labeled 'Escritura original' and 'Distribución sugerida'. Both are in 4/4 time. The original score (top) starts at measure 15 with a dynamic marking of *mf* and includes a triplet in the right hand. The suggested distribution (bottom) starts at measure 18 and features a triplet in the right hand and a crescendo marking. Both staves end at measure 19.

En la sección central hay una pausa en la batalla.

Ejemplo N° 13:

Cuentos para niños traviesos II Serie - III. “Gladiadores”, c. 42 a 46

42 Poco meno ♩ = ca. 116

p *espress.*

The score is in 4/4 time. It features a piano introduction with triplets in the bass line and a more complex melodic line in the treble. The tempo is marked 'Poco meno' with a quarter note equal to approximately 116 beats per minute. The dynamics range from piano (*p*) to piano-espressivo (*p espress.*).

Concluye de manera salvaje.

Ejemplo N° 14:

Cuentos para niños traviesos II Serie – III. “Gladiadores”, c. 138 a 146

138 salvaje

141

144

ff Glissando

The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 138-140) is marked 'salvaje' and features a rhythmic pattern of chords. The second system (measures 141-143) continues this pattern. The third system (measures 144-146) concludes with a glissando in the treble and a fortissimo (*ff*) chord in the bass.

2.4.2. Variaciones apolíneas Op. 25

Fecha de composición: 1958-1959

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1961

Dedicataria: a Rodolfo Caracciolo

Estreno: Teatro Antonio Varas, Ciclo de extensión musical de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 29/6/59

Otras interpretaciones: Manuel Massone

Movimientos: I. Tema

II. In modo di scherzo

III. In modo di canzona

IV. In modo di toccata

V. Tema

Duración aproximada: 14'

Variaciones apolíneas se basa en el tema de la Variación VII de las *Variaciones Olímpicas* Op. 24 para orquesta sinfónica, compuestas por encargo en 1958. Dicha variación se denomina “Apolo” y fue escrita en “Homenaje a Eric Satie”. Nuevamente García Morillo busca inspiración en las divinidades griegas, en las que resultaran algunas de sus obras preferidas, tanto la sinfónica como la pianística.

El tema de las *Variaciones apolíneas* está basado en *Gymnopédie* N°1 para piano de Eric Satie, popularizada en todo el mundo a través de producciones de cine y televisión que la han utilizado en numerosas películas, series y telenovelas, incluso argentinas, para musicalizar escenas de tristeza y melancolía. El tema se asemeja a la obra de Satie en el clima lento y doloroso, en el compás de $\frac{3}{4}$, en la organización de armonías, ritmos y alturas en la mano izquierda y en la línea melódica en la derecha.

Las características principales son dos aspectos de carácter: la serenidad y el elegante equilibrio del comienzo, de la variación 3 y de la recapitulación del tema, y la brillantez de las variaciones rápidas -2 y 4-. A diferencia de los dos grupos de variaciones para piano compuestos con anterioridad, tanto el tema como cada una de las variaciones se ejecutan con pausas, a semejanza de movimientos separados.

Al igual que en “Amazonas” de *Cuentos para niños traviosos II Serie*, encontramos la relación con el canto, en el título de la tercera variación, “*In modo di canzona*”.

Se trata de una obra difícil, a consecuencia de los problemas técnicos, el fraseo y la resistencia que demanda, en “*In modo de scherzo*” y sobre todo en “*In modo di toccata*”, variación que constituye un verdadero desafío por su gran extensión. La buena postura, la coordinación de los movimientos y el mínimo

esfuerzo muscular son esenciales a los fines de una interpretación efectiva. La ejecución se completará con una pedalización cuidadosa del tema y de la variación 3.

2.4.3. Cuarta Sonata Op. 26

Fecha de composición: febrero-mayo de 1959

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1960

Dedicatoria: a Anna Stella Schic (pianista brasileña)

Estreno: Teatro Cómico, Asociación de Conciertos de Cámara, Buenos Aires, Anna Stella Schic, 7/7/59

Otras interpretaciones: Valentín Surif, James Miltenberger

Movimientos: I. Allegro

II. Lento

III. Toccata

Duración aproximada: 15'

La *Cuarta Sonata* fue compuesta por encargo de la Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires. García Morillo la consideraba un acierto dentro de su producción, siendo una de sus creaciones preferidas. Sentía una gran afinidad con Bártok, por lo que en esta sonata trató de escribir utilizando el aspecto dinámico y duro que admiraba del compositor húngaro⁶¹.

Los tres movimientos, compuestos en compases aditivos⁶², se traducen en permanentes tensiones. El *Allegro* inicial está en compás de 7/8, el Lento, en 5/8, y la Toccata en 8/8, este último dividido en tres, tres y dos corcheas, al estilo percusivo de Bartók.

Presenta características que requieren de un pianista con sólidos medios técnicos y musicales. El atractivo virtuosismo de la sonata ha originado que sea la obra más interpretada, dentro del conjunto de las piezas pianísticas de García Morillo. Valentín Surif es sin dudas el pianista que más ha difundido a García Morillo, interpretando la *Cuarta Sonata* en el mundo entero.

⁶¹ Entrevista de Ana María Mondolo en Ciclo de audiciones: “El compositor y su obra”, Fondo Nacional de las Artes y Asociación Argentina de Compositores, 2001.

⁶² Son los compases que no tienen unidad de tiempo isócrona.

2.5. 5ª: Etapa de Abstracción, de 1960 a 1971

El estilo de este período es mucho más avanzado y libre que los anteriores. García Morillo predeterminó distintos procedimientos técnico-compositivos para cada obra, utilizando el serialismo, la atonalidad y la modalidad.

Corresponden a esta etapa *Quinta Sonata* Op. 31 (1962) y *Serenata* Op. 36 (*Homenaje a Debussy*) (1968). En 1963 compuso *La máscara y el rostro* Op. 33, concierto coreográfico para piano y orquesta, sobre argumento del Dr. Julio Aramburu.

2.5.1. Quinta Sonata Op. 31

Fecha de composición: principios de 1962

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1968

Dedicatoria: a Rodolfo Caracciolo

Estreno: Teatro Municipal, Sala Casacuberta, Buenos Aires, Rodolfo Caracciolo, 27/6/63

Movimientos: I. In modo apolíneo

II. In modo dionisiaco

Duración aproximada: 16'

Una vez más el autor toma la temática de los dioses griegos para plasmarla en su música expresionista. Los modos apolíneo y dionisiaco, títulos de sendos movimientos, originan climas opuestos: Apolo se relaciona con la serenidad, el equilibrio y la belleza, mientras Dioniso es impetuoso, vital, arrebatado, instintivo y orgiástico.

García Morillo describe la obra:

“Está dispuesta de acuerdo con una serie dodecafónica, tratada con entera libertad de concepto que, en sus múltiples transformaciones, da origen al material temático de la obra. Consta de dos movimientos ampliamente desarrollados: In modo apolíneo, e In modo dionisiaco, donde he tratado de subrayar los aspectos estático y dinámico, respectivamente. El primero adopta en cierto modo la forma de un allegro de sonata (aunque en tiempo moderado), y el segundo la de una especie de rondó, con fisonomía de toccata, donde reaparecen elementos pertenecientes al primer tiempo. Es una obra de gran dificultad técnica y que además pone a prueba la resistencia física del ejecutante. Es lo que podría llamarse una sonata “sólo para hombres...”, pero de ninguna manera pretendo que no sea ejecutada por las representantes del bello sexo.”⁶³

⁶³ Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.6.

El comentario final es discutible. Sería apropiado tratarlo en forma separada como estudio de género, tal vez acompañado por la interpretación pianística comparada entre una mujer y un hombre, ambos dotados técnicamente. En pleno siglo XXI, no compartimos la idea de música femenina y masculina, o música para mujeres o para hombres, más allá de la realidad de que mujeres y hombres tengamos distinta fuerza física. La autora recuerda que en cierta ocasión, estando embarazada de cinco o seis meses, un profesor extranjero le dijo que en su estado no era conveniente tocar el *Estudio trascendental N°4*, “Mazeppa”, de Liszt, obra que ella tenía en repertorio. En nuestra opinión se trata de prejuicios, pero como el tema no es objeto de nuestro estudio, no lo trataremos en esta ocasión.

La *Quinta Sonata* es una obra de difícil lectura. Encontramos profusión de alteraciones accidentales, cambios de compás y de unidad de tiempo -como en el primer movimiento, que presenta continuos cambios de negra a corchea y viceversa-, saltos, diferentes tipos de acentuación y grandes contrastes dinámicos, entre otros aspectos. La duración del segundo movimiento, de casi catorce minutos, demanda una especial resistencia física, la que se logra controlando la tensión muscular con el mínimo esfuerzo.

2.5.2. Serenata Op. 36 (Homenaje a Debussy)

Fecha de composición: 1968

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1970

Dedicataria: a Isabel von Bassenheim

Estreno: Asociación Cristiana de Jóvenes, Asociación Argentina de Compositores y Hemiciclo Musical de la YMCA, Buenos Aires, Isabel von Bassenheim, 7/9/70

Otras interpretaciones: Elena Dabul

Movimientos: I. Música nocturna

II. Movimiento

III. Canción mágica

Duración aproximada: 13'

La *Serenata* deriva del *Divertimento sobre temas de Paul Klee Op. 37* para quinteto de vientos, obra compuesta por García Morillo el año anterior (1967) por

encargo.⁶⁴ Responde a las sugerencias que se desprenden de una serie de cuadros del pintor suizo, pretendiendo encontrar una relación, en un plano superior, entre las manifestaciones plásticas y las sonoras. Como estilo, presenta absoluta independencia de procedimientos, utilizando desde escalas orientales y modos griegos hasta música serial canónica. Los temas son muy cambiantes y variados, pasando de asuntos descriptivos y evocadores a temas puramente musicales y fragmentos más abstractos. A pesar de ser un homenaje a Debussy, no es una obra impresionista, sino un intento de aproximación sonora a la atmósfera de algunas piezas para piano del compositor francés. Así, cada uno de los tres movimientos evoca distintos ambientes.

En “Música nocturna” el autor necesitó colocar tres pentagramas para ubicar los distintos planos en los que se desenvuelve el movimiento, tal como lo hiciera Debussy en varios de sus *Preludios*. Abundan los arpeggios, acordes arpegiados y glissandi, utilizados apropiadamente para crear un clima nocturno, lento y misterioso.

La pieza central, “Movimiento”, es la más veloz y una de las más difíciles entre todas las compuestas para piano. Tiene forma de *scherzo* en cinco partes, con dos tríos -Pastoral I y Pastoral II-. En los tríos se citan fragmentos de la ronda popular francesa *Nous n'irons plus au bois*, usada por Debussy para *Jardins sous la pluie* y *Ronde de Printemps*. El tema rítmico del *scherzo* contrasta con el carácter bucólico de los tríos. Es esencial que el intérprete decida desde el comienzo una buena distribución de los sonidos correspondientes a cada mano, ya que la escritura presentada en la partitura no es la más adecuada para una ejecución eficaz.

La última parte, “Canción mágica”, en tempo *Moderato*, recrea un ambiente poético e irreal, a través sonoridades contrastantes, para cerrar la obra muy suavemente. Aquí se reitera el problema de una escritura incómoda en su distribución en los pentagramas en los c. 10, 11, 47 al 52, que se soluciona con practicidad si se intercambian entre ambas manos la primera nota de cada ligadura.

Los movimientos extremos requieren especial atención en el ritmo y en la producción de un buen sonido, a través del control del descenso de las teclas y de la relajación. El carácter introspectivo que debe predominar en esas dos partes es una de las dificultades más escabrosas de la obra. Se puede sacar mucho provecho de los pedales, para conseguir resonancias y colores que provoquen sonoridades sugerentes.

⁶⁴ La obra original fue transcrita en 1970 para orquesta por el propio compositor (Op. 37A).

2.6. 6ª: Etapa de Liberación, a partir de 1971

En esa época García Morillo comenzó a desprenderse de ataduras que lo unían a tradición y vanguardia, para utilizar los elementos compositivos de una manera fusionada. Compuso con diversidad de materiales y usó con libertad la tonalidad, la modalidad, la disonancia, el serialismo y la polifonía.

Las últimas obras para piano solo fueron de 1982: *Sexta Sonata (Rítmica giocosa)* Op. 48 y *Rítmica fúnebre* Op. 49. En el mismo año compuso la *Suite Virreinal* Op. 47 para dos pianos.

2.6.1. Sexta Sonata (Rítmica giocosa) Op. 48

Fecha de composición: 1982

Edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, 1986

Dedicatoria: a Martha Noguera

Estreno: Auditorio Banco Río de la Plata, Buenos Aires, Martha Noguera, 23/8/84

Otras interpretaciones: Dora Castro, Emilio Peroni, Elena Dabul, Néstor Zulueta

Movimiento: Scherzoso - Andantino - Scherzoso

Duración aproximada: 8'

La *Sexta Sonata* es la versión definitiva de *Rítmica giocosa*, encargada por la Asociación Promociones Musicales en 1982 como obra impuesta para el concurso de piano que se realizaría al año siguiente, en Buenos Aires. García Morillo era integrante del jurado y mantuvo una discusión con los demás miembros, pretendiendo que todos los concursantes interpretaran la obra que le había sido encargada, lo que no sucedió. La primera versión fue estrenada por Adrián Kreda el 2 de mayo de 1984.

Según García Morillo, a pesar de que es breve, la obra tiene una cohesión suficiente como para ser llamada sonata. La describe así:

“Escrita en una especie de do lidio, con su característica cuarta aumentada, consta aparentemente de tres secciones fácilmente discernibles: un scherzoso, un andantino y la repetición modificada del scherzoso, coronado por una coda algo más brillante.”

La realización se basa en un grupo de células breves que se van modificando como series de variaciones. Evoca la música de salón, parodiada a través de continuos cambios de compás. Las secciones extremas son desenvueltas, desenfadas y vivaces, oscilando entre un pasodoble y un vals rápido.

Ejemplo N° 15:

Sexta Sonata Op. 48, c. 1 a 5

Musical score for Example 15, Scherzoso, measures 184-188. The score is in 3/8 time and features a piano (p) dynamic in the first measure, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic in the fifth measure. The music consists of chords and single notes with accents.

La sección central contrasta con el carácter anterior, presentando un clima sereno y evocador, de tono sugestivo y melancólico.

Ejemplo N° 16:

Sexta Sonata Op. 48, c. 73 a 78

Musical score for Example 16, Andantino, measures 73-78. The score is in 4/4 time and features a piano-piano (pp) dynamic in the first measure, followed by a piano (p) dynamic in the sixth measure. The music consists of chords and single notes with accents.

Cierra la obra una coda brillante.

La *Sexta Sonata* es de menores dimensiones y dificultades que las dos sonatas que la precedieron, pudiéndosela ubicar en un nivel profesional. La lectura y la memorización de la obra son arduas. Presenta profusión de alteraciones accidentales, dinámica variada y utilizada de súbito, en trozos muy breves. Otro problema es la articulación, en constante combinación de ligado, suelto, acentos y portato, todo ello aplicado a secciones polifónicas en las que además se utiliza repetición de notas dobles y acordes. La pedalización es un aspecto fundamental a tener en cuenta a la hora de destacar la articulación.

2.6.2. Rítmica fúnebre Op. 49

Fecha de composición: mediados de noviembre de 1982

Edición: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1987

Dedicatoria: en homenaje a Juan Carlos Paz

Estreno: SADAIC, Buenos Aires, Dora Castro, 30/11/84

Otras interpretaciones: Noelia Oviedo⁶⁵

Movimiento: Lento, doloroso

Duración aproximada: 4'

Al cumplirse el décimo aniversario de la muerte de Juan Carlos Paz y a manera de homenaje, los compositores de la Comisión de Música Sinfónica y de Cámara de SADAIC, crearon una obra colectiva. Además de García Morillo, participaron Carlos Suffern, Silvano Picchi, Pompeyo Camps, Augusto Rattenbach, Raúl Schemper, Alejandro Pinto, Víctor Amícola y Eduardo Tejeda, publicando cada uno de ellos una pieza.

Rítmica fúnebre es un ejemplo muy interesante y original de la utilización del canon, técnica de composición antigua, por lo que nos permitimos extendernos en un minucioso análisis. Este servirá para que el pianista conozca ciertas pautas de composición que manejó el autor, hecho que aporta a la comprensión, al aprendizaje, a la memorización y a la interpretación.

La última obra para piano de García Morillo está construida con una técnica serial, basada en los sonidos equivalentes al nombre de Paz, que forman una serie incompleta, a la que luego se suman las notas faltantes hasta alcanzar el total cromático. La serie es presentada en las cuatro formas tradicionales dodecafónicas, agregándosele las cuatro posibilidades derivadas de la escala por quintas. En las ocho formas resultantes la palabra Paz, o su retrógrada Zap, origina siempre un acorde de quinta aumentada, que recuerda la música de Liszt.

La estructura formal está íntimamente ligada al proceso de composición empleado. Comprende nueve secciones cortas, donde las series se tratan con libertad, respondiendo a fines expresivos. Hacia el final se presentan algunas diferencias en las disposiciones de los acordes. Concluye con una coda que reexpone la serie original.

Los materiales procesados se relacionan con la altura, la armonía y el ritmo. Podemos distinguir melodías seriales, contrapunto, ritmos regulares y pulso isócrono. Nos referiremos a los siguientes materiales presentados en la obra: serie, canon,

⁶⁵ Alumna de Piano de Elena Dabul en la carrera de Licenciatura en Piano del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo.

inversión, retrógrado e inversión retrógrada⁶⁶. Según los procesos con los que fueron elaborados, se pueden establecer nueve secciones breves en la obra:

A) 1ª Sección (Serie): c. 1 al 6 (6 compases)

B) 2a Sección (Canon I): c. 7 al 15 (9 compases)

Transición I (3 compases)

C) 3a Sección (Canon II): c. 19 al 26 (8 compases)

Transición II (3 compases)

D) 4a Sección (Canon III): c. 30 al 34 (5 compases)

Transición III (3 compases)

E) 5a Sección (Canon IV): c. 38 al 44 (7 compases)

Transición IV (3 compases)

F) 6a Sección (Canon V): c. 48 al 54 (7 compases)

Transición V (3 compases)

G) 7a Sección (Canon VI): c. 58 al 62 (5 compases)

Transición VI (1 compás = 3 tiempos)⁶⁷

H) 8a Sección (Canon VII): c. 64 al 70 (7 compases)

Transición VII (2 compases con isorritmo de Transición I)⁶⁸

I) 9a Sección (Canon VIII): c. 73 al 90 (18 compases)

A) Coda⁶⁹: 91 al 98 (8 compases)

En los procesos se puede distinguir material original y material procesado. Se ha utilizado la técnica del canon melódico, con un tratamiento polifónico principalmente a dos voces. La melodía (ver c. 7 a 15) es tomada de la serie original (ver c. 1 a 5, notas marcadas con círculos en la partitura que prosigue a este análisis).

En el Canon I (c. 7) la imitación que realiza el bajo -mano izquierda- presenta notas duplicadas y una entrada a diferencia de duración de tres tiempos entre los c. 7 y 11, y de dos tiempos entre los c. 12 y 15. Aparecen variantes en las duraciones del bajo que imita (c. 12: “re b” en negra; c. 14: “mi” en blanca⁷⁰), que responden a una

⁶⁶ A imitación del orden tradicional del método de Schönberg, aunque con variantes personales, como la unificación rítmica de los comienzos de los cánones, con una idea de integración en la obra.

⁶⁷ Existe una relación numérica entre las transiciones, de ahí la equivalencia de compás y tiempos. El número tres sirve al compositor a los fines de la estructura.

⁶⁸ La transición VII está en compás de $\frac{3}{4}$ con hemiolas, por lo que el ritmo resulta equivalente al de la Transición I.

⁶⁹ La letra A remite a la serie original, repetida en la Coda.

⁷⁰ Esos cambios en las duraciones están marcados en los ejemplos y en la partitura con líneas punteadas.

necesidad estructural de García Morillo: no reproducir el canon con ritmo exactamente idéntico.

Ejemplo N°17:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 7 a 15

The musical score for Canon I, measures 7 to 15, is presented in two systems. The first system (measures 7-10) is in 3/4 time, marked *p* (piano). The right hand (RH) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 10, labeled "Enarmonía de Re ♭". The left hand (LH) provides a bass line with a "Isorritmo" (isometric) pattern. The second system (measures 11-15) continues the piece, with the RH playing a melodic line and the LH providing accompaniment. The time signature changes to 2/4 in measure 15.

La melodía del Canon II (c. 19) es la inversión de la expuesta en el Canon I. Esta vez la voz superior -mano derecha- también presenta notas duplicadas. La imitación del bajo -mano izquierda- se produce a diferencia de duración de tres tiempos entre los c. 19 y 23, y de dos tiempos entre los c. 24 y 26. En los c. 24 al 26 cambia las duraciones, y comprime rítmicamente el c. 26, transformándolo en un compás de 4/4, en lugar de los 3/4 y 2/4 que hubiera correspondido según sus análogos, c. 14 y 15.

Ejemplo N°18:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 19 a 26

The musical score for Canon II, measures 19 to 26, is presented in two systems. The first system (measures 19-22) is in 3/4 time, marked *mf* (mezzo-forte). The right hand (RH) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 22. The left hand (LH) provides a bass line. The second system (measures 23-26) continues the piece, with the RH playing a melodic line and the LH providing accompaniment. The time signature changes to 4/4 in measure 26.

El Canon III (c. 30) es retrógrado, pero se presenta con las duraciones y compases cambiados respecto del Canon I. Ejemplo de ello es el c. 30, con ritmo de blanca y negra, igual al del c. 7, en lugar del ritmo del retrógrado que hubiera correspondido. Es decir, García Morillo no es riguroso en la técnica del canon. Además se observa cómo el compositor no realiza la imitación exacta en el bajo, sino por el contrario, se permite alterar las duraciones, sustituir una nota por otra (“sol b” del c. 31 en lugar de “fa”⁷¹) y repetir un sonido (“la” en la negra del cuarto tiempo del c. 33). Estas variantes del original enriquecen la obra, en el sentido de no hacer tan obvio el proceso, usando otros recursos creativos.

Ejemplo N°19:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 30 a 34

The image shows a musical score for Canon III, measures 30 to 34. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 30, 31, and 32. Measure 30 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "Isorritmo". The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 31, and then to 4/4 in measure 32. The second system covers measures 33 and 34. Measure 33 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "Repite". The time signature changes from 4/4 to 2/4 in measure 33, and then to 4/4 in measure 34. The score includes various annotations: "4ª Sección" and "50 Canon III" at the top left; "Enarmonía de Fa #" at the top right; "5ta A" in both systems; and "3" indicating a triplet in both systems.

El Canon IV (c. 38) es la inversión retrógrada. Comienza con el sonido enarmónico de “si b”. Aquí aparecen cada vez más libertades en las imitaciones respecto de las duraciones (ver c. 38, 39, 43 y 44) y sustituciones o cambios de notas (c. 40 y 41). En el c. 38 vuelve a usar el ritmo de blanca y negra de los c. 7 y 30.

⁷¹ En el caso del cambio de una nota por otra en la imitación, también se ha adoptado el criterio de indicarlo con líneas punteadas en la partitura.

Ejemplo N°20:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 38 a 44

5ª Sección
38 Canon IV Isorritmo

Enarmonía de Re ♮

Enarmonía de Si ♮

En lugar de Do

Enarm. de Sol ♭

Enarm. de La ♭

5ta A

5ta A

5ta A

Detailed description: This musical score for Canon IV (measures 38-44) is in 3/4 time. It features a piano dynamic and a 'p' marking. The score is divided into two systems. The first system (measures 38-41) shows a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a sharp sign. Annotations include 'Enarmonía de Re ♮' and 'Enarmonía de Si ♮'. The second system (measures 42-44) shows a treble clef with a flat sign and a bass clef with a flat sign. Annotations include 'En lugar de Do', 'Enarm. de Sol ♭', 'Enarm. de La ♭', and '5ta A'. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and then to 4/4.

El Canon V (c. 48) sigue mostrando libertad en la imitación que hace el bajo.

Ejemplo N°21:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 48 a 54

6ª Sección
48 Canon V

p *espress.*

Repite

5ta A

5ta A

Falta Mi

Detailed description: This musical score for Canon V (measures 48-54) is in 3/4 time. It features a piano dynamic and an 'espress.' marking. The score is divided into two systems. The first system (measures 48-51) shows a treble clef with a flat sign and a bass clef with a flat sign. Annotations include 'Repite'. The second system (measures 52-54) shows a treble clef with a flat sign and a bass clef with a flat sign. Annotations include '5ta A' and 'Falta Mi'. The time signature changes from 3/4 to 4/4.

El Canon VI (c. 58), a diferencia de los cánones anteriores, comienza en el bajo, siendo imitado por la voz superior. Esta situación se repite en los Cánones VII y VIII. Desde el c. 59 va preparando la llegada al clímax de la obra, con la utilización del ritmo de tresillo de semicorcheas. También se observan licencias en las imitaciones en los c. 60 y 61. Para el comienzo de este canon vuelve a utilizar el ritmo de blanca y negra.

Ejemplo N°22:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 58 a 62

58 7ª Sección
Canon VI

p

Isorritmo
no imitado

61 animando poco

5ta A

No imitado

8va

El Canon VII (c. 64) conduce a través de un “animando poco”, al punto culminante de la pieza, en los c. 69 y 70.

Ejemplo N°23:

Rítmica fúnebre Op. 49, 64 a 70

64 8ª Sección
Canon VII

mf

5ta A

8va

animando poco

67 a tempo

8va

ff

El Canon VIII (c. 73) presenta cambios en las duraciones de las notas de la voz superior con respecto al bajo. Nuevamente aparece en el comienzo del canon el ritmo de blanca y negra. El primer tiempo del c. 83 es una elisión, ya que agrega en el bajo un “la”, y desde allí es el bajo el que imita a la voz superior. No lo hemos considerado como otro canon, porque interpretativamente forma parte de la misma sección -9ª Sección-.

Ejemplo N°24:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 73 a 90

En esta *Rítmica fúnebre*, la idea de un pulso regular de negra nos remite a un cortejo que conduce lentamente al difunto a su última morada. Por ello creemos que el tratamiento rítmico de las transiciones indicadas merece una mención aparte. Dichos pasajes están estructurados rítmicamente siempre con acordes repetidos, como por ejemplo, arpegiados en blancas (Transición I, c. 16), plaqué en corcheas (Transiciones II, c. 27, y III, c. 35), plaqué en tresillos de corcheas (Transición IV, c. 45) y plaqué en semicorcheas (Transición V, c. 55). Aunque se mantiene el pulso constante, estos cambios producen una aceleración. El “animando poco” del c. 61 conduce a la compresión de la transición en acordes repetidos arpegiados, en un solo compás de tres tiempos (Transición VI, c. 63). La aceleración aludida ha sido realizada para conducir hacia el punto climático de la obra (c. 69 y 70). Inmediatamente después la Transición VII (c. 71) presenta dos compases con isorritmo de los c. 16, 17 y 18 (Transición I), en *pianissimo*; el ritmo y la dinámica utilizados provocan una declinación que retorna al carácter del comienzo, a manera

de un círculo que se va cerrando. Existe una conexión entre las transformaciones de las transiciones, representada por el número tres, que sirve al compositor para dar una estructura coherente relacionada con motivos de índole expresiva.

La relación entre los cánones y las transiciones llevan naturalmente a un punto climático en la obra y a su posterior declinación, logrando una obra equilibrada en todo sentido.

Al comentarla, García Morillo explica que “Tratándose de un homenaje a Paz, lo menos que podía hacerse era encarar una obra de corte serial.”⁷² Al hablar de “corte serial” podemos inferir una intención del compositor de escribir “a la manera” de Paz⁷³, sin someterse del todo a rígidas estructuras. Esta idea se confirma en la descripción que realizamos de cómo ha utilizado García Morillo la técnica del canon, característica del dodecafonismo⁷⁴.

El contenido atonal de la obra no está necesariamente relacionado con la técnica dodecafónica, sino más con el estilo de Juan Carlos Paz al que García Morillo quiere referirse. Es interesante observar que García Morillo consigue una "ambientación" de la música de Paz. Escribe una obra atonal y libre. No puede considerársela dodecafónica porque utiliza una serie incompleta, a la que le va agregando los sonidos faltantes a lo largo de la obra. Además no se cumplen las reglas de que ningún sonido puede ser repetido hasta que no hayan aparecido los once restantes, ni de la ausencia de intervalos justos y consonancias. La utilización del orden de los cánones -serie, retrógrado, inversión e inversión retrógrada-, no es suficiente para encontrar una relación directa entre el empleo del canon y una técnica dodecafónica. Por lo tanto podemos hablar de un simple canon con “citas” dodecafónicas. Teniendo en cuenta la apertura de Paz, consideramos a *Rítmica fúnebre* como una referencia a la obra del compositor homenajeado.

A continuación presentamos la partitura analizada.

⁷² Roberto García Morillo, “Mi obra”, p. 3.0.1.1.11.

⁷³ Juan Carlos Paz fue un compositor ecléctico que transitó un camino desde lenguajes posrománticos y neoclásicos hacia la música dodecafónica, abstracta y serial. En 1934 introdujo el dodecafonismo en América Latina. Era un hombre muy abierto, a quien le gustaba además el jazz -compuso *Tres movimientos de jazz* para piano, sin características dodecafónicas- y la música de películas -escribió música para seis filmes.

⁷⁴ Encontramos ejemplos de uso del canon en Shönberg (*Pierrot lunaire*), Webern (*Cinco cánones* para soprano y dos clarinetes, *Piezas* para cuarteto de cuerdas) y Berg (*Cinco piezas* para clarinete y piano, *Sonata* para piano).

RÍTMICA FÚNEBRE

Op. 49

Roberto García Morillo

1ª Sección
Serie original
Lento, doloroso ♩ = 84 ca.

Musical score for the first section of 'Rítmica Fúnebre'. It is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of chords, with a dynamic shift to *sf* (sforzando) in the third measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic. Performance markings include '5ta A' and '8va'.

Musical score for the second section of 'Rítmica Fúnebre', starting at measure 5. It is in 3/4 time and begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The section is marked 'Canon I' and 'Isorritmo'. The piece ends with a piano (*p*) dynamic. Performance markings include '8va'.

Musical score for the third section of 'Rítmica Fúnebre', starting at measure 10. It is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The section is marked 'Enarmonía de Re b'. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic. Performance markings include '3' and '8va'.

Musical score for the fourth section of 'Rítmica Fúnebre', starting at measure 16. It is in 3/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The section is marked 'Transición I' and 'Canon II'. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Performance markings include '3' and '8va'.

Musical score for the fifth section of 'Rítmica Fúnebre', starting at measure 22. It is in 4/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Performance markings include '3' and '8va'.

49

Repite

54

Falta Mi

55

Transición V
aspro

56

58

7ª Sección
Canon VI

p

Isorritmo
no imitado

animando poco

5ta A

no imitado

62

Transición VI *a tempo*

64

8ª Sección
Canon VII

mf

5ta A

65

animando poco

5ta A

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of six systems of music. The first system (measures 49-53) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'Repite' instruction. The second system (measures 54-55) includes a 'Falta Mi' annotation and a 'Transición V' section marked 'aspro' with dynamics 'mf' and 'ff'. The third system (measures 56-57) shows a dense texture with many notes in both hands. The fourth system (measures 58-61) is the '7ª Sección Canon VI', marked 'p' and 'Isorritmo no imitado', with 'animando poco' and '5ta A' annotations. The fifth system (measures 62-64) includes 'Transición VI a tempo' and the '8ª Sección Canon VII' marked 'mf'. The sixth system (measures 65-68) continues the Canon VII with 'animando poco' and '5ta A' annotations. Various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings are used throughout.

4

68 *a tempo* *ff* *pp* *8va* Transición VII

73 9ª Sección Canon VIII *p* *Isorritmo* *8va* 5ta A

78 *espress.* *Elisión*

84 *pp* *8va*

89 Coda *pp* *p* *sf* *8va*

94 *pp* *ppp* *8va* 5ta A

CAPÍTULO III

ORDEN METODOLÓGICO DE LAS OBRAS PARA PIANO

En la primera etapa del proyecto “La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas”⁷⁵, creamos, apoyada en los conceptos de Roberto Caamaño⁷⁶ y en la experiencia práctica de la enseñanza del piano, una “Tabla de dificultades pianísticas”. Esta última observa los múltiples aspectos que confluyen en una obra, con inclusión de los elementos compositivos que definen los distintos grados de complejidad, más allá de la certeza que proporciona el conocimiento pragmático.

La tabla de dificultades establece dos grandes grupos de dificultad pianística según su naturaleza: cognitiva (lectura, memoria) o pragmática (técnica, psicomotricidad). Dentro de los problemas de lectura, encontramos la estructura tonal, la estructura rítmica, las dificultades surgidas de la escritura y la duración. Los problemas de memoria se consideran a partir de los tipos de memoria necesarios a aplicar: manual, auditiva, visual y analítica. En cuanto a los aspectos psicomotrices, se observan la posición fija, las notas repetidas, los cambios de posición, las notas dobles, la escritura contrapuntística, los acordes, los adornos y la velocidad. Los aspectos musicales abarcan la dinámica, la articulación, el fraseo y la agógica. Finalmente, los aspectos mecánicos consisten en la utilización de los pedales.

La aplicación de la tabla orienta la acción hacia la relación e incidencia de los factores descritos en la interpretación de cada obra en particular, para su clasificación en cuatro niveles de enseñanza: Principiante, Intermedio, Avanzado y Profesional. Dicho de otro modo, la presencia y la combinación de los factores determinan en qué momento del estudio del piano se puede abordar una pieza.

En el siguiente esquema se sintetiza la tabla de dificultades para su mejor comprensión.

⁷⁵ Dora De Marinis, Elena Dabul, Julio Ogas, Alejandro Cremaschi, Marcela González, Gabriel Löfvall y Fernando Viani, *op. cit. sup.*

⁷⁶ Roberto Caamaño, *Apuntes para la formación del pianista profesional* (Buenos Aires: OEA, Secretaría General del Departamento de Asuntos Culturales, 1978).

Tabla de Dificultades	Naturaleza Cognitiva	Problemas de Lectura	Estructura Tonal
			Estructura Rítmica
			Problemas de Escritura
			Duración
		Dificultades de Memoria	Memoria Manual
			Memoria Auditiva
			Memoria Visual
			Memoria Analítica
	Naturaleza Pragmática	Aspectos Psicomotrices	Posición Fija
			Notas Repetidas
			Cambios de Posición
			Notas Dobles
			Escritura Contrapuntística
			Acordes
			Adornos
			Velocidad
		Aspectos Musicales	Dinámica
			Articulación
			Fraseo
			Agógica
Aspectos Mecánicos	Pedales		

A continuación se describen y muestran, a través de ejemplos, cada uno de los puntos mencionados. El término “Ver” introduce los títulos de otras obras o partes de ellas en las que se pueden constatar casos similares a los ejemplificados.

1. DIFICULTADES DE NATURALEZA COGNITIVA

1.1. Problemas de lectura

1.1.1. Estructura tonal

1.1.1.1. Profusión de alteraciones accidentales

Ninguna de las obras presenta armadura de clave y, como consecuencia, todas las alteraciones son accidentales y están señaladas sobre las notas de los pentagramas. Esta característica general se convierte en un escollo de lectura.

Ejemplo N°1:

Quinta Sonata Op. 31 - Primer movimiento, c. 14 a 16

The image shows a musical score for the first movement of the Fifth Sonata, Op. 31, measures 14 to 16. The score is in 6/8 time and features complex chordal textures with many accidentals. Dynamics include sf, p, and sf. The key signature is B-flat major.

Ver:

Cuentos para niños traviosos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”

Danza de Harrild Op. 9

Variaciones 1944 Op. 13

Tercera Sonata Op. 14

Segundo movimiento

Tercer movimiento

Cuarta Sonata Op. 26

Primer movimiento

Tercer movimiento

Sexta Sonata Op. 48

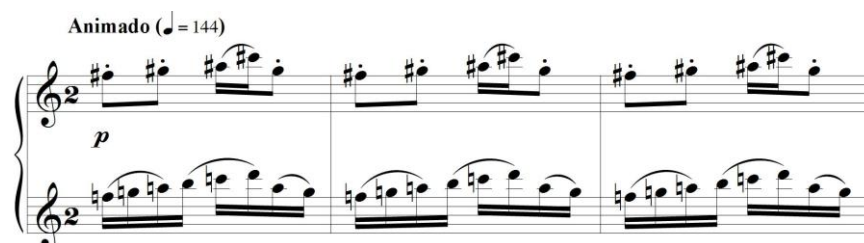
1.1.1.2. Obras en las que no hay una polaridad tonal definida

En este punto incluimos casos de obras politonales, seriales y atonales.

Ejemplo N°2:

Danza de Harrild Op. 9, c. 1 a 3

Animado (♩ = 144)



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

I. “Canción Triste y Danza Alegre”

Variaciones 1942 Op. 10

Variaciones 1944 Op. 13

Serenata Op. 36

Rítmica fúnebre Op. 49

1.1.2. Estructura rítmica

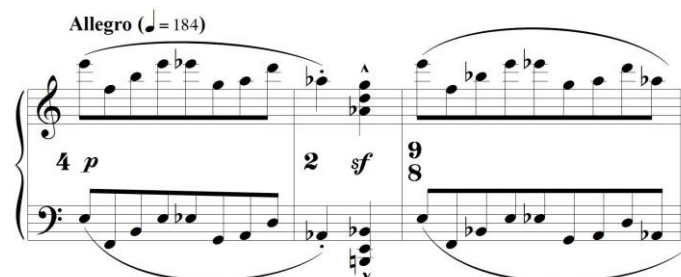
1.1.2.1. Diseños rítmicos y melódicos novedosos

En todas las obras, sin excepción, encontramos motivos originales que impiden predecir su evolución. El ritmo es un elemento fundamental en el lenguaje de este compositor, con la presencia de estructuras complejas, variadas y la frecuente utilización de compases sin indicación de denominador o valor de figura, que dificultan bastante la lectura.

Ejemplo N°3:

Tercera Sonata Op. 14 - Primer movimiento, c. 1 a 3

Allegro (♩ = 184)



Ver:

Tres piezas Op. 2

II. "Poema"

Cuentos para niños traviosos II Serie

II. "Amazonas"

Variaciones apolíneas Op. 25

Serenata Op. 36

1.1.2.2. Polirritmia vertical y horizontal⁷⁷

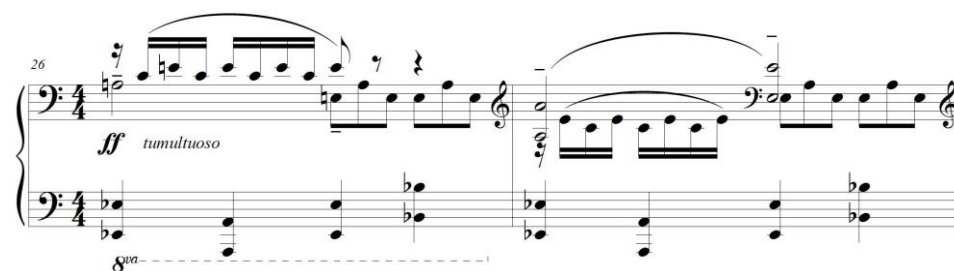
Ejemplo N°4:

Conjuros Op. 3 - II. "El genio de las aguas": P. V., c. 17



Ejemplo N°5:

Sonata del Sur Op. 4 N°1 - Segundo movimiento: P. H., c. 26 y 27



⁷⁷ Términos acuñados en Dora De Marinis, Elena Dabul, Julio Ogas, Alejandro Cremaschi, Marcela González, Gabriel Löfvall y Fernando Viani, *op. cit. sup.* Se define polirritmia vertical a la superposición de cuatro notas contra tres, tres contra dos, etc.; polirritmia horizontal es la aparición alternada de valores regulares e irregulares, y la sucesión de valores irregulares disímiles, como por ejemplo, tresillo-quintillo-tresillo.

Ver:

Cuentos para niños traviosos I Serie

I. “Canción Triste y Danza Alegre”: P. V., c. 41, 43, 46 y 49; P. H., c. 3, 9 a 12

Tres piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”: P. V y P. H.

II. “Poema”: P. V. y P. H.

Conjuros Op. 3

I. “Tchaka”: P. H.

III. “Schango, el genio del trueno”: P. V.

IV. “El primogénito del cielo y de la tierra”: P. H.

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento: P. V. y P. H.

Tercer movimiento: P. V. y P. H.

Variaciones 1944 Op. 13: P. H.

Tercera Sonata Op. 14 - Tercer movimiento: P. V. y P. H.

Esquemas Op. 16

II. “Juegos”: P. H.

Cuentos para niños traviosos II Serie

II. “Amazonas”: P. V. y P. H.

III. “Gladiadores”: P. V. y P. H.

Quinta Sonata Op. 31

Primer movimiento: P. H.

Segundo movimiento: P. V. y P. H.

Rítmica fúnebre Op. 49: P. H.

1.1.2.3. Cambios de compás

1.1.2.3.1. Cambios de compás binario a ternario o viceversa

Ejemplo N°6:

Sonata del Sur Op. 4 N°1 - Segundo movimiento: los cambios de compás son continuos, c. 1 a 4 (3/4, 4/4, 3/4, 4/4)



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

I. "Canción Triste y Danza Alegre": los cambios de compás son continuos, c. 11 a 13 (2/8, 3/8, 4/8)

Tres piezas Op. 2

I. "Cortejo bárbaro", c. 10 a 14 (4/4, 3/4)

II. "Poema", c. 29 a 31 (4/4, 3/4, 2/4)

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento, c. 7 a 9 (4/4, 3/4, 4/4)

Tercer movimiento, c. 5 a 7 (4/4, 3/4, 4/4)

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento, c. 1 a 8 (4 -4/4-, 2 -2/4-, 9/8, 2 -2/4-, 3 -3/4-) ⁷⁸

Serenata Op. 36

III. "Canción mágica", c. 1 a 3 (9/8, 8/8, 9/9)

Sexta Sonata Op. 48: los cambios de compás son continuos, c. 1 a 8 (3/8, 4/8)

1.1.2.3.2. Compases de amalgama

Son aquellos cuyo pulso es isócrono. Utiliza este tipo de compases intercalados con binarios y ternarios.

⁷⁸ Los compases aclarados entre paréntesis aparecen sin denominador en la partitura y tienen como unidad de tiempo a la negra.

Ejemplo N°7:

Conjuros Op. 3 - II. “El genio de las aguas”, c. 2 a 5

The musical score for 'El genio de las aguas' from *Conjuros* Op. 3, measures 2 to 5, is presented in two systems. The first system covers measures 2 and 3, and the second system covers measures 4 and 5. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 5/4 in measure 2 to 3/4 in measure 3, and then to common time (C) in measure 4. The score features a delicate texture with a *pp* (pianissimo) dynamic. In measure 3, there is a *más p* (more piano) marking. The right hand plays sustained chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Ver:

Tres piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”, c. 68

Conjuros Op. 3

III. “Schango, el genio del trueno”, c. 3

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Tercer movimiento, c. 16

Quinta Sonata Op. 31

Segundo movimiento, c. 283 y 284

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”: comienza en 5/8 y tiene continuos cambios de compás

1.1.2.3.3. Compases aditivos

Se denominan así a los compases que no tienen pulso isócrono.

Ejemplo N°8:

Cuarta Sonata Op. 26 - Segundo movimiento: en 5/8, c. 1 y 2

The musical score for the second movement of the Fourth Sonata Op. 26, measures 1 and 2, is presented in a single system. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 5/8. The tempo is marked *II - Lento* with a metronome marking of $\text{♩} = 112$ circa. The dynamic is *pp* (pianissimo). The right hand plays a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, while the left hand plays a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The score features a delicate texture with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Ver:

Variaciones 1944 Op. 13, c. 1 a 19: alterna compases de seis, cinco y tres corcheas⁷⁹

Cuarta Sonata Op. 26

Primer movimiento: en 7/8

Tercer movimiento: en 8/8, en tres, tres y dos corcheas

Quinta Sonata Op. 31

Primer movimiento: los cambios de compás son continuos; desde el c. 1 hasta el c. 23 no hay dos compases seguidos iguales (5/8, 2/8, 7/8, 4/8, 9/8, 6/8, 11/8, 8/8, 2/4)

Serenata Op. 36

III. “Canción mágica”: los cambios de compás son continuos durante todo el movimiento (9/8, 8/8, 5/8, 2/8 4/8, 7/8, 6/8, 3/8)

1.1.3. Problemas de escritura

Todas las partituras están editadas comercialmente, por lo cual la visualización de la música escrita no presenta mayores dificultades, salvo las excepciones que detallamos a continuación.

1.1.3.1. Errores de disposición

Esta dificultad no aparece en la tabla original, pero consideramos relevante agregarla porque es un problema a resolver en el caso que pasamos a ejemplificar. En el primer movimiento de la *Sonata del Sur* Op. 4 N°1 encontramos disposiciones de figuras en el papel que pueden engañar al mejor lector, como en los c. 5 al 7, donde el ritmo de los tresillos de la mano derecha no coincide con el de la izquierda. Para que fuera claro, debiera contraponerse el “re” semicorchea de la derecha con el “la becuadro” corchea de la izquierda. Es importante resolver este ritmo correctamente, ya que vuelve a aparecer en los c. 11 al 16 y 7 al 9 del tercer movimiento. En absolutamente todos los casos las notas de ambos pentagramas no están en la ubicación que corresponde de acuerdo al ritmo, como ya se explicó.

⁷⁹ Los compases aparecen sin el denominador correspondiente a la corchea (8).

Ejemplo N°9:

Sonata del Sur Op. 4 N°1 - Primer movimiento, c. 5 a 7

Musical score for Example 9, measures 5-7. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 5 and 6, and the second system contains measure 7. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

1.1.3.2. Obras con escritura demasiado pequeña

Ver:

Variaciones 1942 Op. 10

Variaciones 1944 Op. 13

Cuentos para niños traviesos II Serie

Variaciones apolíneas Op. 25

1.1.3.3. Obras con errores

Ejemplo N°10:

Cuentos para niños traviesos I Serie - I. “Canción Triste y Danza Alegre”, c. 43, 45, 48 y 49: falta en la mano izquierda el sostenido en los “do”

Musical score for Example 10, measures 43-49. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system contains measures 43-45, and the second system contains measures 47-49. The right hand features a melodic line with slurs and triplets, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *f cantando cresc.* and *mf*.

Ver:

Tres piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”, c. 23: los sostenidos indicados en la mano derecha corresponden a la octava de “fa” del cuarto tiempo y no a los “do” del tercer tiempo; c. 76: falta en la mano derecha el bemol del “do”; c. 81: falta en la mano derecha falta el bemol del “re”; c. 87: en el primer tiempo la mano izquierda debe ejecutar una octava de “do” a semejanza del c. 86 y no la sexta “do-la”; c. 95: la apoyatura de acorde que precede el c. 96 debe ser “re-mi-re-mi” al igual que figura en el c. 85 y similares

II. “Poema”, c. 12: falta en la mano derecha el bemol del segundo “sol”; c. 69 a 70: falta la ligadura de prolongación del “mi bemol”

III. “Danza de los animales al salir del Arca de Noé”, c. 1: falta el bemol del primer “si”, que debe ser igual al c. 48; c. 58: falta en la mano derecha el sostenido del “do”; c. 61: falta en la mano derecha el sostenido del “fa”

Conjueros Op. 3

I. “Tchaka”, c. 7: el último sonido de la derecha deber ser corchea en lugar de negra; c. 38: falta el sostenido del “fa” del tercer tiempo en la mano izquierda; c. 47: falta el bemol en el primer “si” de la mano izquierda; c. 51: falta la indicación de octava baja en las dos últimas corcheas de la mano izquierda; c. 54: no corresponden las indicaciones de octava baja, que sí se debe hacer en el primer tiempo del c. 55; c. 59: el primer “re” de la mano derecha debe ser corchea en lugar de negra; c. 61 y 62: las segunda y sexta corcheas de la mano izquierda deben ser “re” y no “do”, tal como en el c. 63; faltan tres ligaduras de prolongación en tres notas de la mano derecha del último tiempo del c. 64 hacia el primer tiempo del c. 65 y de igual modo del c. 65 al 66; c. 71: el último sonido de la derecha deber ser corchea en lugar de negra

II. “El genio de las aguas”, c. 14: están mal colocadas las alteraciones de los bajos que coinciden con segundo, tercero y cuarto tiempos, correspondiendo las mismas que se señalan en los compases anteriores y posteriores; c. 23 y 25: faltan en la mano derecha los sostenidos de la octava “re” del cuarto tiempo

III. “Schango, el genio del trueno”, c. 7: falta en la mano derecha el sostenido del sol inferior del primer tiempo

IV. “El primogénito del cielo y de la tierra”, c. 5: falta en el trino la indicación del bemol superior; c. 19: falta en la mano derecha el sostenido del “fa”

Esquemas Op. 16

I. “Esferas”: c. 21: falta el sostenido del “re” en la última novena de la mano derecha; c. 27: el tercer y el cuarto sonidos de la mano izquierda deben ser corcheas en lugar de negras, tal como aparecen en la derecha

Cuentos para niños traviosos II Serie

I. “Caperucita roja”, c. 20: falta en la mano izquierda el bemol del “re” del cuarto tiempo; c. 42: falta el bemol del “re” en la última semicorchea de la mano derecha; c. 51: falta en la mano izquierda el bemol del “si”; c. 76: falta en la mano izquierda el sostenido del “do”; c. 99: falta en la mano derecha el sostenido del “do”; c. 159: el “re” debe ser un “do”

II. “Amazonas”, c. 122: en el primer acorde de la mano izquierda el bemol debe ser el “mi” y no el “fa”, tal como aparece en el c. 124.

III. “Gladiadores”, c. 5: falta en la mano derecha el sostenido del “fa” del primer tiempo; c. 42, 43, 64 y 65: la indicación de tresillo es errónea porque debe llegar hasta la corchea; c. 87: falta en la mano izquierda el bemol del “mi”; c. 110: le falta un tiempo al compás de 5/4; c. 127: en la última corchea de la mano izquierda falta el sostenido del “do”, que debe ser igual que en los compases siguientes

Variaciones apolíneas Op. 25

III. “In modo di canzona”, c. 20: la clave de “sol” a comienzo del pentagrama debe ser clave de “fa”

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”: la indicación de compás de 6/8 que aparece en el c. 21 debe figurar en el c. 20; c. 46: el tercer tiempo para la mano derecha debe ser una corchea con doble puntillo, tal como aparece en la izquierda

II. “Movimiento”, c. 81: la mano izquierda debe ejecutar en el primer tiempo una cuarta “sol bemol, do”, sustituyendo el “si” escrito por “do”, respetando el canon en cuartas; c. 161: en la segunda “re-mi” de la mano derecha, el “mi” debe ser cambiado por un “do” porque corresponde la segunda “do-re” a similitud de imitación que hace inmediatamente la mano izquierda; c. 220: en la última corchea de la mano izquierda corresponde agregar bemol al “sol”, tal como está en el c. 216; c. 221: falta el bemol del “re” en la última corchea, como aparece en el c. 217

III. “Canción mágica”, c. 42: corresponde negra sin puntillo en la sexta “si bemol-sol bemol” de la mano izquierda, en forma análoga al c. 2

1.1.4. Duración

La extensión de una obra implica sostener la concentración a través de toda su duración, a un grado directamente proporcional al tiempo que tome ejecutarla. Al alto nivel de esfuerzo mental que requiere la lectura, el estudio y la interpretación de una obra larga, se añade la resolución de todas las demás dificultades cognitivas y pragmáticas. El entrenamiento y la práctica de la resistencia son elementos fundamentales para adquirir esta habilidad.

Ver:

Tres piezas Op. 2: 12’

Conjuros Op. 3: 11’

Cuentos para niños traviesos II Serie: 14’

Variaciones Apolíneas Op. 25: 14’

Cuarta Sonata Op. 26: 15’

Quinta Sonata Op. 31: 16’

Serenata Op. 36: 13’

Sexta Sonata Op. 48: 8’

1.2. Dificultades de Memoria

Roberto Caamaño estableció en sus *Apuntes para la formación del pianista profesional*⁸⁰ que existen cuatro tipos de memoria: manual (muscular), auditiva, visual y analítica.

En referencia a García Morillo, para aprender e interpretar sus obras es esencial utilizar desde el comienzo las memorias analítica y visual en forma conjunta. En segundo lugar, debe tratarse de incorporar paulatinamente la memoria auditiva, que es un poco más difícil de aplicar en este caso pero siempre resulta de utilidad a los fines de la seguridad en la ejecución.

En nuestra opinión no existe una “memoria manual” como tal, sino un registro muscular de la actividad de las distintas partes del cuerpo al tocar el piano. Es decir, es una costumbre muscular, consecuencia de la repetición que elastiza y fortalece los músculos, a semejanza de lo que sucede en un entrenamiento deportivo. Para que se diera una memoria muscular el cuerpo debería funcionar en forma

⁸⁰ Roberto Caamaño, *op. cit. sup.*

automática. Aclarado nuestro concepto, preferimos definir la memoria manual o muscular como la buena respuesta corporal a la petición de: 1) una de las otras tres memorias; 2) la combinación de dos de ellas, o 3) el conjunto de las tres. Tanto mejor será esa respuesta cuanto mejor sea el estado físico adquirido con el estudio técnico-mecánico de todas las partes de las obras que nos ocupan, sobre todo las que requieren velocidad.

2. DIFICULTADES DE NATURALEZA PRAGMÁTICA

2.1. Aspectos psicomotrices

2.1.1. Posición Fija (sin pase del pulgar)

Ejemplo N° 11:

Cuentos para niños traviesos I Serie - I. “Canción Triste y Danza Alegre”, c. 26 y 27



Ver:

Conjuros Op. 3

I. “Tchaka”, c. 67 a 70

II. “El genio de las aguas”, c. 45 y 46

Sonata del Sur Op. 4 N° 1

Primer movimiento, c. 1 a 3

Segunda Sonata Op. 4 N° 2

Primer movimiento, c. 1 a 10

Danza de Harrild Op. 9, c. 23 a 29, 71 a 73

2.1.2. Notas repetidas

Ejemplo N° 12:

Cuentos para niños traviesos I Serie - II. “La vuelta de Mambrú”, c. 18



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

I. “Canción Triste y Danza Alegre”, c. 25

Tres Piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”, c. 14 a 18

III. “Danza de los animales al salir del Arca de Noé”, c. 4 y 10

Danza de Harrild Op. 9, c. 56, 72, 74 y 77

Cuarta Sonata Op. 26

Tercer movimiento, c. 16 a 18

2.1.3. Cambios de posición

2.1.3.1. Cambios de posición con pase del pulgar

2.1.3.1.1. Desplazamientos por grados conjuntos (escalas)

Ejemplo N° 13:

Cuarta Sonata Op. 26 - Tercer movimiento, c. 21 a 24



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”, c. 1

Sonata del Sur Op. 4 N°1

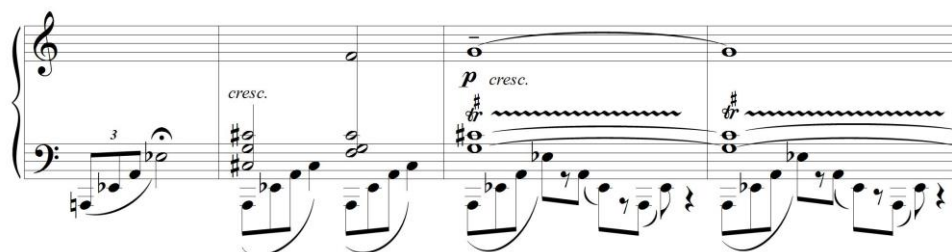
Primer movimiento, c. 8

2.1.3.1.2. Desplazamientos por grados disjuntos (arpeggios)

Ejemplo N°14:

Segunda Sonata Op. 4 N°2 - Segundo movimiento, c. 1 a 4

II - Scherzo ♩ = ca. 160



Ver:

Conjueros Op. 3

II. “El genio de las aguas”, c. 36 y 37

Danza de Harrild Op. 9, c. 50 a 53

2.1.3.2. Cambios de posición sin pase del pulgar

2.1.3.2.1. Desplazamientos de acordes arpegiados

Ejemplo N°15:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 85 a 87



Ver:

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento, c. 21

Segundo movimiento, c. 39 y 40

Danza de Harrild Op. 9, c. 17 a 22

Esquemas Op. 16

II. “Juegos”, c. 12 a 14

Variaciones apolíneas Op. 25

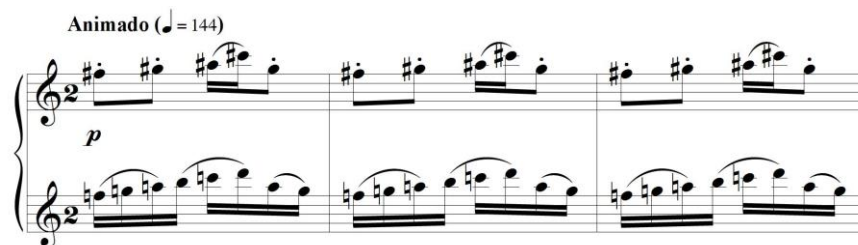
IV. “In modo di toccata”, c. 61 a 68

2.1.3.2.2. Desplazamientos secuenciales o progresivos con mezcla de grados conjuntos y disjuntos

Ejemplo N° 16:

Danza de Harrild Op. 9, c. 1 a 3

Animado (♩ = 144)



p

Ver:

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento, c. 137 a 139

Quinta Sonata Op. 31

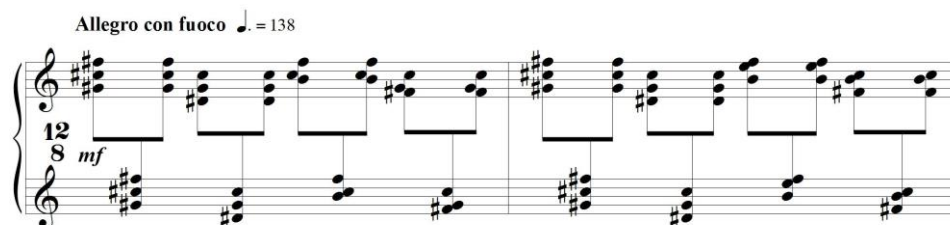
Segundo movimiento, c. 288 a 293

2.1.3.2.3. Manos alternadas

Ejemplo N° 17:

Variaciones apolíneas Op. 25 - II. “In modo di scherzo”, c. 1 y 2

Allegro con fuoco ♩ = 138



mf

Ver:

Variaciones 1944 Op. 13, c. 96 y 97

Esquemas Op. 16

II. “Juegos”, c. 40 a 41

Cuentos para niños traviesos II Serie

I. “Caperucita roja”, c. 193 a 195

Variaciones apolíneas Op. 25

IV. “In modo di toccata”, c. 2 a 9, 76 a 83

Cuarta Sonata Op. 26

Tercer movimiento, c. 1 a 7

Quinta Sonata Op. 31

Segundo movimiento, c. 1 a 6

Serenata Op. 36

II. “Movimiento”, c. 1 a 15

2.1.4. Notas Dobles

Se denominan notas dobles a las terceras, sextas y octavas. En las obras estudiadas, las notas dobles aparecen en sucesiones por grados conjuntos o disjuntos (saltos), además de repetidas, aisladas o combinadas con arpeggios. También encontramos cuartas, quintas, séptimas y novenas con el mismo tratamiento, a semejanza de las notas dobles utilizadas en las obras para piano de Ginastera. Las cuartas y quintas se asimilan al grupo de las sextas y las séptimas y novenas, al de las octavas.

2.1.4.1. Terceras

Ejemplo N°18:

Tres Piezas Op. 2 - III. “Danza de los animales al salir del Arca de Noé”: terceras repetidas, c. 13



Ver:

Variaciones apolíneas Op. 25

III. “In modo di canzona”, c. 1 a 4

2.1.4.2. Sextas

Ejemplo N°19:

Variaciones 1942 Op. 10, c. 43 a 45 (sextas en c. 43 y 45)

43

3 *p cresc.*

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”, c. 7 y 8

Conjuros Op. 3

I. “Tchaka”, c. 40 a 42

Esquemas Op. 16

II. “Juegos”, c. 16

Cuentos para niños traviesos II Serie

II. “Amazonas”, c. 13 a 24, 110 a 126

2.1.4.2.1. Cuartas

Ejemplo N°20:

Conjuros Op. 3 - IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 1 a 5

Moderato ♩ = 112

p como un rumor sordo

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”, c. 2 a 5, 18; cuartas repetidas, c. 22 a 24

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento, c. 35

Segundo movimiento, c. 32

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento, c. 11 y 12

Variaciones 1942 Op. 10, c. 44 y 48

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento, c. 131 a 133

Segundo movimiento, c. 7 a 31

Tercer movimiento, c. 21 a 27

Esquemas Op. 16

II. “Juegos”, c. 8, 9 y 24

Serenata Op. 36

II. “Movimiento”, c. 57 a 59, 61 a 63, 80 a 82, 84 a 103, 109 a 124

2.1.4.2.2. Quintas

Ejemplo N°21:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 161 a 164

¡A casa!
♩ = ca. 132 (sin acelerar)

mf

mf

8^{va} - 1

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”: c. 18; quintas repetidas, c. 19 a 21

Conjuros Op. 3

I. "Tchaka", c. 40 a 42

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Segundo movimiento, c. 33

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento, c. 1 a 3

Variaciones 1942 Op. 10, c. 44, 48, 85 a 101

2.1.4.3. Octavas

Ejemplo N°22:

Danza de Harrild Op. 9: octavas por cromatismos, c. 14 y 15

The musical score shows two measures, 14 and 15. Measure 14 is in 2/4 time. The piano part consists of a series of octaves starting on C4, moving up chromatically to G4. The treble part has a melodic line with eighth notes and a slur. Measure 15 is in 4/4 time. The piano part continues with octaves, and the treble part has a melodic line with eighth notes and a slur. The dynamic marking 'f' is present in measure 15.

Ver:

Cuentos para niños traviosos I Serie

I. "Canción Triste y Danza Alegre": octavas repetidas, c. 15 y 16

II. "La vuelta de Mambrú": octavas por grados conjuntos, c. 10

Tres Piezas Op. 2

I. "Cortejo bárbaro": octavas por salto, c. 23

II. "Poema": octavas a la manera de trinos, c. 42 a 53

III. "Danza de los animales al salir del Arca de Noé": octavas repetidas y por grados conjuntos, c. 13

Conjuros Op. 3

I. "Tchaka": octavas repetidas, c. 24; octavas con agregado de trémolos, c. 40 a 42

III. "Schango, el genio del trueno": octavas repetidas, c. 8 a 17

IV. "El primogénito del Cielo y de la Tierra": octavas por salto, c. 24 a 53

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento: octavas por grados conjuntos, c. 22 y 23

Segundo movimiento: octavas por grados conjuntos, c. 45; octavas por salto, c. 72 a 87

Tercer movimiento, c. 25 a 28

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento: octavas por grados conjuntos, c. 26

Variaciones 1942 Op. 10: octavas por salto, c. 28, 29, 81 a 90

Cuentos para niños traviesos II Serie

I. “Caperucita roja”, c. 1 a 4

2.1.4.3.1. Séptimas

Ejemplo N°23:

Serenata Op. 36 - I. “Música nocturna”, c. 38 a 40

The image shows a musical score for piano, measures 38 to 40. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/8 time. Measure 38 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 39 features a *mf* dynamic. Measure 40 includes a forte (*f*) dynamic and is marked with '8^{va}' and '15^{ma}' indicating octave transpositions. The key signature has one sharp (F#).

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”: séptimas repetidas, c. 24 a 27

Conjueros Op. 3

III. “Schango, el genio del trueno”, c. 42 a 57

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento, c. 28 a 32

Segundo movimiento, c. 39, 40, 87 a 92

Tercer movimiento, c. 19 a 23

Variaciones 1942 Op. 10, c. 1 a 8, 42, 46, 47, 49 a 62, 75 a 101

Variaciones 1944 Op. 13, c. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 38, 39, 42 a 46

Variaciones apolíneas Op. 25

IV. “In modo di toccata”, c. 12 a 17

2.1.4.3.2. Novenas

Ejemplo N°24:

Segunda Sonata Op. 4 N°2 - Primer movimiento, c. 46 a 48

The image shows a musical score for Example 24, measures 46 to 48. The score is in 4/4 time and is marked 'Tempo II'. The dynamics are 'p' (piano) and 'cresc. ed animando poco' (crescendo and slightly more animated). The score is written for piano and includes a bass line with a '8va' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and a steady bass line.

Ver:

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Tercer movimiento, c. 1 a 5

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Tercer movimiento, c. 32 al 39

Variaciones 1942 Op. 10, c. 76 a 79

Variaciones 1944 Op. 13, c. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 32 a 34, 36, 38, 39

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”, c. 25 a 31

2.1.5. Escritura contrapuntística

Ejemplo N°25:

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 7 al 15

The musical score for 'Rítmica fúnebre' Op. 49, measures 7 to 15, is presented in two systems. The first system (measures 7-9) begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 9, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 10-15) continues the complex rhythmic interplay, with a change in time signature to 2/4 in measure 15. The overall mood is somber and funeral-like.

Ver:

Cuentos para niños traviosos I Serie

I. "Canción Triste y Danza Alegre

II. "La vuelta de Mambrú"

Tres Piezas Op. 2

I. "Cortejo bárbaro"

II. "Poema"

III. "Danza de los animales al salir del Arca de Noé"

Variaciones 1944 Op. 13

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento

Esquemas Op. 16

II. "Juegos"

Cuentos para niños traviosos II Serie

II. "Amazonas"

Variaciones apolíneas Op. 25

III. "In modo di canzona"

Cuarta Sonata Op. 26

Primer movimiento

Segundo movimiento

Tercer movimiento

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”

II. “Movimiento”

III. “Canción mágica”

Sexta Sonata Op. 48

Rítmica fúnebre Op. 49

2.1.6. Acordes

2.1.6.1. Sucesiones de acordes

Ejemplo N°26:

Conjuros Op. 3 - III. “Schango, el genio del trueno”, c. 51 a 55

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 51, the second at 53, and the third at 55. The music is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns, including triplets and slurs. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Ver:

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Segundo movimiento, c. 2 a 9

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento, c. 137 a 139

Segundo movimiento, c. 6 y 56

Tercer movimiento, c. 1 a 8

2.1.6.2. Acordes repetidos

En la tabla original no se contempla esta dificultad. La razón que nos mueve a incorporarla es la utilización reiterada de acordes repetidos en las obras de García Morillo.

Ejemplo N°27:

Cuentos para niños traviesos II Serie - I. “Caperucita roja”, c. 70



Ver:

Tres Piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”, c. 102 y 103

Conjuros Op. 3

IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 42 a 53

Danza de Harrild Op. 9, c. 23 y 24

Cuentos para niños traviesos II Serie

II. “Amazonas”, c. 13 a 15, 87 a 90

III. “Gladiadores”, c. 139 y 140

Variaciones apolíneas Op. 25

II. “In modo di scherzo”, c. 69 a 73

Sexta Sonata Op. 48, c. 280 a 282

2.1.7. Adornos

2.1.7.1. Apoyaturas

Ejemplo N°28:

Tres Piezas Op. 2 - I. “Cortejo bárbaro”: apoyaturas de segunda, c. 2 a 5; apoyaturas de acordes, c. 85 a 88

The image displays a musical score for piano. It is divided into three systems. The first system shows measures 2 to 5, featuring a melody in the right hand with ornaments and a bass line with chords. The second system starts at measure 85, marked 'A Tiempo' and 'ff ritmico', showing a bass line with triplets and chords. The third system continues from measure 87, also featuring triplets and chords in the bass line. The score includes dynamic markings like 'fp p' and 'ff', and articulation like 'ritmico'.

Ver:

Conjuros Op. 3

II. “El genio de las aguas”, c. 1 a 4

IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 25 a 27

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento: apoyaturas simples, c. 2 a 6; de octava, c. 41

Tercer movimiento: apoyaturas simples, c. 7 a 11; dobles, c. 12, 14 y 17; de octava, c. 23

Danza de Harrild Op. 9: apoyaturas simples, c. 10 y 11

Cuentos para niños traviesos II Serie

I. “Caperucita roja”: apoyaturas simples, c. 3, 4, 6 a 8, 10, 18, 20 a 23, 26, 80, 81, 92, 97, 104, 105, 178, 181, 186, 188 a 191, 196

III. “Gladiadores”: apoyatura doble, c. 134

Cuarta Sonata Op. 26

Segundo movimiento: apoyaturas simples, c. 7, 8 13 a 15

Quinta Sonata Op. 31

Segundo movimiento: apoyaturas simples, c. 305 a 309, 332, 333, 341, 343

Rítmica fúnebre Op. 49: apoyaturas simples, c. 13, 14, 25, 26, 43, 44; apoyaturas simples superpuestas, c. 40 y 41

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”: apoyaturas de novena, c. 4 y 74; de cuarta y de segunda, c. 23; de séptima, c. 38, 39 y 72; de octava, c. 60

III. “Canción mágica”: apoyatura de novena, c. 12; de octava, c. 12 a 19, 22 a 26, 29, 32, 33, 56 y 57; de séptima, c. 21, 23, 24, 27, 30; de acorde, c. 35, 36, 54, 55, 59 y 60

2.1.7.2. Mordentes

No se encontró este adorno en ninguna de las obras del corpus.

2.1.7.3. Trinos

Ejemplo N°29:

Conjueros Op. 3 - IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”, c. 1 a 5

Moderato ♩ = 112

p como un rumor sordo

Ver:

Tres Piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”, c. 24 y 26 a 28

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Segundo movimiento, c. 3, 11 y 31

Segunda Sonata Op. 4 N°2

Primer movimiento, c. 16, 19 a 23

2.1.7.4. Trémolos

Ejemplo N°30:

Segunda Sonata Op. 4 N°2 - Primer movimiento, c. 76 a 93

76 Arioso ♩ = ca. 58
p *espress.*

82
p *f*

88
p *pp*

Ver:

Conjueros Op. 3

I. "Tchaka", c. 40 a 43

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento, c. 83 a 87

Tercer movimiento, c. 36 a 39

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. "Gladiadores", c. 6, 15, 23, 32, 39, 41, 82, 83

2.1.7.5. Arpegiados

Ejemplo N°31:

Conjuros Op. 3 - I. “Tchaka”: arpegiado descendente, c. 66



Ver:

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Segundo movimiento: arpegiados descendentes, c. 7 y 35

Tercer movimiento: arpegiado descendente, c. 108

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”: arpegiados ascendentes, c. 5 y 81

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”: arpegiados ascendentes, c. 11 y 32; descendentes, c. 13 y 34

Rítmica fúnebre Op. 49: arpegiados ascendentes, c. 16 a 18, 63; descendentes, c. 71 y 72

2.1.7.6. Glissandi

Ejemplo N°32:

Serenata Op. 36 - I. “Música nocturna”, c. 8



Ver:

Danza de Harrild Op. 9, c. 6

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”, c. 143

2.1.8. Velocidad

García Morillo requiere todo tipo de velocidades: rápidas, moderadas y lentas, cada una de ellas con distintas gamas. En los pasajes virtuosísticos esta dificultad aparece combinada con fuerza dinámica y con saltos de acordes.

La velocidad es una dificultad técnica de gran preocupación para los intérpretes. Para lograr la rapidez en la ejecución es necesario el estudio gradual desde un tiempo cómodo en el que se pueda concientizar la acción física, hacia tiempos cada vez más exigidos, siempre conservando la naturalidad de los movimientos.

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

II. “La vuelta de Mambrú”: *Animado*: negra = 152

Tres piezas Op. 2

I. “Cortejo bárbaro”: a partir del c. 19, *Animado*

Conjuros Op. 3

III. “Schango, el genio del trueno”: *Animado*: negra = 126

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento: negra = 168

Segundo movimiento: negra = 184

Tercer movimiento: negra = 184

Danza de Harrild Op. 9 - Animado: negra = 144

Tercera Sonata Op. 14

Primer movimiento: *Allegro*: negra = 184

Tercer movimiento: *Allegro*: negra = 168

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”: *Animato*: negra = 132

Variaciones apolíneas Op. 25

II. “Scherzo”: Allegro con fuoco: negra con puntillo = 138

IV. “In modo di toccata”: *Allegro deciso*: negra = ca. 132

Cuarta Sonata Op. 26

Primer movimiento: corchea = *Allegro*: 288 circa

Tercer movimiento: negra con puntillo = 144

Quinta Sonata Op. 31

Segundo movimiento: *Allegro*: negra = ca. 132

2.2. Aspectos musicales

Aquí se engloban la dinámica, la articulación, el fraseo y la agógica, herramientas esenciales de la interpretación, la expresión y la comunicación musical.

2.2.1. Dinámica

García Morillo utiliza rangos dinámicos muy amplios. Además de observar cada matiz en particular, ya sea que aparezca en forma prolongada o de súbito, es necesario atender los *crescendo*, los *diminuendo*, los *sforzati* y los distintos tipos de acentos. Otro aspecto relevante está constituido por las variaciones dinámicas simultáneas entre ambas manos y entre las notas de una misma mano (resaltando determinado sonido en los acordes y en la escritura contrapuntística).

Ejemplo N°33:

Variaciones apolíneas Op. 25 - II. “In modo di scherzo”, c. 68 a 73

The musical score shows two systems of piano music. The first system covers measures 68 to 70. Measure 68 is marked with a forte (ff) dynamic. Above the first measure, there is an '8va' marking with a dashed line. The second system covers measures 71 to 73. Measure 70 is marked with fortissimo (fff). Measure 73 is marked with sforzato (sfff). The music consists of chords in both hands, with some melodic lines in the right hand.

Ejemplo N°34:

Variaciones apolíneas Op. 25 - IV. “In modo di toccata”, c. 195 y 196



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

Tres piezas Op. 2

Conjueros Op. 3

Variaciones 1942 Op. 10

Cuentos para niños traviesos II Serie

Cuarta Sonata Op. 26

Quinta Sonata Op. 31

Serenata Op. 36

Sexta Sonata Op. 48

Rítmica fúnebre Op. 49

2.2.2. Articulación

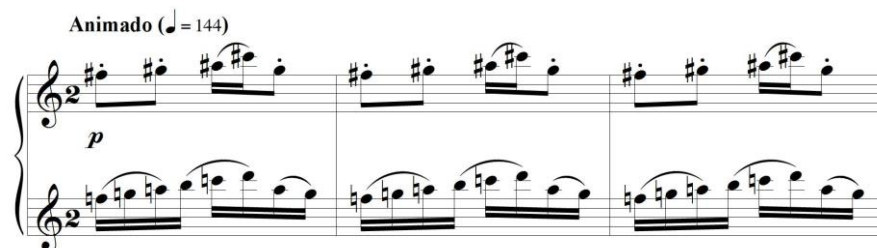
La articulación es el modo en que las notas se enlazan en el transcurso de las frases musicales. Esa conexión puede darse por continuidad de un sonido a otro sonido o, por el contrario, por separación entre ellos. Esos dos modos opuestos de articular son los principales en la técnica pianística: el *legato* (ligado) y el *staccato* (también llamado “picado”). Existen variantes de articulación, como *legatissimo*, *staccatissimo*, *portato* y *non legato*, entre otras. El piano es un instrumento que permite muy distintos tipos de toque y por ello la riqueza de articulación depende en gran parte de la práctica, la habilidad y la capacidad creativa del ejecutante.

García Morillo utiliza tanto el *legato* como el *staccato* en todas sus etapas compositivas. En sus obras encontramos abundancia de indicaciones de articulación.

Ejemplo N°35:

Danza de Harrild Op. 9, c. 1 a 3

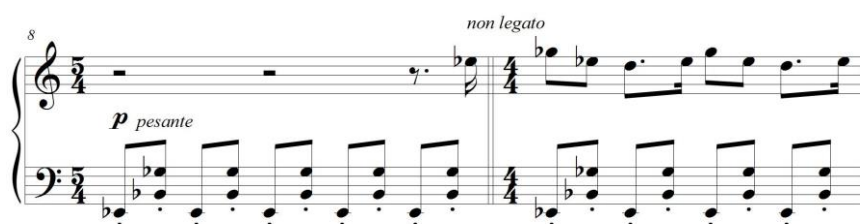
Animado (♩ = 144)



Ejemplo N°36:

Cuentos para niños traviesos II Serie - III. "Gladiadores", c. 8 y 9

non legato



Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

Tres piezas Op. 2

Conjueros Op. 3

Tercera Sonata Op. 14

Esquemas Op. 16

Variaciones apolíneas Op. 25

Cuarta Sonata Op. 26

Quinta Sonata Op. 31

Serenata Op. 36

Sexta Sonata Op. 48

2.2.3. Fraseo

En la música, el fraseo está directamente ligado al modo de comunicar las ideas, a semejanza de la entonación de las frases habladas. Otras artes temporales, como la danza y el teatro, también utilizan la palabra fraseo para sus interpretaciones.

Hemos escuchado a algunos músicos, incluso profesionales, referirse al fraseo confundiendo con la articulación. Si bien la articulación es un componente del fraseo, no se debe caer en ese error.

Las frases tienen un comienzo, un clímax y una declinación. La correcta resolución del fraseo se relaciona con la unidad del discurso, la conducción, las pausas y las respiraciones, tal como la puntuación en la voz hablada. Así como en esta existe la entonación, en la música nos valemos de inflexiones dinámicas -estas variarán según el contexto- para poder frasear. El fraseo se logra con una audición permanente y con el dominio de los movimientos corporales necesarios.

Es muy difícil lograr el fraseo adecuado en las obras de García Morillo por varios motivos: 1) las frases no están siempre bien delimitadas; 2) encontramos frases extensas, interrumpidas y segmentadas; 3) la escritura contrapuntística es, en casos, muy densa, en tres o cuatro pentagramas con la utilización de varios registros a la vez, y 3) los recursos de repetición motivica y ostinato son muy frecuentes y en ellos se debe evitar la monotonía.

Ejemplo N°37:

Variaciones 1944 Op. 13, c. 1 a 6

(♩ = 92)

f

6

5

6

pp

8^{va}

4

f

5

6

pp

8^{va}

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

I. “Canción Triste y Danza Alegre”

Tres Piezas Op. 2

Conjuros Op. 3

IV. “El primogénito del Cielo y de la Tierra”

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”

Variaciones apolíneas Op. 25

Cuarta Sonata Op. 26

Segundo movimiento

Quinta Sonata Op. 31

Primer movimiento

Serenata Op. 36

Rítmica fúnebre Op. 49

2.2.4. Agógica

El término agógica fue introducido por el musicólogo Hugo Riemann para referirse a aquellas desviaciones del tiempo estricto, necesarias para que una frase musical sea inteligible. Son pequeñas alteraciones o modificaciones que se realizan para que una interpretación musical sea expresiva.

Una de las características de García Morillo es la utilización de cambios de velocidad conectados a veces por indicaciones agógicas. Encontramos pocos calderones, pero muchos *accelerandi* -o animando- y *rallentandi*, ambos usados de manera especial en los finales, para exacerbar el carácter, tanto de los movimientos rápidos como de los lentos. Podemos agregar que en las obras estudiadas, la agógica es sugerida con expresiones como *espressivo*, *con molta espressione*, *drammatico* y *flessibile*, entre otras, que permiten la aplicación del *rubato*.

Ejemplo N°38:

Serenata Op. 36 - I. "Música nocturna", c. 1 a 7

The image shows a musical score for the first movement of the Serenata Op. 36, titled "Música nocturna". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the tempo marking "Lento" with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The dynamics are marked "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The second system includes the dynamic marking "mf" (mezzo-forte) with the instruction "cresc. e animando poco". The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings like "8va" (octave) and "flessibile".

Ver:

Cuentos para niños traviesos I Serie

I. "Canción Triste y Danza Alegre", c. 1 a 4

Conjueros Op. 3

I. "Tchaka", c. 1 a 7

II. "El genio de las aguas", c. 10 a 16

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Tercer movimiento, c. 89 a 95

Variaciones apolíneas Op. 25

III. "In modo di canzona", c. 7 a 14

Quinta Sonata Op. 31

Primer movimiento, c. 53 a 68

Serenata Op. 36

III. "Canción mágica", c. 1 a 5

Sexta Sonata Op. 48, c. 1 a 7

2.3. Aspectos mecánicos

2.3.1. Pedales

2.3.1.1. Pedal sonoro

Las únicas dos partituras en las que aparecen indicaciones específicas de utilización del pedal son “Danza de los animales al salir del Arca de Noé” (c. 35 a 38) y “Caperucita roja” (c. 193 a 195). En el resto de las obras, encontramos dos casos de sugerencia de pedal de resonancia: las indicaciones de *lasciar vibrare* y las ligaduras de reverberancia, es decir aquellas que comienzan en un sonido o acorde y quedan suspendidas.

La pedalización dependerá de la voluntad del intérprete, quien tendrá que considerar la escritura y sus características: los cambios armónicos, la articulación, los adornos (es especial, trémolos y *glissandi*) y las duraciones de los bajos, además del fraseo y las pretensiones sonoras, entre otras variables.

Ejemplo N°39:

Variaciones apolíneas Op. 25 - “Tema”, c. 1 a 4

Nobilissimo ♩ = ca. 108 - *molto espress.*

The musical score shows four measures of music. The right hand (treble clef) has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and D2. The music is marked 'p' (piano) and 'Nobilissimo'. A tempo marking indicates '♩ = ca. 108 - molto espress.'. A long slur covers the entire passage.

Ver:

Tres piezas Op. 2

III. “Danza de los animales al salir del Arca de Noé”

Conjueros Op. 3

I. “Tchaka”

III. “Schango, el genio del trueno”

Sonata del Sur Op. 4 N°1

Primer movimiento

Variaciones 1942 Op. 10

Tercera Sonata Op. 14

Segundo movimiento

Esquemas Op. 16

I. “Esferas”

Cuentos para niños traviesos II Serie

I. “Caperucita roja”

Serenata Op. 36

I. “Música nocturna”

III. “Canción mágica”

Variaciones apolíneas Op. 25

III. “In modo di canzona”: *lasciar vibrare*

Sexta Sonata Op. 48

2.3.1.2. Pedal tonal

Este mecanismo permite prolongar un único sonido o acorde, que es tomado al accionar el pedal central con el pie izquierdo. Los sonidos siguientes quedan con la vibración natural individual y los apagadores sobre sus cuerdas, a menos que se utilice el pedal derecho. Ese primer sonido que el pedal tonal deja vibrar dura hasta tanto se levante el pie para dejar de utilizarlo o renovarlo.

El pedal central se usa para sostener notas largas imposibles de mantener con los dedos -por tener que trasladar una o ambas manos a otro registro del teclado-, en pasajes que signifiquen cambios armónicos y/o de articulación. Se puede usar simultáneamente con el pedal derecho, ya que este posee un mecanismo independiente. El intérprete decide en qué casos se justifica o no esta combinación.

Ejemplo N°40:

Sonata del Sur Op. 4 N°1 - Tercer movimiento, c. 83 a 86

The image shows a musical score for a piano piece, specifically Example N°40. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 4/4 time and begins at measure 83. The treble staff features a melodic line with a long note (half note) that is sustained by a pedal point. The grand staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The bass staff features a bass line with a prominent pedal point (marked '8va-1') that is sustained throughout the passage. The score includes dynamic markings such as 'fff' and 'ff', and articulation marks like slurs and accents.

Ver:

Tres piezas Op. 2

I. “Cortejo barbaro”, c. 72 a 75

Conjueros Op. 3

II. “El genio de las aguas”, c. 34

Cuentos para niños traviesos II Serie

III. “Gladiadores”, c. 71, 72, 75 y 76

2.3.1.3. Pedal *corda*

Este ítem no se menciona en la tabla original. Creemos oportuno agregarlo porque completa el trío de pedales de un piano. Se denomina *corda* -cuerda- al pedal izquierdo y suele indicarse como “una *corda*”. Cuando se acciona, el teclado se desplaza levemente hacia la derecha. Como consecuencia de este movimiento, cada martillo golpea solo una de las dos cuerdas de los sonidos graves y solo dos de las tres que tienen los medios y agudos. Proporciona así la posibilidad de lograr cambios de colores y sonoridades muy suaves.

García Morillo no coloca indicaciones de “una *corda*” por lo cual su utilización queda a criterio del pianista. Se recomienda para los casos de dinámica *pp* y *ppp*.

Ejemplo N°41:

Cuarta Sonata Op. 26 - Segundo movimiento, c. 46 a 48

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure (measure 46) has a dynamic marking of 'ppp misterioso'. The second measure (measure 47) continues the same texture. The third measure (measure 48) has a bracket over the notes, indicating the use of the 'una corda' pedal. The notes are: Treble clef: D5, E5, F#5; Bass clef: D4, E4, F#4.

Ver:

Tercera Sonata Op. 14

Segundo movimiento, c. 23 a 26

Variaciones apolíneas Op. 25

II. “In modo di toccata”, c. 195 y 196

Rítmica fúnebre Op. 49, c. 97 y 98

3. PROPUESTA METODOLÓGICA EN NIVELES

La distribución de las obras es un aporte de utilidad para los pedagogos y pianistas interesados en el abordaje del compositor. Fundada en todo el estudio realizado, fue pensada a manera de sugerencia y como tal se espera que el maestro tenga en cuenta cierta flexibilidad a la hora de tomar una decisión, según el talento y las posibilidades técnico-musicales del intérprete.

NIVEL PRINCIPIANTE

De *Esquemas* Op. 16

Nº2 - “Juegos”

NIVEL INTERMEDIO

De *Cuentos para niños traviosos I Serie*

Nº1 - “Canción Triste y Danza Alegre”

De *Esquemas* Op. 16

Nº1 - “Esferas”

Rítmica fúnebre Op. 49

NIVEL AVANZADO

De *Cuentos para niños traviosos I Serie*

Nº2 - “La vuelta de Mambrú”

Variaciones 1942 Op. 10

Variaciones 1944 Op. 13

Variaciones Apolíneas Op. 25

NIVEL PROFESIONAL

Tres piezas Op. 2

Conjuros Op. 3

Sonata del Sur Op. 4 Nº1

Segunda Sonata Op. 4 Nº2

Danza de Harrild Op. 9

Tercera Sonata Op. 14

Cuentos para niños traviesos II Serie

Cuarta Sonata Op 26

Quinta Sonata Op. 31

Serenata (Homenaje a Debussy) Op. 36

Sexta Sonata (Rítmica giocosa) Op. 48

CONCLUSIONES

Roberto García Morillo tuvo un papel preponderante en la vida musical argentina, como compositor, ensayista, docente y crítico. Recibió muchos reconocimientos y premios, que le facilitaron la publicación de todas sus obras para piano, suerte con la que no han corrido otros compositores argentinos del siglo XX y lo que va del XXI. La excepción a esta regla la constituyen Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Astor Piazzolla. Además, todas las obras fueron estrenadas en vida del compositor, algunas de ellas incluso en el exterior.

Esas razones, que se reflejan además en todas las entrevistas que transcribimos en el Apéndice, nos demuestran que García Morillo fue un compositor muy reconocido en su momento. Fuera de la tarea que se ha intentado llevar a cabo desde la elaboración de este trabajo, actualmente su creación no es muy estudiada ni difundida; sólo hay esporádicas interpretaciones en Buenos Aires, pero no así en el interior del país ni en otros países.

Observamos que a lo largo de sus períodos productivos pasó por distintas etapas, algunas con elementos comunes, otras con definidos cambios estéticos. Fiel a sus impulsos creativos, no vaciló en utilizar los recursos que su inspiración, su talento y su oficio de compositor le indicaron. Así, fue capaz de escribir libremente obras tonales, modales, disonantes, seriales y polifónicas. Usó con la misma facilidad temas fantásticos, mitológicos y abstractos, plasmados en su música para piano a través de un lenguaje personal.

La producción de García Morillo fue cuantiosa en todos los órdenes, resultado de la constancia y la fuerte dedicación a sus diversas tareas profesionales. Dueño de una estética propia, su música es universalista, personal y racional, despojada de cualquier nacionalismo argentino. Su lenguaje es profundo sin valerse del afecto y exacerbado sin apelar a las pasiones.

Compuso 17 obras -excluidas las retiradas por García Morillo- que significan una importante contribución en relación a la técnica y a la interpretación pianísticas en diferentes aspectos: en el estudio del ritmo, de la velocidad, del fraseo, de la dinámica, de la técnica de ejecución de acordes, de notas dobles, de saltos y de adornos; en suma, en la destreza en el manejo del instrumento. Todas estas características han sido expuestas en la descripción analítica de cada obra y detalladas y ejemplificadas en el capítulo correspondiente al orden metodológico.

A manera de aporte, hemos realizado una clasificación por niveles que permite incluir estas creaciones en los programas de enseñanza de instituciones musicales. De ese ordenamiento se desprende que la mayor parte de las composiciones -once- es de dificultad profesional, siguiendo en orden decreciente las obras para niveles avanzado e intermedio. Encontramos sólo un movimiento de obra que se adapta a un nivel principiante, tres piezas para el nivel intermedio y cuatro para el nivel avanzado, entre ellas los tres grupos de variaciones.

Como conclusión final, estamos en condiciones de aseverar que para estudiar e interpretar las obras para piano de nuestro autor son imprescindibles la voluntad de sumergirse en un mundo sonoro que al principio aparece como desconocido y árido, la tenacidad en atravesar el camino del arduo aprendizaje y la recurrencia a una profunda imaginación artística.

Con este trabajo hemos pretendido demostrar que Roberto García Morillo nos ha legado un patrimonio musical que contiene cualidades pedagógicas y artísticas que lo colocan como uno de los más grandes compositores argentinos que escribieron para piano en el siglo pasado. Se espera que los pianistas intérpretes, maestros y alumnos acudan a las bibliotecas para conocer, estudiar, enseñar y difundir a García Morillo y descubrir el valor de su música, la cual merece todo nuestro respeto y reconocimiento.

APÉNDICE

1. CATÁLOGOS:

La investigación realizada presentó la posibilidad de elaborar distintos catálogos de las obras para piano solo de Roberto García Morillo que permitieran apreciar la información desde distintas perspectivas. Con ese objetivo se determinó la confección de dos tipos de catálogo.

El catálogo cronológico prioriza el factor del transcurso del tiempo e incluye información sobre opus, título, partes, año, formación original, editorial, dedicatoria y estreno. En el catálogo alfabético se presenta títulos, opus, partes, año, editorial, dedicatoria, estreno y otros títulos de obras que Roberto García Morillo compuso el mismo año.⁸¹

⁸¹ En el catálogo alfabético nos hemos permitido cambiar la denominación de *Segunda Sonata* (título original) por *Sonata N°2* y así siguiendo en las sonatas posteriores, para facilitar la búsqueda lógica por títulos.

2. ENTREVISTAS

La modalidad de las entrevistas cambió de acuerdo al tipo de comunicación realizada y a los aspectos que la autora previamente conocía que podía encarar con cada uno de los entrevistados. La estructura original de la entrevista varió según se conociera de antemano si el interlocutor era intérprete de alguna obra en particular o discípulo de García Morillo. La única entrevista telefónica fue semi-estructurada para permitir la re-pregunta.

En el caso de las entrevistas por medio de grabación y teléfono, se ha mantenido el lenguaje utilizado con el fin de conservar el estilo coloquial y no modificar el espíritu de expresión del entrevistado.

Se reproducen la totalidad de las entrevistas realizadas, con autorización de los entrevistados. Las preguntas con respuesta “No contesta”, no han sido consideradas. Se utiliza el estilo de letra cursiva para diferenciar las preguntas de la entrevistadora.

En algunos casos los músicos convocados dedicaron muchas horas a las respuestas, las cuales se ven reflejadas en la extensión de sus comentarios. También algunos de ellos enviaron primeramente borradores y luego correcciones, manifestando actitudes de delicadeza y de respeto por tratarse de un tema totalmente inédito.

El formato de entrevista estructurada utilizado se presentó como sigue:

La siguiente es una entrevista estructurada a los fines de ser utilizada en la Tesis de Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del Siglo XX sobre el compositor Roberto García Morillo.

Tesista: Elena Dabul

Directora de Tesis: Dora De Marinis

Facultad de Artes y Diseño

U.N.Cuyo - Mendoza

Se agradece el tiempo que le tome leer la entrevista y responder a las preguntas. En caso de no responder a alguna/s pregunta/s se solicita simplemente escribir NO RESPONDE.

1) RELACION entre el entrevistado y el compositor

1.1. ¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

1.2. ¿Cómo lo describiría personalmente?

1.3. Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

1.4. ¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

2) VIDA PERSONAL

2.1. No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

3) FORMACION-DOCENCIA

3.1. Si fue su alumno/a, ¿cómo era como maestro?

3.2. ¿Qué recuerdos tiene de sus clases?

3.3. ¿Qué recursos y/o marcos teóricos y prácticos utilizaba para dar clase?

3.4. ¿Era un maestro abierto a las ideas de sus alumnos?

4) CRITICAS-RECEPCION DE SUS OBRAS

4.1. Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

4.2. ¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

4.3. Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

5) GESTION

5.1. Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

5.2. ¿Puede mencionar logros de su gestión?

6) POLITICA

6.1. Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

6.2. ¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

7) COMPOSITOR

7.1. ¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

7.2. ¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

7.3. ¿Interpretó obras de García Morillo? ¿Cuáles?

7.4. ¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

7.5. ¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

8) COMENTARIO FINAL

8.1. Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Elena Dabul

D.N.I. 17.257.316

Los Aromos 851 – Chacras de Coria – Mendoza

Tel. 0261- 4964720

Cel. 261- 5510050

elenadabul@speedy.com.ar

Entrevista estructurada realizada a Irma Urteaga, respondida en correos electrónicos del 13 de julio de 2005, 11, 27, 28 y 29 de noviembre de 2008 y del 1, 2 y 7 de diciembre de 2008

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Lo conocí cuando comenzó el año lectivo del ex Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", o sea en el mes de abril de 1969, en que comenzaba a cursar el 4° año de la carrera de Composición y el 1° de la materia Instrumentación. Ya contaba él con 58 años. Tuve una estrecha relación amistosa bastante más tarde, en el 92, cuando era Presidente de la Asociación Argentina de Compositores; yo desempeñaba allí un cargo en la Comisión Directiva (no recuerdo cuál en este momento). Ello nos obligó a trabajar juntos, lo que seguimos haciendo hasta el 99, cuando asumió Jorge Fontenla como presidente, él como Vicepresidente 1° y yo Vicepresidenta 2ª, lo cual siempre motivaba sus bromas haciéndome recordar que yo era "segunda" y el "primero". En el período 2001-2002 él fue reelegido como Presidente y yo pasé a ser Vicepresidenta 1ª. En ese entonces era permanente nuestra comunicación, sobre todo porque él ya delegaba muchos asuntos en mí, dada su avanzada edad; con decirte que para muchas cartas que debía hacerle firmar, para que no me molestara en llevárselas a su casa, me decía que yo hiciera su firma, porque "la suya sale mejor que la mía". La amistad prosiguió hasta su muerte en el 2003.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Era una persona reservada, introvertida, sumamente seria, no tenía ninguna pose, se manejaba con un lenguaje sencillo sin ampulósidades y con una voz suave. No era el profesor altivo y castrador, pero tampoco el dulce y comprensivo, era más bien indiferente, casi una persona "aséptica", no despertaba grandes afectos ni rencores, pero se imponía por su saber.

Él no era un hombre fácil para las relaciones humanas; pienso que había una gran timidez, con decirte que siempre me llamó "Urteaga", nunca Irma, o señora, o señorita, hasta que ya no pudo soportarlo al tener que estar en contacto constante debido a la Asociación, y entonces, al hablar con los otros se refería a mí como "Irma", y así decía: "Irma piensa esto, o Irma dice tal cosa, o Irma se irá de viaje", y ya entonces no me dijo "Urteaga", sino que cambió al "escúcheme", "óigame", pero nunca "Irma". Allí te darás cuenta de su falta de fluidez para la comunicación, y

sobre todo porque una vez me confesó que lamentó siempre el hecho de que la madre hubiese perdido el embarazo de una niña, porque si esa chica hubiese existido, "él habría aprendido a tratar a las mujeres". Se ve que con los hombres le era más fácil el contacto.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Realmente tenía mucho sentido del humor, pero eso lo descubrí cuando estuve junto a él como colega en la Asociación Argentina de Compositores, y para eso pasaron muchos años (del 68 al 92), ya que él fue Presidente por un período de cuatro años hasta el 96 y luego hicimos reforma del Estatuto para que fuese reelegido y lo fue por dos años, hasta el 98, para regresar en el 2001 y hasta fines del 2002. En el 2003, por una tonta caída en su propio departamento (se resbaló con la alfombra), se fracturó la cadera, lo operaron y todo salió bien, pero después sobrevino una infección y de ello falleció en el 2003.

Era muy afecto a hacer juegos de palabras que nos hacían explotar de risa, y todo lo decía con un tono bajito y quedo. Eso jamás sucedió mientras fue mi profesor, pero te aclaro que no sé cómo se manejaba en las clases con numerosos alumnos, ya que yo fui única discípula en los tres años de Instrumentación, y creo que nunca se permitió una broma.

En esos años -92 en adelante- quería que fuésemos a cenar por lo menos una vez al mes juntamente con Gunter Parpart (Secretario de la Asociación) y Juan José Guiliani (Tesorero) y que coincidiéramos en una fecha para que él pudiese cobrar en un cajero automático el subsidio por Premio Municipal. Primeramente hacíamos esa diligencia (yo lo ayudaba a marcar las diversas instancias, luego de que él apretaba los números de su clave, los que yo no miraba) y muy contentos nos íbamos a cenar. Allí se hablaba de todos los temas y la conversación estaba salpicada por sus ocurrencias humorísticas. En realidad era otro García Morillo el que yo estaba conociendo ahora. Todos nos dimos cuenta de que él le tenía miedo a las máquinas, por esa razón quería que estuviéramos presentes cuando el momento del cobro. Esta ceremonia se convirtió en habitual hasta su muerte, o mejor dicho hasta la muerte de Juan José Guiliani en febrero de 2003, unos meses antes de la de García Morillo. A Parpart, Guiliani y yo nos llamaba "los tres mosqueteros", porque éramos los que le llevábamos adelante la Asociación Argentina de Compositores y descansaba en nosotros.

En una oportunidad, regresando de una reunión de Comisión (año 92), me confesó que se sentía muy feliz porque había conocido lo que era "la amistad". Como te imaginarás, había ya cumplido los 80.

Después de dos o tres años, la persona en la cual había depositado su afecto, desapareció olímpicamente de su círculo, y eso fue muy triste para él. Vos podrás pensar que era una mujer, pero da la casualidad de que no, era un músico mucho más joven que él, muy simpático, con mucho carisma, que sabía engañar muy bien a las personas que deseaba usar para sus fines. Eso lo hizo sufrir mucho, pero también, contemporáneamente, venía manteniendo una relación que yo la catalogaría como una "amitié amoureuse" con Beatriz Sosnik, una alumna suya que se le hizo imprescindible cuando se separó de su primera esposa, Dora Kriner (ex bailarina y coreógrafa). No puedo citar el nombre del músico, ya que vive actualmente, pero sí el de Beatriz Sosnik, quien murió al poco tiempo (habrá sido a finales del 93) por un cáncer de páncreas.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

Te cuento una anécdota donde podrás apreciar su sentido del humor. Cuando tratábamos de combinar un día para ir a cenar con Parpart y Guiliani, García Morillo proponía, por ejemplo, un miércoles, pero el que no podía hacerlo era Parpart, pues los miércoles debía concurrir a la cena del Rotary Club donde era socio. Morillo siempre hacía juegos de palabras, y en este caso se dirigía a Parpart: "Sí, ya sé que Ud. tiene ese club de miércoles, probemos otro día".

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Nació muy cerca del obelisco, en lo que era la manzana que luego fue demolida y en el 35 o 36 se daría fin al monumento. Su mamá -la Srta. Morillo, española- pasaba una temporada en casa de una tía en Buenos Aires y recibía los requiebros de un rico partido, el Sr. García.

Ella se había educado en Burdeos, hablaba perfectamente el francés, había ayudado a un matemático a resolver un libro de logaritmos, cantaba ópera y había representado el rol de Micaela de *Carmen* de Bizet, por supuesto que no en teatros públicos, sino en salones privados, como correspondía a una niña de familia burguesa. La Srta. Morillo no se decidía a dar el sí al Sr. García, a pesar de todos los consejos de la familia, y él se cansó y se casó con otra, pero con tan trágico destino, que su mujer falleció juntamente con el hijo recién nacido. Ahora el Sr. García era

viudo y la Srta. Morillo finalmente reparó en él. Así fue como se casaron y vino al mundo sin problemas -a pesar del miedo justificado del padre -su hermano Juan Antonio Martín, el cual en la escuela se quitará los dos primeros nombres y usará el último, resultando Martín García. A los dos años de la llegada de Martín nace Roberto y al poco tiempo la madre pierde el embarazo (extrauterino) de una hermanita. Esto siempre lo vivirá Roberto como una pérdida, una carencia y una desproporción en su familia, ya que eran tres hombres (con su padre) y una sola mujer (su madre), de mucho carácter y que lo manejaba todo muy bien. Después aparecerán las problemáticas, los conflictos, cuando los chicos crezcan y busquen su independencia.

Su papá fumaba demasiado y enfermó de un absceso pulmonar y había que operarlo. Fue al quirófano con un temor rayano en el pánico.

Resultado: los médicos dijeron: "A éste no le metamos cuchillo porque lo matamos." Volvió a la casa y dijo: "No me operaron y me han recomendado vaya a la Sierra de Camero", cercana a su tierra natal de Nestares en La Rioja de España. Este viaje, a principios de 1914, cuando Roberto tenía tres años, marcó al niño definitivamente. Navegaron en el barco alemán Cap Vilano, donde la madre, antes de llegar a puerto europeo había dado varias propinas al personal del barco. Al descender, con un niño en cada brazo, más las valijas (el esposo estaba muy débil y ella debía hacer todo), se encontró sin ayuda para descender del barco. Las propinas las había entregado antes y los empleados no se daban por enterados de sus dificultades. Cuando pudo poner pie a tierra, la fuerza de su carácter les hizo decirles: "Ojalá se hundan." A los pocos meses, en agosto de 1914, estalló la primera gran guerra mundial y el Cap Vilano fue hundido por las fuerzas enemigas. ¡Había que cuidarse de la Sra. García!

La estadía en España, donde los padres se movían con toda soltura, pues de allí eran oriundos, resultó provechosa para el padre, quien, con los cuidados de su esposa (sobre todo mucho jugo de carne y buen clima) y los pequeños viajes a Logroño (Capital La Rioja), donde había nacido la señora y otros a Málaga y San Sebastián (allí vivía una condiscípula y amiga de la señora), hicieron de esta etapa algo muy feliz para todos. Pasaban continuamente de España a Francia y el papá podía darse este lujo pues era -juntamente con un tío- dueño de un próspero negocio de alfombras y tapicería en Buenos Aires. La familia pasó seis años en Europa, pues

hasta el 19 no se pudo regresar a la Argentina, a pesar de que en el 18 finalizó la contienda, debido a las aguas minadas.

Los últimos tres años transcurrieron en Barcelona. El papá, completamente restaurado de su salud, inició allí negocios con Don Gregorio, un rico argentino, y Roberto entró al colegio "Hermanos de las escuelas cristianas". Allí conoció el enfrentamiento del catalán con el español. "No entre si no habla catalán", decían los negocios o la gente señalaba: "Allí viene el tren de España." Vivían en una casa de dos pisos y un sótano, una gruta, un jardín y huerta, y un árbol pintoresco, el algarrobo. Todos los días lo visitaba un rruiseñor y Roberto lo escuchaba embelesado. En el colegio experimentó la injusticia, aquello que diferenciaba a los alumnos que pagaban de los que no podían hacerlo, la delación y el castigo corporal, que él mismo sufrió. En un juego -especie de fútbol con zancos- tropezó con un compañero, por lo que éste cayó al suelo y se rompió dos dientes. ¿Quién fue el que hizo caer a fulanito? Roberto, contestaron los demás. Allí estaba presente la delación. Luego vino el castigo: la vara en las manos y durante un mes, prohibición de salir al recreo. El verano lo pasaban en la playa de "Caldetas", durante tres meses. Allí alquilaban una casa de dos plantas, en una vivían los García Morillo y en la otra un matrimonio García con su hija, los que residían también en Barcelona. Con ellos regresaron en el mismo barco los García Morillo a la Argentina y vivieron en Avenida de los Incas. García era muy compañero, sentía que tenía tres hijos, los dos García Morillo y su propia hija. Eran buenos tiempos, a pesar de la guerra. Roberto sentía la afición por el sonido (su rruiseñor de Barcelona), pero también por el color, ya los relacionaba, y esto será algo que aparecerá más tarde en su obra de compositor en varias oportunidades: *Las pinturas negras de Goya* de 1939, *Tres pinturas de Paul Klee* de 1944, *Tres pinturas de Piet Mondrian* de 1960, y *Divertimento sobre temas de Paul Klee* de 1967.

Estudió piano el último año europeo, o sea entre los siete y los ocho años, con un profesor cuyo nombre era Clementi y él creía que era el mismo (Muzio) Clementi de los libros de estudio. Aprendió a solfear antes que a leer. Al regresar a la Argentina, Roberto ingresó -era el año 20- a un colegio privado llamado "Charles Magne et Victor Hugo" y allí estudió piano con una mediocre profesora. Su hermano también lo hizo, pero pronto abandonó, luego dijo que estudiaría violín, y allí quedó tirado el pobre instrumento, ya que no era su vocación.

La madre era amiga del matrimonio Villeminot (el señor era un arquitecto francés famoso, Premio Roma, que vivía en la Argentina y él dijo: "Yo creo que Roberto está perdiendo el tiempo, consulten a un profesor que se llama Julián Aguirre, pues el muchacho tiene el fuego sagrado." Fueron a Aguirre, y éste recomendó a la madre que no descuidara sus estudios generales y le dijo además: "su hijo es músico de alma".

A los once años, en el 22, ya estaba en primer año del Colegio Nacional (había terminado con el privado "Charles Magne et Victor Hugo" y había rendido exámenes libres, pues la preparación de los tres años de Barcelona era excelente. Los profesores y los compañeros se reían pues él decía "Aiuma" y "Sip Sip" por Ayohuma y Sipe Sipe, cuando estudiaban la historia argentina, debido a su lengua francesa adquirida en Europa (y quizás por la madre).

En ese primer año del secundario, donde se comienza con la historia antigua, él recuerda vivamente a (José) Astolfi, el gran profesor y autor de tantos libros de Historia. Astolfi vivía la Historia, con un entusiasmo que transmitía a sus alumnos, poseía el don de la narración. En Roberto quedó un pequeño dolor, un nueve con que lo calificó Astolfi en una prueba escrita sobre las guerras médicas, pues queriendo resaltar el valor de los griegos y su inferioridad numérica, había escrito que el ejército de los persas contaba con cinco o seis mil millones de soldados. Un día, cuando habrían pasado unos quince años y él era crítico de *La Nación*, se encontró casualmente con su antiguo profesor, quien se acordó del asunto y le contó que los profesores reían a carcajadas por la estimación exagerada del alumno y que ese había sido el motivo del nueve.

Volviendo a la entrevista con Aguirre, ingresó a la Escuela Argentina de Música que éste había creado en 1916 por una escisión producida en el Conservatorio de Alberto Williams (resultado de una pelea entre la Sra. de Williams y la de Aguirre); y al mismo tiempo estudiaba solfeo y teoría con Estela Maffia. Aguirre, quien era muy simpático, comprensivo, personalidad encantadora, le dio clases por menos de un año y luego pensó que era mejor que Rafael González (profesor en su escuela) le diera clases. Allí era su condiscípula una rubiecita de trencitas que tenía doce años (dos más que él), muy seria, estudiosa y que tocaba muy bien el piano. Ella era Isabel Aretz.

Don Julián, pasados unos meses, quiso escucharlo y acotó: "Acá hay un retroceso, que venga otra vez conmigo." Se infiere que González no supo

incentivarlo, o que Roberto extrañó la simpatía de Aguirre, pues tengo noticias de que González era muy buen profesor y sumamente comprensivo.

Los estudios en el Colegio Nacional, adonde había ingresado con once años, los realizó paralelamente con los de piano, y llegó al cuarto año. Ese cuarto año era la división "brava" del colegio, y quizás contagiado por el ambiente, no estudiaba sus lecciones, pero sí le gustaba mucho leer a (Julio) Verne y (Emilio) Salgari en la Biblioteca Nacional. Ese año engordó, se hizo vago, mal estudiante y finalmente lo echaron, por lo que pasó a un colegio incorporado, y de ahí también lo echaron, como además del Club de Regatas con otros veinte muchachos. Tuvo su época de libertinaje, pero un día al despertar, se dijo: "¿Por qué sos tan vago, Roberto?", y de allí decidió dedicarse plenamente a sus estudios de música, los que no habían sido abandonados como los del secundario. (Lo que no sé es si terminó o no el secundario.)

Su profesor de piano, Julián Aguirre, falleció en el año 24 y su señora, Margarita del Ponte, nombró a Ricardo Rodríguez y Rafael González sus directores y trajo a un muchachito de gran talento que estaba en París -recomendado por (Edouard) Risler y (Ernest) Ansermet-, ganándose la vida con su violín y también con el piano, para ocupar la cátedra de piano.

Se llamaba Juan José Castro y él fue el profesor de Roberto. En cuanto al piano no hubo progresos con Castro, como no los había habido con González en sus comienzos. Pero sí guardó el buen recuerdo de los consejos de su maestro, quien lo incitó a concurrir a los conciertos de la APO (en 1926) que organizaba Ernest Ansermet. Roberto absorbió con fruición el repertorio moderno que vertía Ansermet: (Igor) Strawinsky -no *La Consagración*-, (Arthur) Honegger, (Manuel de) Falla, (Ottorino) Respighi, (Alfredo) Casella, (Gian Francesco) Malipiero y argentinos como los Castro (José María y Juan José) y Juan Carlos Paz. Los conciertos estaban constituidos por doce programas con repetición de cada uno y Roberto concurreó a los 24.

En el Conservatorio de Aguirre siguió hasta el año 27, con Ricardo Rodríguez estudió hasta el cuarto año de teoría y solfeo, donde era el único varón de la clase y acompañaba al piano las clases de solfeo, de las cuales Rodríguez lo sacó porque hizo un ataque *fortissimo*. Finalizó sus estudios en el 27, con una medalla de oro y tenía entonces dieciséis años. Pero él ya se había dado cuenta de que su vocación

estaba en la composición, disciplina que Castro no quiso enseñarle, alegando que requería mucha dedicación.

Con su amigo Emilio Dublanc, también pianista, decidieron prepararse para ingresar al Conservatorio Nacional, el cual había sido creado en el 24. Para ello había que rendir un examen de armonía y la profesora -del Conservatorio de Aguirre- fue la Sra. Josefina Abella de Rossi. Cuando esta señora se trasladó a Mercedes, Morillo y Dublanc viajaban a esa ciudad en tren, la profesora les daba su clase y luego los invitaba a cenar, "invariablemente", arroz con menudos de pollo. Luego dormían en un hotel y al día siguiente tomaban el tren a Once.

En el año 25, la mamá, con Mata (hija de Aguirre) y Roberto viajaron a Europa, pues la mamá había hecho una sociedad con la señora de Aguirre, por la cual compraban ropa femenina y ropa blanca en Europa y la vendían al regresar a la Argentina. Desembarcaron en Nápoles, comió macarroni, fueron subiendo hasta Roma, Florencia Milán, Suiza y París. La mamá hizo cinco o seis viajes y Roberto fue en el primero y el último (años 25 y 30, respectivamente). En Europa conoció a Ansermet, a quien había oído en Buenos Aires por primera vez en el 26, escuchó obras de autores rusos (-Alexander- Glazounov vivía allí), una composición de (Anatol) Liadow sobre los Barqueros del Volga que lo impresionó mucho, a (Sergei) Prokofiev en persona tocando el Tercer Concierto (un toque maravilloso y no recuerda si fue el primero o el último viaje), a (Alexander) Borodin en *El Príncipe Igor*, dirigido por Islavianki D'Agrenef, quien vino a la Argentina y murió pobre y olvidado, oscuramente. Roberto se lamentó mucho de no haberlo sabido. En los dos viajes tomó clases con el pianista Ives Nat, el cual no influyó en su técnica y sólo le dio consejos estilísticos. Era un hombre muy simpático y en realidad fueron estudios livianos, de vacaciones. Según Morillo, Nat tocaba maravillosamente (Robert) Schumann, pero era algo irregular.

Los dos viajes fueron de dos meses más o menos. La mamá estuvo en la École Normal de Musique donde daban clases a precios razonables y ella deseaba que Roberto tomara clases con Paul Dukas. Allí le ofrecieron ubicarlo en pensiones que ellos ya tenían registradas para los alumnos extranjeros. Pero, al regresar a la Argentina, el papá dijo:

"No, a uno puedo hacerlo estudiar, al otro no." Así, el hermano mayor fue favorecido con su entrada a la Marina.

En el 30 comienza el Conservatorio Nacional, pues había terminado su preparación de Armonía con Josefina Abella, juntamente con Dublanc, pues antes del primer año de Composición había que aprobar Armonía, la cual rindió libre (primero y tercer año) preparado por Abella y el segundo lo cursó con Floro Ugarte. Los dos años de Contrapunto que se comenzaban cuando se cursaba el tercero de Armonía, los hizo con José Gil y la materia específica de la carrera -Composición- con José André. Los dos profesores de esa materia en el Conservatorio eran André y Ricardo Rodríguez, pero los grandes profesores de Buenos Aires en ese momento estaban representados por Athos Palma y Juan José Castro, quienes daban clases particulares. Palma dictaba en el Conservatorio la materia Armonía, pero en su casa, tanto Armonía como principalmente Composición.

En una oportunidad en que lo examinó en Armonía en el Conservatorio, mandó a preguntarle si estudiaba Composición con Juan José Castro, ya que él tenía interés en que fuese su alumno. Morillo contestó que no era así, sino que él lo hacía con André. Palma no podía comprender cómo una persona de tanto talento estudiaba con André, a quien se lo reconocía como una persona de una gran cultura y fineza, crítico del diario *La Nación*, ex Premio Europa, pero no con las condiciones pedagógicas ni la fuerza compositiva que tenían un Palma o un Castro. André fue como un padre para Morillo, le daba buenos consejos (de Composición), ponía mucho interés en sus trabajos, tocaba muy bien el piano, viajaba todos los años a Europa, era amigo personal de (Maurice) Ravel y traía de París todas las nuevas publicaciones musicales, pero compraba dos ejemplares: uno para él y el otro se lo regalaba a su alumno, y hubiera querido que Morillo escribiese un libro sobre Ravel, cosa que no se dio. André supo comprenderlo y guiarlo, porque en ese caso lo que había que hacer era sólo conducir el talento (ésta es una apreciación mía que emergió de las palabras de Morillo cuando estuvimos un día reunidos). Los cuatro años de la materia Composición fueron cursados con él y en ningún momento tuvo dudas como para cambiar por otro profesor.

Morillo recordaba un examen con Palma en la mesa, en el cual le pidieron que tocara algo al piano y él ofreció la *Sonata* de (Hans) Swarowsky. Le solicitaron el segundo movimiento, pero él sólo sabía el primero, entonces no tuvo mejor idea que improvisarlo. Palma lo encontró un verano en Punta del Este y le hizo bromas al respecto, pero le dijo: "No te pude pescar en una sola" y se refería al tercero de Armonía (cursado en forma libre con Abella).

Cuando terminó el Conservatorio, Morillo se dedicó realmente a la Composición. La madre era muy dominante y le combatía sus novias, pues lo quería solterón a su lado. El hermano se casó antes que él, pero rompió con la madre para poder hacerlo. Allí por el 38 (hacía unos cuatro años que había terminado su carrera), la novia del momento, por supuesto, era combatida por la madre, por lo que un día el padre (dominado por la madre) le dijo: "Desde el primero de mes, este departamento, la cama y la comida valen equis pesos." Pero el destino tiene sus jugarretas y en ese momento sonó el teléfono. Era André, quien le decía: "Lo felicito, acabo de conseguir que le den un puesto de ayudante mío en *La Nación*." Por supuesto, desde allí lo respetaron en su casa y ya no debió irse de la misma.

Hasta acá es todo lo que me contó él en un almuerzo que tuvimos cuando acababa de cumplir 90 años. Siguiendo con el relato, te completo con los siguientes datos:

Te puedo decir que se casó con Dora Kriner, a quien había conocido en el Conservatorio, cuando ella estudiaba danza y él Composición. Ella sería bailarina del ballet del Teatro Colón, pero no una figura destacada en ese terreno, sino en la coreografía y en la publicación de libros relacionados con la danza. Tuvieron una hija, la cual se dedicó a la pintura y es actualmente profesora en la Escuela Prilidiano Pueyrredón (la equivalente en pintura al Conservatorio Nacional), aunque ahora todas las escuelas nacionales de arte se han transformado en Universidad y llevan el nombre de IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte).

Dora descubrió por las cartas (era muy afecta a ellas) que Morillo le era infiel y de allí no le habló durante seis años, no le entregaba la correspondencia, no le atendía las llamadas telefónicas, en fin, lo aisló todo lo que pudo. Él no se animaba a decir lo que sucedía privadamente, sólo nos pedía que no le enviáramos correspondencia a su casa, sino al Conservatorio Liszt, sin darnos ninguna explicación (esta conducta coincide con su personalidad de cerrazón). Un día me enteré que una señora Beatriz Sosnik podía darnos cuenta de todos los movimientos que Morillo realizaba, dónde se encontraba, a dónde podíamos hablarlo, aunque seguía viviendo en su casa de calle Santa Fe con Dora y su hija, la cual también había hecho causa común con su madre. Según Morillo, la acusación de Dora era injusta, pero ella vivía influenciada por las tiradas de cartas. La relación con Sosnik se dio más tarde, ella comenzó siendo alumna de él de composición, era una persona

de mediana edad (andaba en los 50), había estudiado armonía con la Sra. Beatriz Casinelli de Arias y luego emprendió los estudios de composición con él.

Era una linda mujer, separada de su marido desde largos años, con un hijo que andaría en los 30 y que vivía sola en un departamento en calle Marcelo T. de Alvear entre Libertad y Talcahuano, una mujer muy libre y decidida. Ingresó a la asociación "Compositores Unidos de la Argentina" (CUDA) y se interpretaron algunas pocas obras suyas, ya que estaba en los comienzos (le oí un cuarteto de cuerdas). Pienso que ella fue una benéfica compañía para Morillo, ya que cuando hubo que operarlo de próstata (seguía aún viviendo con su mujer e hija en calle Santa Fe, pero en las condiciones descriptas más arriba), ellas le dijeron que se iban de vacaciones y Sosnik se ofreció para acompañarlo en el sanatorio y después lo llevó a su casa. No le importó la opinión de la gente y por suerte le lavó el cerebro a Morillo (en el buen sentido), ya que lo hizo alquilar un departamento y llevar una vida independiente. Dora se vengó quedándose con el piano y la biblioteca, pero lo más valioso, con cantidad de obras de él que nunca quiso devolverle. Cuando le preguntábamos por alguna partitura (si no estaba editada por Ricordi o Barry) él decía: "debe estar en Santa Fe" (aludía a la calle Santa Fe, donde había vivido con Dora). Hará más o menos un año⁸², el compositor Eduardo Tejeda (miembro del Directorio de SADAIC) la convenció para que devolviera partituras (yo digo que la "sedujo", porque Tejeda sabe tratar a las personas difíciles cuando se lo propone) y ella le envió una valija. Pienso que él estaba enamorado de Beatriz y ella sentía afecto y admiración hacia su figura de compositor. El alquiló un departamento a unas tres cuadras del domicilio de ella, en calle Paraguay y Paraná, en frente del bar Aníbal Troilo. Beatriz me confesó que él quería casarse e inició los trámites de divorcio, pero con tan mala suerte que no se lo otorgaron (por supuesto que Dora hacía todo lo posible para que no pudiera divorciarse, pues si él moría, ella y su hija serían las herederas, de lo contrario sólo sería su hija). Fue la época más conflictiva de Morillo sentimentalmente (andaba en los 80 años), pero se sentía muy feliz. Y acá sucedió una tragedia: Beatriz enfermó de un cáncer al páncreas, y un buen día la madre de ella fue a su casa, la sacó (a ella de allí y lo echó a Morillo, el cual estaba presente cuidándola).

⁸² Se refiere a 2004 ya que corresponde a correo electrónico del 13 de julio de 2005.

La madre resultó ser tan "especial", por no decir "anormal" que cuando llamábamos a la casa para saber del estado de salud de ella contestaba invariablemente "sigue igual"; y eso lo siguió repitiendo cuando ya había muerto.

Una amiga y musicóloga -Mabel Mambretti- descubrió por una casualidad que Sosnik había fallecido, pues una prima le pidió que la acompañara a ver un departamento que se vendía, y al entrar se dio cuenta que estaba en el de Beatriz Sosnik que conocía, y la empleada de la inmobiliaria le aclaró ante sus preguntas, que la dueña había fallecido. Esto fue terrible para Morillo, a él no lo habían dejado entrar en la casa de la madre de Sosnik, tenían miedo de que el pobre se quedara con bienes de Beatriz -nada más alejado de la realidad-. Fijate que las dos mujeres que signaron su vida fueron judías y las dos de un carácter fuerte. Sosnik, además, era simpática y atractiva. Dora no tenía nada de eso, pero desconozco cómo fue en su juventud.

Todo lo que te he contado, lo cual en general no figura en ninguna publicación, se debe a que cuando cumplió 90 años se le hicieron cantidad de homenajes. En uno de ellos tuve que hablar sobre él y entonces le pedí si podía contarme aspectos de su vida. "Véngase al Troilo a almorzar conmigo a las 12.30", me dijo. Ese día charló, charló, contó prácticamente todo lo que te he relatado hasta donde lo indico, y lo demás es historia de la cual fui testigo.

¿Cómo era como maestro, qué recuerdos tiene de sus clases y qué recursos y/o marcos teóricos y prácticos utilizaba para dar clase?

Muy especial. Según Roque De Pedro, Julio García Cánepa y otros, cuando dictaba Historia de la Música, llevaba una carpeta y de allí leía lentamente, como para que los alumnos tomaran nota de sus conceptos.

Pienso que no había ninguna didáctica ni interés en acercarse a ellos, a pesar de todo lo que sabía, ya que era un apasionado de la historia general de la humanidad, y sobre todo de la antigua, por lo que te conté.

En cambio, con respecto a composición, sí tenía un plan didáctico. Me refirió Elena Larionow, compositora alumna suya, que comenzaba con la explicación de la fraseología y les hacía escribir frases, luego partes más grandes y finalmente una serie de piezas (suite), además de una canción, ya que eso conformaba el programa del segundo año de la carrera y primero de la materia. Era un maestro práctico, no se perdía en explicaciones teóricas, sino que hacía trabajar al alumno y luego lo corregía.

Yo estudié con él los tres años de la materia Instrumentación. Te aclaro que no me dio ninguna explicación previa, sólo me dijo que debía comprar el texto de Casella y (Virgilio) Mortari y convenía también el de (Nikolai) Rimsky-Korsakof, y que instrumentara para flauta y clarinete una invención de Bach a dos voces. Te podrás imaginar que si yo no hubiera estudiado durante un año la materia Instrumentación en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón con un excelente maestro como Jorge Fontenla, hubiera tenido mis grandes dudas. Pero estaba a salvo por la preparación con que contaba. Entonces, ¿qué me podía enseñar García Morillo? Y acá viene lo valioso, aunque yo pienso que no era realmente pedagógico. Él hacía correcciones muy acertadas sobre los errores, o decía que en tal momento ese pasaje se podía instrumentar de otra forma también válida. Y allí estaba el valor del maestro, había que encontrar y valorizar lo que podía darnos de todo ese gran conocimiento de gran orquestador. Yo no estaba de acuerdo con esa pedagogía y me chocaba en ese momento, porque establecía la comparación con Fontenla, pero debo reconocer que sus consejos eran muy acertados y válidos, siempre dados en un tono quedo y tranquilo.

¿Era un maestro abierto a las ideas de sus alumnos?

Él era más bien indiferente, daba libertad al alumno. Yo fui única en la clase, durante tres años, en el turno tarde; pero no era un hombre al cual uno quisiera combatir o proponerle cosas nuevas, pues una se daba cuenta que él era incapaz de entusiasmarse o de oponerse. No estaba hecho para la pasión, sino para el discurrir tranquilo y sereno.

¿Como discípula de García Morillo, en qué grado influyó en su carrera de compositora?

No influyó en nada, pues no fui alumna suya de la materia de composición. Sólo, quizás, por tomar ejemplo de alguna de sus obras, como estudio previo. Más tarde, cuando fuimos amigos (ojo, hasta donde su timidez se lo permitía), hacía comentarios delante de mí sobre las obras nuevas que escuchaba y a veces arriesgaba un consejo al compositor, por ejemplo: "Esta parte extiéndala, o desarróllela más, etc. etc.", pero eso lo hacía con la persona que había sido alumna suya de composición. A mí nunca me decía nada, pero en una oportunidad en que le pedí me viese una obra ya estrenada (un *Concierto para Marimba y Orquesta* que estrenó la Sinfónica de San Juan), se llevó la partitura y la grabación, y después, prolijamente, me escribió su opinión en varios pasajes, con consejos de instrumentación, sobre

todo. Por ejemplo, "Sáquele algo de la percusión, déjelo más limpio", "Repita este fragmento porque lo merece, es muy lindo", etc.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

No sé nada con respecto a este tema. Cuando tuve amistad con él ya era un hombre de 80 años y no se estrenaban obras suyas de las que yo tuviese noticias. Estaba jubilado de sus actividades públicas como crítico de *La Nación* y Rector del Conservatorio Nacional, continuando sólo en la cátedra de Composición en el Conservatorio Municipal. Sé que era enemigo de Alberto Emilio Giménez (crítico de *La Nación*), pero éste, cuando se estreno su ópera *El caso Maillard*, le hizo una buena crítica formal (dicho por Zulema de Lasala).

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

Tampoco puedo responder con precisión, aunque supongo que esa situación debe haber influido. Según me comentó Zulema de Lasala, él tenía muchas relaciones en el ámbito social y educacional.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

Es un fenómeno bastante repetido en nuestro ambiente musical. Hay obras que siempre se siguen ejecutando, como por ejemplo los tres romances para canto y piano (*Romances del amor y de la muerte* Op. 28B). No hay tampoco buenas grabaciones de sus obras sinfónicas, porque él no fue cuidadoso en ese aspecto. Recuerdo el trabajo que me dio cuando por el CAMU (Consejo Argentino de la Música) se quiso presentarlo para el Premio Tomás Luis de Victoria, ya que era muy escasa y no de buena calidad la discografía existente.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Su gestión fue luego de una intervención formada por personas prestigiosas pero ya muy mayores, las que sólo hicieron que el Conservatorio siguiera funcionando (Pascual De Rogatis, Floro Ugarte, Rafael González y Jorge Fanelli; este último, el más joven, que creo andaba por los 70 años). Según Zulema, él ganó porque (Ángel) Lasala, que constituía la otra lista, renunció a la misma.

¿Puede mencionar logros de su gestión?

No conozco el tema.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

Era una persona calma y más bien indiferente. No perseguía a nadie, toleraba las faltas. Según Zulema, repartió numerosas horas de cátedra que le había otorgado la Dirección de Enseñanza Artística y esto predispuso a los profesores a su favor.

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

El gobierno no se metía con él y viceversa. Había libertad de ambas partes. Quizás logró ese equilibrio por su carácter siempre equidistante; no era apasionado ni batallador.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Pienso que con (Alberto) Ginastera constituyen los dos compositores más destacados desde la década del 40 en adelante, aunque Ginastera tuvo una proyección internacional que García Morillo no consiguió igualar (la primera mujer de Ginastera hizo mucho en ese sentido). Por otra parte, adquirió notoriedad por su papel de crítico, como también de escritor. El público, evidentemente, prefiere a Ginastera.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

Sus valores como compositor se reflejan en su estilo, totalmente propio, con las influencias lógicas que todo artista recibe -en este caso de la música española- y lo configuraron como el gran exponente creador de la Argentina junto a Ginastera. Ambos, dos estéticas totalmente diferentes, pero válidas. La de García Morillo, introvertida, ascética, severa, que rechaza toda exteriorización efectista. De su misma generación es Carlos Guastavino, el gran melodista de la canción de cámara. Por ello puedo decir que los grandes de ese momento fueron Morillo, Ginastera y Guastavino, los dos primeros en lo sinfónico y la música de escena y el último en la canción intimista.

¿Interpretó obras de García Morillo? ¿Cuáles?

Cuando era jovencita tocaba la *Danza de Harrild*. He interpretado varias veces sus romances para canto y piano (*Romances del amor y de la muerte* Op. 28B), acompañando cantantes.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

No molestaba a los intérpretes, según Zulema. Por el contrario, el pianista Rodolfo Caracciolo quería saber con precisión cómo ejecutar ciertos pasajes. Con respecto a Valentín Surif, el cual tocó innumerables veces su *Sonata N°4*, tengo entendido que nunca lo molestó al respecto, y siempre se refería a él con entusiasmo, como también a Dora Castro por su *Sonata N°6*. A un muchacho que había tocado su *Sonata N°2* en un concierto de la Asociación de Compositores le oí decir: "Hay que estudiar más", con un tono por el cual el pianista no podía enojarse, sino reconocerlo y esbozar una sonrisa.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Sí tenía amigos, como por ejemplo Emilio Dublanc, compañero de conservatorio de su primera juventud y numerosos intérpretes como Rodolfo Caracciolo, Dora Castro y Valentín Surif, pero con estos últimos -yo he estado presente- su trato era siempre del maestro a una persona de una generación posterior (afable pero con una cierta distancia). Con quien le descubrí una relación más distendida fue con Delia Castro, la pianista, hija de Juan José Castro. Pensé que muchos ya habían muerto cuando yo hice amistad con él en sus 80 años.

Su rival fue, como te dije, el crítico Alberto Emilio Giménez, quien lo fue también de Jorge Fontenla.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Pienso que con lo relatado puedes cumplir con el conocimiento de su niñez y adolescencia y algo de su primera juventud.

Entrevista estructurada realizada a Jorge Fontenla, respondida en correos electrónicos del 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19 y 20 de enero de 2009

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Conocí a Roberto Feliciano García Morillo en 1945, en ocasión de un concierto organizado por el centro de Egresados del Conservatorio Nacional, al año siguiente de mi egreso. Participé en la ejecución de *Las Pinturas Negras de Goya* Op. 7, escrita en 1939 y que obtuviera el Premio Municipal de 1940. Tomé conciencia de que este compositor de 34 años (yo tenía 17), reverenciaba a la tierra de sus mayores y ya daba muestras de su conocimiento de la pintura, aspectos que aparecen como recurrentes en su producción. Ubicado ya en una estética modernista, seguía un poco los pasos de Enrique Granados -que escribió *Goyescas* para piano (una obra admirable)-, tonadillas para canto y piano e incluso una ópera sobre este tema. Si bien su lenguaje se distanciaba del español fallecido en 1916, estaba en posesión de su estilo y se perfilaba como un compositor muy personal, atento a las novedades europeas de la época. Una persona de bajo perfil, de pocas palabras y que jamás hablaba de su música.

Se complacía siempre en señalar que el apellido Morillo estaba relacionado con sus ancestros moros africanos.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Durante años tuvimos una relación cordial, aunque un poco distante, pues su condición de crítico del Diario *La Nación* establecía una distancia que era prudente observar, para no comprometer sus opiniones con una amistad más personal. Fue siempre un maestro de consulta, por su erudición y profundos conocimientos del arte, la literatura y el interés que siempre tuvo por la música de autores argentinos. Era muy interesante oír sus relatos sobre sus estudios con Julián Aguirre, Floro M. Ugarte, Constantino Gaito y sobre todo José André, a quien sucedió en la página de música de *La Nación*. También fueron interesantes sus experiencias vividas en París, junto al profesor de piano Ives Nat y en la beca Dante Alighieri para el estudio de la lírica italiana.

Todas sus palabras trasuntaban una formación humanística muy completa, particularmente en el conocimiento de la historia universal.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Produjo una gran cantidad de trabajos musicológicos, biografías de diversos compositores y sobre todo el libro *Estudios sobre Música Argentina*, el Análisis de las Sonatas de (Alexander) Scriabin y su magnífico estudio sobre su amigo, el compositor mexicano Carlos Chávez. Durante varias décadas y hasta poco antes de morir, fue maestro de numerosos alumnos de Composición, y en todas sus actividades hizo gala de un humor un poco inglés, que sorprendía siempre con sus ingeniosos juegos de palabras, no exentos de ironías y sanas picardías.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

No tengo muchas, pero si una importante que comento más adelante en la respuesta relativa a su postura ante las críticas recibidas.

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Este un tema complicado. Tendría que buscar sobre todo entre los amigos de su generación, que ya quedan muy pocos, para requerir datos sobre su niñez, padres y hermanos. Se casó con Dora Kriner, una bailarina del Ballet Estable del Colón, que él puso como coreógrafa de su ópera, poseedora de criterios muy discutibles y en todo caso muy inferiores a lo que la obra merecía. A raíz de esto, hubo un incidente muy severo en el ensayo general del estreno con el regisseur (Jacobo) Kauffman, que me obligó a interrumpir el ensayo y subir al escenario poniendo las cosas en orden. García Morillo tomó partido por su esposa, sin desautorizar al regisseur, más por solidaridad conyugal que por razones valederas, y poco después de las representaciones de una segunda temporada, se produjo una separación matrimonial que dejó al maestro en la calle. Dora lo combatió con violencia, se adueñó de toda su biblioteca y especialmente de sus manuscritos; lo que no se sabe es adónde fueron a parar. La muerte del maestro fue muy triste, pues estuvo solo en los días finales de su internación; se cayó de la cama del sanatorio y se golpeó duramente. A pesar de que en los años finales de su vida tuve un contacto semanal con él en la Comisión Asesora de Música Sinfónica y de Cámara de SADAIC, asistí al derrumbe progresivo de su físico y de su mente, que fue realmente penoso. Era un hombre hermético, que nunca hablaba de su vida personal. Su mujer y su hija, personas muy duras e inexplicables, sólo aparecieron a la hora de liquidar sus pertenencias. Después de su muerte, Irma Urteaga, una de sus discípulas predilectas, lo acompañó mucho en sus últimos años, con verdadera amistad. También Ana María Mondolo lo

trató bastante en esos años y ambas pueden darle mejores datos de lo que Ud. necesita saber.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

En general, sus obras fueron bien recibidas por críticos, compositores e intérpretes, reconociéndose su sólido oficio y la envergadura de su producción.

Sin embargo, existe un tipo de crítica que se expresa oralmente, donde se manifiestan las más diversas opiniones, lo cual es legítimo en tanto y en cuanto esté fundado en el conocimiento para juzgar obras contemporáneas y donde no figuren simpatías o antipatías personales que las inhabiliten. En realidad, esta actividad ha perdido presencia, ya sea por el poco o ningún interés de la prensa oral o escrita, por la falta de profesionales convenientemente preparados para esta labor o por el silencio deliberado de quienes hacen de esto una forma de ejercitar lamentables deshonestidades.

En el siglo pasado, hubo épocas en que los críticos de los diarios más importantes estaban obligados a escribir sus notas para que aparecieran al día siguiente, circunstancia que los obligaba a asistir a veces fragmentariamente a los conciertos, cuando ellos se superponían. Esas normas conspiraron contra la calidad de las críticas, dada la premura con la que debían redactarse y enviarse a las redacciones de los diarios, a veces, hasta telefónicamente. Una crítica de Jorge D'Urbano sobre el estreno de la cantata *El Tamarit* impulsó a García Morillo a discutir públicamente sus alcances. La afirmación de su colega de que en el estreno de esta obra se observaron influencias de Manuel de Falla, motivó una dura polémica en una revista de la época, donde el compositor negaba tal opinión, ofreciéndose para demostrarlo partitura en mano. Creo, no obstante, que las críticas referidas a sus obras no alteraban su constante artesanía.

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

Sin duda, la titularidad de una tribuna calificada favoreció la difusión de sus obras, pero también generó reacciones negativas por parte de quienes no le reconocían méritos a su producción.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

Sus obras no son muy tocadas, en mi opinión, a causa de un lenguaje sin concesiones, profundamente renovador y, a veces, de no poca dificultad técnica.

García Morillo optó por un estilo universalista, ajeno a la elaboración de toda música de origen popular. Su formación, netamente europea, bebida en las estéticas de principios del Siglo XX, le dictó un camino muy personal. Por otra parte, cada vez más, los intérpretes se abstienen de ejecutar música de autores argentinos, prefiriendo el repertorio de los grandes maestros del pasado, salvo muy honrosas excepciones.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Creo que fue muy correcta, aunque en esos años, no estuve vinculado al Conservatorio por hallarme radicado en Cuyo.

Encontré un programa de *El caso Maillard*, donde aclara que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional en 1972, por votación de los profesores y reelegido por unanimidad en 1975.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

Estimo que fue valorado como Rector del Conservatorio por sus dotes docentes y personales y su capacidad de conducción, como ocurrió con otras figuras convocadas para ejercer dicha responsabilidad (Luis Gianneo, Juan Francisco Giacobbe, Waldemar Axel Roldán y Abraham Jurafsky, entre otros).

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

No conocí su pensamiento político, pues nuestras charlas fueron siempre referidas a la música y a la cultura. El Conservatorio dependía de la Dirección de Enseñanza Artística, organismo del Ministerio de Educación de la Nación, ejercido por funcionarios vinculados a los gobiernos de turno. Fue el único cargo en el que tuvo dependencia del Estado, con excepción de sus cátedras en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” y en el Nacional “Carlos López Buchardo”.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

La obra de García Morillo surge a comienzos de la década del 30 y se prolonga hasta fines del Siglo XX. Da testimonio de una labor ininterrumpida, cumplida en las horas libres en las que su actividad como docente y crítico musical se lo permitía. Fue un ejemplo de consagración a una fuerte vocación que le permitió

transitar por casi todos los caminos de la creación musical, con una siempre presente seguridad de mano. Muestra en su música una idiosincrasia personal ya presente en sus primeras obras y que anima su mensaje con total coherencia. Música de pensamiento siempre original, que no busca el aplauso fácil y se proyecta dentro de un estilo moderno y austero. Es una de las figuras sobresalientes del siglo XX, merecedora de los más importantes premios otorgados en nuestro país.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

La apreciación de la obra de un compositor es siempre subjetiva. Desde el punto vista técnico, la obra de García Morillo es irreprochable, siguiendo las pautas de una evolución conectada con la tradición. No encontramos en ella rasgos del dodecotonalismo, del folklore argentino, del “jazz” ni de ningún movimiento de los que florecieron en la segunda mitad de siglo. En cuanto al contenido, es evidente su interés por la música de sus ancestros, por la pintura expresionista y por la literatura moderna, aspectos que lo guían hacia una visión personal, profundamente intelectual, que requiere una frecuentación indispensable para su justa valoración.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

Los compositores argentinos son, a veces, temibles para los intérpretes, por sus abrumadoras indicaciones u observaciones. García Morillo era todo lo contrario. Extremadamente respetuoso, valoraba el esfuerzo del ejecutante y en mi caso, fue siempre muy discreto en sus impresiones y muy agradecido por la preparación de sus obras. Era un hombre de pocas palabras y no muy expresivo en sus comentarios.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Siempre fue respetado por sus colegas y amigos, pero tuvo también enemigos encarnizados que le causaron no pocos dolores e injusticias, extensivos a sus intérpretes.

García Morillo le dedicó la Sonata del Sur. ¿Qué apreciaciones puede hacer sobre esta obra?

La *Sonata del Sur* es la primera de la serie que escribió a lo largo de su vida y fue escrita en 1935, junto con la segunda. Ambas llevan el Op. 4 y suceden al *Marlborough's Return*, las *Tres Piezas* Op. 2 y *Conjuros* Op. 3. El maestro tuvo la deferencia de dedicarme su manuscrito, sobre el cual preparé mi versión del 7 de octubre de 1952, junto a obras de J. J. Castro, (José) Torre Bertucci y (Alberto)

Ginastera. Consta de tres movimientos breves: “Danza - Marcha fúnebre”, “Scherzo” y “Danza - Himno - Coda”, los que se presentan encadenados en una especie de gran fantasía de una gran libertad formal. No responde a los lineamientos de la sonata clásica ni de la romántica, y más bien se vincula con las formas más novedosas de Scriabin y (Sergei) Prokoffiev. El tratamiento pianístico es propio de quien conocía bien el instrumento y logra un aprovechamiento de sus recursos muy efectivo. Varios aspectos de su lenguaje revelan la fisonomía de un estilo al que será fiel en todas las obras posteriores. Encontramos el gusto por la repetición obsesiva de fórmulas rítmicas, los desarrollos basados en la repetición de células generadoras, el uso de una dinámica siempre vital y rica en contrastes, todo lo que da vida al primer movimiento, que concluye con una breve marcha fúnebre de amplio espectro sonoro. Queda en evidencia que su música revela mayor afinidad con los procedimientos de (Igor) Strawinsky, (Béla) Bartok y Prokoffiev, creadores contemporáneos de sus primeras obras, que con la escuela francesa o la alemana de su época. Sin embargo adhiere a los principios de la sonata cíclica muy cara a la Schola Cantorum, especialmente en el tercer movimiento, donde vuelve sus pasos sobre elementos ya expuestos anteriormente. Fue editada en 1960 por la Editorial Argentina de Música.

¿García Morillo le dio indicaciones o ideas especiales para interpretar esa sonata, o sus obras para piano en general?

García Morillo era muy parco al hablar de sus obras y cuando le hice escuchar mi versión, la aprobó sin formular crítica alguna. Creo que compartía la opinión de (Maurice) Ravel, que respondía a sus intérpretes que pedían indicaciones precisas sobre la interpretación de sus obras, con el lacónico “basta con sólo tocar lo que está escrito”, descontando sin duda todo lo que el ejecutante puede aportar a través de su personal visión, sensibilidad e intuición, y que (Wolfgang A.) Mozart definía como “aquello que está detrás del atril”, o sea, más allá de lo que está escrito. Agradecía sí, mucho, la dedicación ofrecida y que, como era costumbre en esa época, se evidenciaba en la ejecución “par coeur”, como se decía en Francia a la memorización de las obras.

García Morillo supo recordar con agrado, más de una vez, mi ejecución de la *Sonata del Sur*, a la que yo no volví más, pues poco después me enfraqué con la integral de Ravel y muchas obras de (Gabriel) Fauré, (Claude) Debussy, (Paul) Dukas y (Darius) Milhaud.

Además de la Sonata del Sur, ¿tocó alguna vez otra obra? ¿Cuál/es?

Mi primer contacto con la música del maestro, fue en un concierto en la Casa del Teatro, donde participé en la ejecución de *Las Pinturas negras de Goya* para flauta, clarinete, fagot, violín, violoncello y piano, en la década del 40. Como pianista de la Filarmónica de Buenos Aires (1947 a 1955 y 1961 a 1968), tuve importante participación en diversas oportunidades en la ejecución de varias obras sinfónicas suyas: las *Variaciones Olímpicas*, el Movimiento Sinfónico (*El tercer huésped*), la Suite de *Usher* y *Tres Pinturas de Paul Klee*). Como director ofrecí las *Variaciones Olímpicas*, las *Tres pinturas de Paul Klee*, la *Tercera Sinfonía*, la Cantata *Marin*, el Movimiento Sinfónico (*El tercer huésped*), con la Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, la suite del ballet *Harrild* (Orquesta Sinfónica de Radio Nacional), y tuve el honor de dirigir las ocho funciones que programó el Teatro Colón de la que considero su obra maestra: la ópera *El Caso Maillard*. En ella da una muestra elocuente de su ingenio y vena humorística notable, para realzar las inéditas situaciones de una trama creada por Edgar Poe.

¿Qué diferencias y/o similitudes de técnica y/o interpretación puede comentar entre esa/s obra/s y la Sonata del Sur?

Evidentemente tuve oportunidad de valorar la evolución del estilo en la obra de García Morillo, a través de obras correspondientes a distintas etapas. En consecuencia debo señalar que la *Sonata del Sur*, por ser una de sus primeras incursiones en la forma, manifiesta una realización más próxima a la sonatina, por la brevedad de sus desarrollos y la estructura de la obra, en la que abundan reiteraciones frecuentes. Sin duda, en sus cuartetos, sinfonías y conciertos enriquece su artesanía con recursos técnicos superiores de mayor envergadura.

No obstante ello, esta primera sonata lleva ya el sello de una fuerte personalidad. En sus años finales, cuando su vocación creadora se veía comprometida seriamente por el deterioro progresivo de su salud, hablaba siempre de una última sonata para piano que no llegó a concretar, proyecto que, al parecer, le obsesionaba.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Ampliando el punto referido a la poca interpretación de sus obras, la recreación de las obras de los compositores argentino fallecidos, se reduce cada vez más a iniciativas aisladas, aunque trascendentes, como la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, iniciativa de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, que saben mirar hacia el pasado y estudiar la obra de los mejores

compositores de nuestro país. En los programas de concierto de nuestra patria, la música argentina está casi siempre ausente, en una discriminación negativa e injusta. Si es cierto que la producción de García Morillo rara vez es recordada actualmente, lo mismo ocurre con Alberto Williams, Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Julio Perceval, Constantino Gaito, Gilardo Gilardi, Roberto Caamaño, Floro M. Ugarte, Juan Carlos Paz, Ángel E. Lasala y Pedro Sáenz, entre muchos otros. Y aún compositores que han gozado del favor unánime de los intérpretes, como Carlos Guastavino y Alberto Ginastera, hoy se recuerdan mucho menos frecuentemente que antes. Es un fenómeno de nuestro tiempo o la evidencia de que Argentina es un país de muy débil memoria.

No hay todavía mucha literatura sobre este compositor, y su trabajo puede muy bien llenar el vacío que registra la historia de nuestros mayores.

Entrevista estructurada realizada a Ana María Mondolo, respondida en grabación del 10 de noviembre de 2008

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Lo conocí cuando tenía 15 años; esto fue en 1974, cuando ingresé al Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo. A poco de ingresar al Conservatorio empecé a tener cierta actuación como pianista estudiante. Estaba en segundo año del Conservatorio y... bueno, sistemáticamente tenía que ir a verlo a García Morillo, que era en ese momento el Rector del Conservatorio, a su despacho, porque me asignaba para dar pequeñas audiciones en Radio Nacional o en diferentes ciclos de conciertos que tenía el Conservatorio Nacional bajo la gestión de García Morillo, como por ejemplo, el que más recuerdo en este momento es el Ciclo Beethoven, donde se hicieron las 32 Sonatas en el Automóvil Club Argentino, en el que participaban los grandes maestros de la institución, como (Roberto) Caamaño, Perla Brugola, Elsa Puppulo, hasta alumnos, como en mi caso, que estaba en ese momento en segundo o tercer año del Conservatorio; esto era el ciclo inicial, en el que me tocó hacer una de las sonatas fáciles, por supuesto.

¿Cómo lo describiría personalmente?

En el aspecto físico ya lo has visto en el dvd y ya conocés la anécdota de mis dos gatos, mis gatos García y Sra., que son gatos con una fisonomía de gato persa, aunque no tienen pedigree; es decir, tienen la cara chata, no tienen perfil. García Morillo tenía facciones orientales y... bueno, por eso la broma que le hice a él, porque... bueno, cuando traje a los gatos a mi casa... bueno, ya te lo conté, García Morillo se enteró, vivía, en fin...

En cuanto a la personalidad García Morillo era de un humor satírico muy notable. Con las personas que tenía ciertas diferencias podía tener un humor irónico muy agudo, pero con la gente a la que quería, con las que tenía buena amistad, tenía un humor satírico gracioso, con segunda intención, pero segunda intención no de tipo..., a ver, cómo podría explicar... En el dvd creo que eso se aprecia, no? Un humor satírico donde decía algo que se sobreentendía además otra cosa, para describir la realidad. Normalmente era eso. Por ese motivo es que yo me animé a hacerle la broma de lo de mis gatos. Con otro amigo compositor no me hubiese animado a hacer una broma semejante. Lo hice porque sabía que él lo apreciaba y se iba a reír mucho, aunque como te contaba hoy por teléfono, él no sonreía.

Hacía bromas prácticamente sin que se le movieran lo músculos de la cara, pero le gustaba provocar la risa. Le gustaba, incluso hasta en las entrevistas públicas, decir algo gracioso para que la gente se riera un rato y pasara un buen momento. Lo hacía a propósito y hasta lo aclaraba eso. Aparte de esta característica, que además trasciende su obra, la del humor, el humor satírico, el humor irónico, está presente permanentemente en su producción, era una muy buena persona, de palabra, respondía a estructuras de su época, la gente que todavía conservaba la palabra. Era una persona en la cual se podía confiar y en la cual no se... Jamás se te hubiese ocurrido si lo hubieses tratado, esperar segundas intenciones o sorpresas. Era un amigo previsible, de ley, y... la verdad que uno se sentía orgulloso por este motivo, en poder contarse entre sus amigos, no? Porque además era una persona que sabía mantener secretos, y que si tenía la posibilidad le daba una mano a sus amigos, desde todo punto de vista. Sé que colegas de él que pasaban por situaciones económicas malas, también los ayudaba en lo económico. Yo conservo el recuerdo de él como una gran persona y una personalidad, además, importante.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Sí, efectivamente. Era lo que te decía hace un minuto: él era así en la vida cotidiana. Venía a casa, jugaba con los perros que tengo hasta el día de hoy, les traía juguetes, muñequitos de peluche, a los perros. Le gustaba la broma satírica, no la broma barata. Era una broma intelectualmente trabajada, digamos. Es decir, denotaba su inteligencia y su formación. El chiste barato no le gustaba, no lo frecuentaba. Tampoco los chistes de salón. Era un humor sobre la vida, sobre el momento, sobre los personajes de los cuales uno hablaba.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

Ya sabes que la que tengo más fresca es la de los gatos, no? Porque fue compartir una humorada en los términos del humor que tenía él, que no es mi tipo de humor. Yo no soy... no tengo un humor satírico, ni soy sarcástica, ni soy tampoco irónica; en realidad no hago muchas bromas y no soy tampoco de risa fácil, pero ahí con los gatos he tenido una manera de compartir con un buen amigo, que además estaba pasando un mal momento, porque era cuando se había roto la cadera y después no pasó mucho tiempo que falleció. Fue compartir algo en los términos de él mismo, no?

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Como te anticipé por teléfono, yo he trabajado bastante este tema y te diría que por el momento no estoy en condiciones de facilitarte muchos datos al respecto, porque... bueno, debería revisar muy tranquilamente las cintas y refrescar qué es lo que te puedo o no te puedo contar de su vida personal porque... bueno, había algunas reservas, no? Yo lamento no poder facilitarte esto pero no estoy en condiciones todavía de facilitarte pormenores al respecto, porque además no te olvides que su hija vive y también sus sobrinos. Con uno de ellos, que es luthier y que hace música antigua, he tenido trato. El está radicado en el sur, en El Bolsón, así que... bueno, te pido que en este sentido me dispenses, pero... bueno, por el momento no estoy en condiciones de contarte nada.

¿Fue su alumna?

Al respecto no te puedo decir nada porque no fue profesor mío en ninguna materia. Vuelvo a insistir conque deberías esto tratarlo con Irma Urteaga, especialmente. Nosotros fuimos amigos y yo he hecho trabajos sobre García Morillo como compositor o sobre su obra, en algunos aspectos, pero no... nunca fui alumna de él.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

Esto no lo tengo muy presente. Debo confesarte que en este momento no tengo muy presente su opinión al respecto.

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

Es probable, pero lo que sucede es que es difícil distinguir si esto solo fue lo que le facilitó hacer una carrera como compositor. No tenés que olvidar que García Morillo tuvo muchos puestos académicos importantes y... bueno, y que además es..., sobre todo que es un compositor..., fue un compositor de fuste, o sea, con una producción muy grande y de muy buen nivel, así que... no sé, no me animaría a decir que porque fue crítico le hicieran encargos o le tocaran sus obras, no?

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

¿Las obras de qué compositor argentino en este momento son muy tocadas? Hay compositores que hace años que no le tocan una sola obra. Hay compositores vivos a los cuales no le hacen las obras, no llegan a estrenar las obras. Así que si

hacemos un promedio, creo que las obras de García Morillo se tocan bastante. Hay ciertos intérpretes que incluyen obras de García Morillo en su repertorio y la Asociación Argentina de Compositores, de la cual él fue presidente, suele incluir obras de García Morillo en los conciertos, así que es un problema argentino, más que un problema sobre las obras de García Morillo, no? Acá no se hacen, en nuestro país, obras de autores nuestros, se hacen rara vez, o impulsadas por gente que tiene interés en la difusión, que somos pocos, y en el exterior, peor, porque si no somos nosotros los que nos ocupamos de llevar nuestro repertorio afuera..., en fin... Por eso te digo, creo que en el contexto general de nuestra realidad, las obras de García Morillo se hacen, las de otros compositores, aún estando vivos, no se hacen.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Sumamente querido. Sumamente querido. Ya te lo respondí en algún momento de esta entrevista, a mí me tocó la suerte de ser alumna del Conservatorio en los dos períodos en los cuales él fue Rector y era elegido, él, por el cuerpo docente. Fue de las gestiones más brillantes que yo he conocido.

¿Puede mencionar logros de su gestión?

Son cantidades y cantidades de logros en su gestión. Por ejemplo, el estímulo que teníamos todos los estudiantes en aquel entonces, porque generaba permanentemente actividades extracurriculares, en las cuales teníamos la posibilidad de foguearnos como intérpretes frente al público o en la radio. En Radio Nacional había un ciclo de una audición semanal que se hacía en vivo o grabada, y era todo con alumnos del Conservatorio. Los docentes participaban, los docentes que estaban en el área de tipo musicográfica hacían los comentarios normalmente. En fin... fue una de las... sino fue la mejor de todas, ¿no?, las gestiones que yo he visto. Y te aclaro que en el Conservatorio Nacional, ingresé en el 74 como te dije y salvo entre el 81 y el 88, que fue cuando hice la carrera de Musicología, estuve permanentemente dentro de la institución, como alumna y después como docente, porque ingresé en el 88 a dictar Historia de la Música Argentina y continuó hasta el día de hoy. Así que... bueno, fue verdaderamente una gestión muy, muy meritoria en todo sentido y el clima que se respiraba dentro de la institución era fabuloso, de camaradería, como una gran familia y... bueno, te vuelvo a repetir, de los logros más grandes que tuvo dentro de la gestión como rector, es sacar el Conservatorio a la

calle, en el sentido que tal fama tenía la institución que cuando salíamos, sobre todo en el caso mío, que iba en el turno noche, cuando ingresábamos a la tardecita al Conservatorio, nos iban a buscar de las agencias de publicidad cuando necesitaban intérpretes de instrumento para las publicidades y bueno... nos capturaban en la puerta del Conservatorio. Preguntaban ¿quién puede tocar una flauta?, ¿quién puede tocar un clarinete? Y hubo muchas publicidades famosas en aquel entonces, en la década del 70, que las hicieron mis compañeros; porque normalmente mujeres no querían; querían hombres y manos de hombres. Había una publicidad con varios instrumentos de viento, violines, que era de una bebida alcohólica, que las manos y los instrumentos que estaban ahí eran todos de mis compañeros. Así que... bueno, él logró que el país supiera que existía el Conservatorio Nacional de Música y que tenía no sólo un cuerpo docente de calidad, sino que tenía alumnos que tocaban y tocaban en serio y que eran serios, que eran buenos alumnos. Espero que esto te sirva. Otra cosa también de suma importancia es que, contrario a lo que han hecho muchos directivos de instituciones que fueron personalidades muy famosas, García Morillo mantuvo en sus cargos a todos los docentes, aún los que eran gran competencia para él y aún los que no se llevaban bien con él. No le tenía miedo a que le hicieran sombra, cosa que no abunda. Yo no lo he visto mucho esto. Tenía colegas con grandes nombres que estaban dentro del cuerpo docente y los mantuvo y hasta dándole más horas cátedra, que en otros casos esto se evita porque en las próximas elecciones esas figuras pueden hacer sombra. A él no le importaba porque no le importaba tampoco eternizarse en el cargo. Él hizo dos períodos y se retiró y nunca más quiso volver, porque consideraba que nadie podía estar eternamente presidiendo una institución. Eso hay que tenerlo en cuenta.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

La realidad es que el Conservatorio se mantenía al margen de cuestión política. Los alumnos no teníamos participación política. Éramos chicos, ¿no? Éramos adolescentes. Mis compañeros, por ejemplo, hasta eran más chicos que yo. Algunos tenían hasta 12, 13, 14 años, y no había activismo político dentro el Conservatorio. Cuando asumió el gobierno de facto, ni siquiera en el Conservatorio se nombró un interventor, como se hacía en el resto de las instituciones. Siguió siendo rector García Morillo y no... jamás... Era como una isla el Conservatorio.

Era realmente como una isla. Uno entraba, se hablaba de música, de la obra que tenías que tocar la semana que viene. Estabas preocupado por si ese día el profesor te podía oír o no, o la materia que tenías que cursar, pero verdaderamente las cuestiones políticas estaban de la puerta para afuera.

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

No. No era un hombre que hiciera demasiados comentarios políticos. Así que eso... al respecto no puedo opinar. Opiniones como hacemos todos sobre... bueno, cosas que a uno le parecen bien o que le parecen mal, pero no, no era un hombre que estuviera hablando de política ni... ni que exhibiera una postura ideológica determinada. No, eso no... No, no, no. En mi trato con él, no, no lo he experimentado.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos? ¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

Esto vos ya lo has leído en los artículos que tengo publicados, así que acá no, no tiene sentido que te lo responda.

¿Interpretó obras de García Morillo?

No. No interpreté. No interpreté ninguna en la época en que tocaba.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Sí, tenía muchísimos amigos, colegas, compositores, sobre todo los que estaban con él en la Asociación Argentina de Compositores. Rivales tuvo. Tuvo rivales, pocos. Con muchos de esos rivales se llevaba bien y tenía diálogo, amable, aunque... bueno, yo sabía de las rivalidades, y con alguno no ha tenido demasiado trato. Eran simplemente rivales. Pero... bueno, este... es imposible ser una figura de la importancia de García Morillo y no tener rivales, ¿no? Eso ya no sería humano.

Entrevista estructurada realizada a Javier Giménez Noble, respondida en correo electrónico del 17 de noviembre de 2008

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

En el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”, hacia 1978 o 79.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Un genuino “señor a la antigua”, bajito pero macizo, con sus quevedos característicos que dejó de usar al ir desapareciendo su presbicia con la edad. Afable, aunque medido en el trato. Dueño de una vasta cultura de la que no hacía gala, aunque le gustaba relacionar en su conversación los temas que le interesaban: la pintura, la literatura, hechos y personajes históricos, árboles genealógicos y otras curiosidades.

Siempre de saco y corbata, aunque algún detalle de la vestimenta sugería una cierta bohemia latente que lo distinguía de la atildada elegancia de algunos de sus colegas y contemporáneos -(Ángel) Lasala o (Roberto) Caamaño, por dar algún ejemplo de impecabilidad-. Aunque jamás lo vi fumar, confesaba su debilidad por los cigarros.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Absolutamente. Hasta el final de su vida conservó el humor travieso, un cierto desapego lúdico que tenía algo de socrático. Nunca lo vi alterarse ni llamar la atención sobre su persona. Daba gusto estar con él, era un virtuoso de ese arte perdido que es la conversación, el diálogo sabroso y edificante.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

Tenía sus bromas y salidas inesperadas, por ejemplo aquello de “Händel y Moussorgsky son los compositores *más grandes* de la historia”. Uno se devanaba los sesos tratando de relacionar las características de la obra de esos músicos, cómo podían superar a (Johann Sebastian) Bach o (Ludwig van) Beethoven; y resulta que sí, que habían sido *los más altos*...

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Recuerdo alguna mención general a su ascendencia hispana y a los estudios de piano en París -donde vivió un tiempo con la madre, según creo-. Su esposa era Dora Kriner, ex bailarina y coreógrafa; es posible que se conocieran cuando el

concurso del Colón, donde *Usher* recibió un premio, allá por los años cuarenta; la hija es pintora. También tenía un sobrino con su mismo apellido que -me parece- se dedicaba a la música antigua. En los años noventa, después de alguna desavenencia familiar, García Morillo se mudó a un departamento de la calle Paraguay, donde vivió solo hasta su fallecimiento. Parece ser que en el percance se extraviaron algunas de sus obras.

No era fácil para sus amigos acercarse a él en los últimos tiempos; defendía su privacidad con una mezcla de reserva y orgullo, aunque seguía desplegando su habitual bonhomía en el conservatorio, en SADAIC y en los conciertos y conferencias que siguió frecuentando a pesar de su avanzada edad.

¿Cómo era como maestro?

Excelente. Conjugaba de una manera justa amabilidad y exigencia, rigor y libertad, fantasía y sentido común, curiosidad y reserva respetuosa.

¿Qué recuerdos tiene de sus clases?

Muchos, gratos y profundos. En abril de 1980 mi padre murió inesperadamente, en un accidente. De una manera indirecta, con mucho tacto, García Morillo me asistió -en cierto modo- en mi aprendizaje de la canalización del dolor hacia una actividad creadora.

¿Qué recursos y/o marcos teóricos y prácticos utilizaba para dar clase?

Constantemente sugería tal o cual obra, o autor, como modelo para cierto detalle o recurso en cuestión, y varias veces me prestó sus materiales -libros, partituras y discos-. Algunos de sus alumnos íbamos a sus conciertos, ensayos o conferencias, donde aprendíamos el oficio de una manera práctica.

¿Era un maestro abierto a las ideas de sus alumnos?

Completamente, siempre que las tuvieran, cosa que no era -ni sigue siendo- habitual...

¿Como discípulo de García Morillo, en qué grado influyó en su carrera de compositor?

Fue mi primer maestro, el que me formó en muchas cosas y me despertó la afición a dos principios que parecen antítesis: la tradición y la libertad.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

Creo que para García Morillo la crítica musical era una parte de su profesión, algo que lo ayudaba a ganarse la vida. No me parece que tuviera una intensa fe en los

valores intrínsecos de ese oficio, ni en la manera en la que se lo venía ejerciendo en las últimas décadas. Lo impacientaban en especial los críticos improvisados o arribistas, que muchas veces eran analfabetos en música y se largaban a pontificar y a dar cátedra en los diarios.

A veces se refería a obras que estaban en el programa pero que imprevistamente a último momento el intérprete había cambiado: qué se le iba a hacer, él ya había escrito su columna...

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

No tengo esa impresión. Había algunos intérpretes que eran sus ex alumnos, o que tenían aprecio o simpatía a sus obras, como Valentín Surif o Marta Blanco, por ejemplo. Con respecto a encargos, no recuerdo que ese fuera el caso, al menos en los años que yo más lo traté. Sí recuerdo que le otorgaron varias distinciones honoríficas, como “ciudadano ilustre” y esas cosas, que tenían más que ver con su trayectoria como compositor, docente y ensayista que con la labor específica del crítico.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

No creo que sea la música de García Morillo en particular que no se toca mucho; es el caso de la música del siglo XX en general y de la música argentina en particular. Y cuando los intérpretes se acuerdan por alguna razón de incluirla en sus repertorios, recurren a lo más fácil, lo que está de moda o es “políticamente correcto” (en alguna época habrá sido el nacionalismo, en otra la vanguardia y así sucesivamente).

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Tengo esa impresión, aunque yo estudiaba en otro conservatorio, como ya mencioné.

¿Puede mencionar logros de su gestión?

Desconozco ese aspecto, por lo antedicho.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

Será que la música estaba fuera de las preocupaciones tanto de unos como de otros...

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

Yo diría que García Morillo era una especie de conservador, en el mismo sentido que podemos decirlo de (Jorge Luis) Borges, y que compartía con él el escepticismo y la ironía respecto de gobiernos, políticas o ideologías tan frecuente entre los artistas de estas latitudes -con perdón de (Ernesto) Sábato y (Julio) Cortázar, por ejemplo-.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Creo que es el compositor más original o singular de su generación. Junto a (Alberto) Ginastera, que es el más exitoso, y (Carlos) Guastavino, que es el más entrañable, conforma algo así como un triunvirato que me parece insoslayable para el juicio de los tiempos venideros.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

Independencia de estilo, concisión, lirismo, perfección de la forma. Su lenguaje es inmediatamente reconocible y satisfactorio, *convence: se sabe que es música.*

¿Interpretó obras de García Morillo? ¿Cuáles?

No, sólo las he leído para mí.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

Creo que era muy indulgente con los intérpretes, aunque supiera perfectamente que no estaban a la altura muchas veces de la exigencia de la música.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Los tendría, como todos, pero no se notaba. Manifestaba una relación afable con sus pares y cierta simpatía por algunos de ellos, como (Emilio) Dublanc y (René) Teseo -la relación de García Morillo y Teseo me recordaba un poco a la de Borges y (Adolfo) Bioy Casares-. Más allá de una velada alusión a alguno que otro encontronazo o duelo de plumas, era muy poco lo que trasuntaba: los hombres de antes hablaban poco, y mucho menos de sí mismos.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Adjunto un trozo extractado de un libro de memorias -inédito- que se llama *Compositor al arco* (p. 14/15):

“En esos años se estrenó en el Colón *El caso Maillard*, de Roberto García Morillo, de quien yo conocía algunas piezas para piano; lo que aún no sabía es que ese nombre, que empezaba a sonarme muy importante, correspondía sin lugar a dudas a un señor bajito pero robusto, con gafas, a quien a veces veía pasar inadvertido por los pasillos del Conservatorio. En esa época, y a pesar de rondar los setenta, era frecuente verlo bajar los siete pisos por la escalera, y hasta subirlos -en caso de desperfecto o huelga de ascensores y ascensoristas, respectivamente, cosa perfectamente frecuente, entonces como hoy en día-.

“Un día me armé de coraje y me acerqué al viejo maestro para hablarle, no recuerdo en qué términos, de mi incipiente vocación, casi con la vergüenza y el secreto orgullo con el que se confiesa al médico una enfermedad oscura e incurable. García Morillo me trató con afabilidad, invitándome a que lo visitara en el conservatorio Beethoven, donde daba sus lecciones particulares -en ese momento yo no podía cursar composición en el Municipal, ya que no había terminado aún el ciclo medio-.

“Con un flautista y una violinista habíamos formado en ese tiempo un trío, con el que tocábamos las sonatas para dos violines y continuo de Bach, piezas de Jaques Ibert y algunas transcripciones. Como el repertorio era escaso, me lancé, con más osadía que conocimientos, a escribir un trío para nuestra formación. Por lo que recuerdo, era una pieza bastante larga, con muchísimos sostenidos, una forma aproximadamente ternaria con reexposición, y un cierto carácter de danza.

“Llevé esta 'obra', concienzudamente pasada en tinta, a mi primera entrevista con 'el viejito', como ya había bautizado para mis adentros a este -el primero que conocí- 'compositor histórico'.

“El maestro hojeó la partitura y me dijo que estaba bien, pero que él quería ver las primeras cosas que yo hubiera escrito, con anterioridad; repuse que, fuera de los consabidos deberes de armonía o contrapunto, esto era lo primero que escribía.

“G. M. pareció un poco molesto, o tal vez desconfiado ante esta declaración de 'orfandad compositiva' y -tal vez para probarme, pienso hoy- me dijo: *'muy bien, para la semana que viene traiga un minué'*, y con eso me despachó. Salí, como quien dice, 'en alas del canto', y a los ocho días me aparecí muy orondo con tres minués, uno más barroco que el otro. Esto pareció satisfacer al maestro, y comenzamos a trabajar regularmente.

“En tres o cuatro meses había completado la suite barroca, unas canciones y una serie de variaciones -aquí el maestro hizo una de sus escasas indicaciones encomiásticas: *'a esto puede colocarle el opus 1'*. Obedientemente, escribí en la primera hoja *Variaciones opus 1*. Como nunca se volvió a tocar el tema de los opuses, fue mi primer y último opus, y siempre me quedó la duda de si tal vez es el único bien escrito, después de todo...

“Siguieron las consabidas sonata, cuarteto de cuerdas, escena lírica, etc., etc., y paralelamente -y ya como alumno 'oficial' de composición en el Municipal- los estudios de orquestación y las demás materias 'complementarias'.

“La cátedra del maestro García Morillo es lo suficientemente amplia y antigua -ya que abarca al menos tres generaciones de ex-alumnos- como para que sea necesario abundar en detalles acerca de su método pedagógico; basta con señalar su precisión, 'ojo clínico', entrañable sentido del humor e imparcialidad estética y humana. También conservo algunas de sus cartas de mis años viajeros, y sus observaciones y opiniones me resultan aún más acertadas que entonces.”

Entrevista telefónica realizada a Valentín Surif el 20 de noviembre de 2008

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

En la época que era crítico de *La Nación*. Ya había recibido comentarios muy positivos de Pompeyo Camps, Napoleón Cabrera y también de Luis María Hernández, que eran muy cálidos. García Morillo también era muy cálido como persona y como crítico. Había conocido a (Béla) Bartók en Francia. Sabía mucho de filosofía, de historia. Daba gusto escucharlo. Escribía muy bien. Era un apoyo para los jóvenes; daba mucho aliciente. Era como un amigo de los que tocaban.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Era muy cálido, muy querido. Se hacían grandes cenas para sus cumpleaños, como cuando cumplió 90 años; eran mesas de 50 personas aproximadamente. Tuvo problemas familiares, pero el cariño de todo el mundo musical de Buenos Aires le compensaba por esos disgustos porque sus amigos y discípulos lo apoyaban en todo momento.

En sus últimos días, cuando estuvo internado estuvimos con él cuatro personas. Estaba enfermo y yo sabía que no le quedaba mucho tiempo. Éramos Irma Urteaga, la esposa de (Floro) Ugarte, (Mario) García Acevedo y yo. El médico preguntó quién era de su familia, porque alguien de la familia le tenía que dar de comer. Pero la familia no estaba. Entonces Irma le daba de comer en la boca mientras nosotros le hacíamos compañía. Aún estando enfermo, hacía chistes, era muy cordial, nunca se quejaba de nada.

Irma lo acompañaba al banco, y le aconsejaba cómo cuidar el dinero.

No se puede separar al músico del amigo. Era muy querido y querible.

No era muy riguroso en cuanto a la interpretación de sus obras. Al menos conmigo. Sobre la *Cuarta Sonata*, me dijo: “Me encanta su interpretación, porque es suya”.

Estudié otras obras de él en Europa, otras sonatas.

Mi maestro de piano, (Tino) Rossetti, lo llamó para que me escuchara y él vino y me escuchó. No me dio ninguna indicación. Simplemente me felicitó y agradeció por incluirla en mi repertorio. Siempre fue a mis conciertos, incluso cuando no tocaba sus obras.

La *Cuarta Sonata* es la obra más evolucionada para piano. Es bartokiana.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

¡Sí! Siempre los compositores e intérpretes cenábamos juntos. Sus relatos y experiencias eran fascinantes. Sabía de historia, de civilizaciones antiguas. Aún era lúcido en sus 90 años.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

Un día me dijo: “Por qué no se hace socio de SADAIC?”. Entonces le dije que yo no era compositor, a lo que me contestó: “¡Ud. es Chopin!”

Estando en Europa, viajó con Bartók en un tren. Lo vio, sentado, y no le dijo nada. Sólo se quedó mirándolo.

Recuerdo mucho sus cumpleaños, las cenas con gran cantidad de mesas y comensales. Él siempre me sentaba al lado de él. Era muy leal, nunca iba de compromiso a un lugar.

Durante la celebración de los 90 años del maestro Isidro Maiztegui, me dijo: “Ponga en remojo sus dedos que la séptima sonata va dedicada a Ud. La estoy escribiendo.”

Cuando estaba en SADAIC integrando la Comisión de Música Clásica, me propuso, conjuntamente con los demás miembros de esa comisión, para el Gran Premio a los intérpretes Clásicos 1995, y tuve el inmenso honor de que me lo otorgaran ese año.

Recuerdo los lindos momentos de encuentros en las cenas luego de los conciertos de la Asociación Argentina de Compositores. El maestro irradiaba simpatía y sabiduría. Era un gusto escucharlo.

Nos convocó a Ana María Mondolo y a mí para organizar un ciclo de conciertos comentados, en su mayoría de compositores argentinos, pero también se incluyeron todas las Sonatas de (Alexander) Scriabin, a quién él admiraba mucho. Después hizo una investigación sobre el tango académico, y se realizó otro ciclo comentado de muchos compositores que tenían tangos no publicados.

Su libro *Estudios sobre música argentina* estaba agotado, pero el Maestro García Morillo me dio su libro, el único que le quedaba. Era generoso, espontáneo.

Cuando organizó el ciclo de Scriabin para el que nos había convocado con Ana María, se apareció un día con las sonatas de Scriabin, edición rusa, y me lo obsequió.

Él le puso el nombre a mi CD (*La Sonata Argentina*). Las demás sonatas del CD fueron elegidas en conjunto. La Sonata de Celestino Piaggio, de Carlos Suffern, de Irma Urteaga y de Gunter Parpart. Todo fue alrededor de esa sonata (la *Cuarta Sonata* de García Morillo). Con él elegimos a los compositores, vimos quiénes podían compartir ese disco.

Era como un padre; era una mezcla entre lo que te puede dar un maestro y lo que te puede dar un padre.

Yo actué en muchos homenajes que le hicieron. Dio mucho. El lado triste de todo esto es que estaba solo (desde el punto de vista familiar). El problema es que cuando hay una degradación física se olvidan de uno.

Era el único compositor que quedaba. Habían muerto Maiztegui y (Ángel) Lasala.

Lo ayudábamos a caminar. Sobre todo Irma, que fue como una madre para él.

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

No. Ese es un tema de su vida personal.

Ud. no fue alumno de García Morillo, porque no estudió composición.

No, pero me dijo: "Ud. es un creador."

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

Era muy respetado. Jamás tuvo una crítica negativa. Buscaban en él una luz. Estudió en Francia. Representaba una época. Y a veces nos reuníamos en el histórico café de la Avenida Córdoba donde está la placa que certifica que allí se reunían los miembros del Grupo Renovación (muy cerca de su departamento). No conocí a gente que no lo quisiera.

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

No creo, porque cuando uno tiene valor en sí mismo... A él lo respetaban.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas, sobre todo las obras para piano, que es lo que nos interesa?

Se toca poco porque hay épocas y tendencias, pero siempre se vuelve a descubrir y redescubrir la obra de muchos compositores que quedan a veces en el olvido. En la Argentina habría que organizar un gran archivo de obras argentinas para que uno pueda consultar. En ese sentido un país modelo es Estados Unidos. Es

increíble que ellos tengan tanto material que nosotros no tenemos por falta de decisión y apoyo.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Sí, era muy querido.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

Él no hablaba de políticos. Siempre se quejaba de la falta de apoyo para la cultura. Pero si no había apoyo oficial, él aportaba su contribución para llevar a cabo proyectos musicales.

Él pagaba los programas del ciclo de conciertos que organizó con Mondolo y conmigo de su propio bolsillo.

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

Nunca lo oí hablar bien; no había apoyo.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Es uno de los grandes y con el tiempo va a quedar. Hay modas, pero él va a quedar como uno de los grandes. Un compositor como (Alberto) Ginastera le dedicó una obra ("Homenaje a García Morillo", N°6 de los *Preludios americanos*). Ya con eso, está presente siempre. Todos sus escritos... Tiene que haber una decantación y su obra tiene que quedar.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

No se puede negar la influencia de Bartók -también en Ginastera, porque Bartók también marcó un gran cambio en la composición. Fue un pionero.

El maestro García Morillo no fue conocido internacionalmente, como Ginastera, que es un clásico internacional. Le encantaba Italia, pero el hecho de quedarse en Argentina hizo que no fuera tan famoso, como Lía Cimaglia, que después que tuvo que volver de Europa se quedó en el país. Cuando un artista no está yendo afuera constantemente, pierde vigencia. Eso es muy difícil.

Volviendo a la Cuarta Sonata, era una de las obras preferidas de García Morillo. Además de haberla grabado, Ud. la ha interpretado en muchas ocasiones.

¿Qué importancia le da en su repertorio pianístico? ¿Forma parte de su repertorio preferido? ¿Por qué la eligió?

Es como quien dice, mi caballito de batalla. Me siento muy cómodo con ella, porque él me dio libertad para expresarme y veo que llega a la audiencia.

Después de todo la sentía como propia.

Sí, así es. La *Cuarta Sonata* marca una época, un estilo. Yo asocio mucho la persona con las creaciones. Fue con afecto. Es la importancia del legado.

¿Puede decir en qué lugares del mundo interpretó la Cuarta Sonata?

En varias ciudades de Estados Unidos, como Nueva York; en Italia, Nigeria, Túnez, Sudáfrica, Portugal, en Centroamérica, en El Salvador, Guatemala, México. En Estados Unidos me dijeron: “¡Así escriben los argentinos!” Para ellos (Carlos) Guastavino es una joya. García Morillo no es tan conocido como Ginastera, (Astor) Piazzolla o Guastavino.

¿Qué características técnicas o de interpretación tiene la Cuarta Sonata?

La *Cuarta Sonata* tiene un toque latinoamericano: tiene ritmos irregulares, compases de siete, de cinco, ritmo de influencia brasileña; era típico. Había mucho ritmo pero cuando el público “tradicional” oía disonancias se resistía a aceptarlas al principio, y luego se sentían atraídos ante el nuevo mundo sonoro que se les entregaba.

Me llama la atención, aparte de los ritmos, los temas que intercalaba siempre respetando la forma sonata. Transforma los temas con diferente armonización y métrica, como el adagio, de manera muy distinta a lo tradicional, que te emociona. Es dodecafónico pero logra establecer un clima casi impresionista.

El primero y el tercero son tridimensionales. Es como un ballet. Es una obra orquestal, sinfónica. Podés lograr muchos colores mientras más la trabajás.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Te agradezco que hayas pensado en mí para esta entrevista, ya que yo lo apreciaba muchísimo al maestro y siempre lo recuerdo con sincero afecto.

Entrevista estructurada realizada a Zulema Castello de Lasala, respondida en correo electrónico del 7 de diciembre de 2008⁸³

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Conocí a García Morillo luego de casarme, más o menos entre 1952 y 1955.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Era un señor de mediana estatura, casi calvo, con facciones levemente orientales, por lo cual sus alumnos y sus colegas lo llamaban risueñamente Fu Manchú, como un célebre mago chino.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

No era muy conversador, pero tenía un sentido del humor algo cáustico, y manejaba bien la ironía.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

No recuerdo ninguna.

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Conocí a su esposa, Dora Kriner, como excelente profesora de gimnasia (como que era bailarina). Su hermano era un gran médico y ella conocía muy bien la anatomía humana, de modo que con sus ejercicios me ayudó en mi problema de columna.

¿Fue su alumna?

No fui su alumna.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

Pienso que no debe haber sido fácil desenvolverse como juez y parte, pero no conocí críticas de sus obras.

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

Posiblemente, pero a él le tocó vivir una época en que los compositores argentinos eran tenidos más en cuenta por las instituciones, que en la actualidad.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

⁸³ La entrevistada falleció el 31 de julio de 2012.

Porque realmente no son muy tocadas las obras de los compositores argentinos, y además las suyas no son fáciles.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Aquí debo hacer una aclaración que no me resulta simpática, pues "me comprenden las generales de la ley". En esas elecciones, que creo que fueron en el año 71⁸⁴, hubo dos candidatos: Roberto García Morillo y Ángel Lasala. Lógicamente, hubo una campaña política y la candidatura de García Morillo fue promovida muy especialmente por la profesora Marta García Bardi de Ugarte, pues el maestro había sido alumno de su esposo y ella le tenía un cariño especial, además de que el Conservatorio había estado hasta entonces, durante el gobierno de (Juan Carlos) Onganía, en manos de una comisión de cuatro o cinco miembros, uno de los cuales era Floro Ugarte. Lamentablemente, las diferentes tendencias políticas suelen generar tensiones, y eso fue lo que ocurrió, hasta un punto tal que mi esposo escribió una nota firmada que colocó en el tablero de la sala de profesores y decía: "Ruego a los señores profesores que no me voten para ningún cargo, porque no voy a aceptar". Por supuesto, la elección fue por unanimidad. En cuanto a si era un funcionario querido, como a todos los directores, algunos lo querían y otros no.

¿Puede mencionar logros de su gestión?

Como le tocó dirigir durante un período políticamente turbulento, la música tiene la virtud de tranquilizar los ánimos. Con la personalidad de García Morillo, que no era muy expansiva, los alumnos desarrollaron sus estudios con un relativo orden, guiados por los profesores, en su gran mayoría excelentes. Tanto a los políticos como a los militares de esa época no les preocupaba demasiado un conservatorio de música.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

El conservatorio dependía en ese entonces de la Dirección de Enseñanza Artística, que asumió una posición muy equidistante políticamente, y lo mismo hizo García Morillo.

⁸⁴ Las elecciones aludidas fueron en 1971.

Como dije anteriormente, la música es una maravilla que puede mantenerse fuera de los avatares políticos.

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

Me remito a mi respuesta anterior. No se manifestaba políticamente, pero probablemente el hecho de pertenecer a La Nación lo ubicaba como respetuoso de una democracia pacífica, ¿no?

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Es uno de los nombres más importantes.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

Era muy inteligente, conocía muy bien las técnicas, y él mismo decía que componía todos los días. Evidentemente, lo hacía a fuerza de intelecto; creo que no le preocupaba lo que llamamos inspiración, y el catálogo de sus obras abarca un amplísimo espectro, en el cual se mantiene fiel a su estilo que evidencia un gran trabajo de composición.

¿Interpretó obras de García Morillo? ¿Cuáles?

He cantado arias de sus cantatas *Marín* y *El Tamarit*, y *Romances del Amor y de la Muerte*. Esta última la he enseñado a muchos alumnos.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

Dejaba en libertad al intérprete.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Era bien educado y dentro de su modo algo frío se relacionaba bien. Por supuesto, con algunos la relación era más amistosa, y había otros a los que no apreciaba, pero no lo demostraba.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Lamentablemente, el final de su vida no fue bueno. La separación de su esposa y de su hija, y su rechazo a nombrar un apoderado que le cobrara sus ingresos y tuviera una llave de su departamento, preocupó al grupo de la Asociación de Compositores, Irma Urteaga, (Gunter) Parpart, (Juan José) Guiliani, que lo asistieron cuando hubo que internarlo por su estado de salud, ya pasados los 92 años.

Como los profesores del Conservatorio Municipal Manuel de Falla habían conseguido una ley por la cual no se jubilan nunca (!) -sic-, siguió yendo a su cátedra, a veces confundiendo el horario y los turnos. Fue muy triste observarlo, sin que su familia se ocupara de él. No sé si mis respuestas pueden serle útiles. Lo que sí le aseguro que son absolutamente sinceras. El maestro García Morillo fue uno de nuestros grandes músicos, y un ser humano como todos, con sus virtudes y defectos. Creo que lo que queda de él en el mundo es su música y el mensaje que él quiso transmitir. Ojalá las futuras generaciones sepan interpretarlo.

Entrevista estructurada realizada a Diana Lopszyc, respondida en correo electrónico del 10 de agosto de 2009

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Conocí al maestro García Morillo en el año 1981, en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Él era titular de la cátedra de Composición y mi hermana Eva estudiaba con él.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Era sin duda una persona brillante, dueño de una locuacidad privilegiada, y un humor inteligentemente mordaz y siempre oportuno.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Sí. Era un verdadero deleite escuchar sus comentarios, siempre impregnados de un estilo de humor muy propio. Era muy expresivo con su rostro y sus manos al hablar.

¿Puede describir alguna/s anécdota/s relacionada/s con él?

Recuerdo los encuentros de fin de año en la confitería “Torre París” con todos los alumnos de composición. Eran reuniones versátiles y llenas de entusiasmo. Se trataban muchos temas, siempre interesantes. Yo estaba invitada, ya que participaba en los conciertos con obras de los alumnos y de esa manera estaba vinculada a la cátedra.

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

Conocí a su esposa, la bailarina Dora Kriner y a su hija Ruth, una artista plástica brillante.

¿Fue su alumna?

No fui su alumna.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

Por una parte, cada creador tiene un tiempo para ser redescubierto. Creo que es un período obligado por el que han pasado hasta (Johann Sebastian) Bach y (Johannes) Brahms.

Por otra parte, su música no es superficial y exige una profundidad en el abordaje, el estudio y la ejecución. Depende mucho del lugar en que cada intérprete

tenga a nuestra música y a nuestros creadores y a la hora de elegir un programa de concierto, qué desea difundir y qué mensaje desea dar como intérprete.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

Yo estudié en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”, por lo que desconozco todo lo referente a su gestión como Rector del Conservatorio Nacional.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Sin duda está entre los principales compositores de nuestro país.

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

Estilo propio y personal. Uno escucha dos compases y puede identificar su música. Eso es valiosísimo en un creador. Por otro lado, un lenguaje muy profundo y conocimiento total en la tarea de la creación, abarcando múltiples géneros, colorida orquestación y temas de inspiración muy originales.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

Por lo que recuerdo, era lo suficientemente estricto como para cerciorarse de que su obra siguiera siendo “suya” y a la vez, todo lo libre para que el intérprete la enriquezca con su aporte. Sin duda, una postura muy certera para un compositor.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Era muy admirado por sus colegas y los músicos en general.

García Morillo les dedicó a Ud. y a su hermana Eva la Suite Virreinal. ¿Qué apreciaciones puede hacer sobre esta obra?

Es una obra muy irónica, caricaturizando a personajes de la época. El lenguaje es inconfundible y está trabajada brillantemente.

El maestro García Morillo realizó dos versiones. Una para dos pianos y otra para piano solista y orquesta de cuerdas. Estrenamos las dos versiones con Eva: primero en dúo de pianos y unos años más tarde yo hice la parte de piano solista con Eva dirigiendo la orquesta.

¿García Morillo les dio indicaciones o ideas especiales para interpretar esa suite, o sus obras para piano en general?

Todo lo que se precisaba para interpretar la obra, estaba implícito en la música. Era un compositor muy claro.

Además de la Suite Virreinal, ¿tocó alguna vez otra obra? ¿Cuál/es?

Estudí la *Cuarta Sonata*, el *Concierto para Piano* y algunas canciones de cámara.

¿Qué diferencias y/o similitudes de técnica y/o interpretación puede comentar entre esa/s obra/s y la Suite Virreinal?

Su lenguaje conservó siempre una línea estilística de coherencia y evolución natural. Es un compositor fiel a una actitud propia en el hecho creativo.

Entrevista estructurada realizada a Eva Lopszyc, respondida en correo electrónico del 13 de setiembre de 2009

¿Cómo y cuándo conoció a Roberto García Morillo?

Fue mi maestro de composición durante toda la carrera de Composición en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.

¿Cómo lo describiría personalmente?

Una persona equilibrada, constante, versátil, fresca, de un humor muy especial, muy directo en sus apreciaciones. Incansablemente trabajador, tanto en la docencia como en su música o en su desempeño como Presidente de la Asociación Argentina de Compositores, la cual tuve el honor de compartir como Secretaria en la Comisión Directiva durante su presidencia.

Sus escritos reflejan que era una persona con sentido del humor. ¿Era así en la vida cotidiana y profesional?

Sí, es verdad, era así, un humor no siempre jocoso, con cierta acidez en el punto de vista de las apreciaciones, de su objetividad en las correcciones, humor de su decir que nos hacía bien escuchar y adelantar en el proceso creativo.

No hay datos disponibles sobre su vida personal, sus padres, su niñez en Europa, su esposa o hijos, si los tuviere. ¿Puede hacer algún aporte al respecto?

De sus padres no tengo presente nada ahora, pero sí de Dora Krinner, primera esposa y madre de su hija Ruth. Dora era bailarina y maestra de danza y Ruth es pintora.

Más adelante, su segunda esposa Beatriz Sosnik era compositora; falleció años atrás, en 1995 o 1996...; no recuerdo bien en exactitud el tiempo.

¿Cómo era como maestro?

Consecuente, siempre presente, detallista, esmerado. Amplio en cuanto a margen de libertad de creación, estilo y reconocimiento.

¿Qué recuerdos tiene de sus clases?

Muy lindos, una clase tranquila, donde se aprendía mucho, sin sobresaltos y con clima bueno para poder aprender. Teníamos reuniones pos-clases con cafés de fin de año, incluido en enero; teníamos un café de verano en “Torre París” (Libertad y Marcelo T. de Alvear), un poco porque venía su cumpleaños y otro porque teníamos un racconto de lo pasado y planes del próximo año. También en

oportunidades se nos unían intérpretes, como el caso de mi hermana, que creo ya era una más de la clase.

¿Era un maestro abierto a las ideas de sus alumnos?

Sí, totalmente.

¿Como discípulo de García Morillo, en qué grado influyó en su carrera de compositora?

Creo que lo principal que un maestro da a sus alumnos es la enseñanza, y lo que aprendí en su clases y todo el entorno, como así también mi participación junto a él como secretaria en la Asociación Argentina de Compositores cuando él era presidente, me dio mucho aprendizaje, no sólo del crear música sino del cómo llevarla a cabo y la puesta.

Fue durante más de 40 años crítico musical. ¿En qué grado influían en él las críticas que recibían sus obras, viniendo de un sector que él mismo representaba?

No daba mucha importancia; nunca lo he visto muy impactado con el tema; creo que el tenía en cuenta que cada uno puede aceptar y no compartir el gusto del otro.

¿Su desempeño como crítico incidió o le facilitó que se le hicieran muchos encargos y que sus obras en aquella época fueran muy tocadas?

No creo. García Morillo era una figura notable y no se necesitaba otra cosa para que sus obras se realizaran.

¿Por qué piensa que en la actualidad sus obras no son muy tocadas?

Ahora... es un problema general de la difusión de la música argentina... y creo que él está en el remolino también.

Según su propio testimonio, García Morillo afirma que fue elegido Rector del Conservatorio Nacional por unanimidad, hecho inédito. ¿Era un funcionario querido?

No estuve cerca de él en esa época; yo estaba estudiando en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y no tenía noticias; estaba al margen y en otros temas.

Su gestión en el Conservatorio Nacional durante dos períodos consecutivos (1972-1979) abarcó gobiernos de facto y democráticos. ¿Cómo interpreta ese hecho?

Roberto García Morillo⁸⁵, está mas allá de otras instancias; fue un honor para el Conservatorio Nacional tenerlo como Director... Un compositor reconocido y de sapiencia y experiencia de conducción, no es tan factible todos los días.

¿Qué puede agregar sobre su posición política e ideológica y su relación con los gobiernos de turno?

Hablábamos de música, literatura, anécdotas históricas, pero no temas de ideología política.

¿Qué importancia tiene para Ud. la figura de García Morillo entre los compositores argentinos?

Es históricamente una figura.⁸⁶

¿Cuáles son a su juicio sus valores como compositor?

De talla internacional y de los grandes⁸⁷, sabía escribir, sabía decir y lo hacía sencillamente.

¿Qué tan estricto era en relación a la interpretación de sus obras (relación escritura-interpretación)?

Decía lo justo y lo necesario.

Lo supe como pianista con la *Suite Virreinal* (a dos pianos) y como directora en la versión de la misma obra de piano y cuerdas.

¿Puede decir cómo se relacionaba con sus colegas compositores y si tenía amigos y/o rivales en el ambiente?

Rivales... tienen todos... Es parte de... y si tenía muchos amigos, los cumpleaños que se organizaban con alumnos y la Asociación Argentina de Compositores eran amplios!

Mucha gente!... incluido en su entierro en Chacarita... mucha gente; me acuerdo del momento.

García Morillo les dedicó a Ud. y a su hermana Diana la Suite Virreinal.

¿Qué apreciaciones puede hacer sobre esta obra?

Muy bien escrita, muy colorida, descriptiva y con su típico humor, a veces un tanto ácido, con un final brillante. Un placer haberla tocado.

¿García Morillo les dio indicaciones o ideas especiales para interpretar esa suite, o sus obras para piano en general?

⁸⁵ La entrevistada escribe el nombre del compositor en letras mayúsculas.

⁸⁶ La entrevistada escribe la respuesta en mayúsculas.

⁸⁷ Expresión escrita en mayúsculas.

Sí, las que todo compositor puede trabajar con su intérprete, pero no excesivo ni obsesivo. Lo justo y con el margen de amplitud creativa del intérprete.

Además de la Suite Virreinal, ¿tocó alguna vez otra obra? ¿Cuál/es?

En clase de Música de Cámara, *Romances del Amor y de la Muerte* Op. 28 (1959). Partes: 1) “Yo me partiera de Burgos” (Chacona); 2) “En el Palacio los soldados”; 3) “Al llegar al camposanto”. Texto: poesías del romancero español.

Qué diferencias y/o similitudes de técnica y/o interpretación puede comentar entre esa/s obra/s y la Suite Virreinal?

Se ve la misma mano que trasciende en el tiempo y la inspiración de ascendencia española.

Si lo desea, puede agregar otros comentarios que crea pertinentes.

Un gran recuerdo, honor y placer haber compartido la clase, la formación de compositor, la tarea práctica de compositor en la comisión directiva de la Asociación Argentina de Compositores; es más, él es ya una figura que se agiganta en el tiempo. Gracias por su enseñanza.

FUENTES

Se consultaron los fondos de las bibliotecas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, del Instituto Universitario Nacional de Arte de la Universidad de Buenos Aires, de la Escuela de Música de la Universidad de Morón y del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Otras fuentes fueron las revistas del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Temas y Contracantos, Polifonía, Música desde el Conservatorio, Musical Chilena, El momento musical, Mundo Musical y el Boletín Interamericano de Música de Washington; la hemerografía incluyó los diarios *La Vanguardia Española* del período 1965-1970, *La Nación* de 1959 a 2003 y *Clarín* de 2000 a 2003.

Se hicieron entrevistas a Irma Urteaga, Jorge Fontenla, Ana María Mondolo, Javier Giménez Noble, Valentín Surif, Zulema de Lasala, Diana Lopszyc y Eva Lopszic. Ana María Mondolo facilitó la filmación de una entrevista de 2001, realizada en el Fondo Nacional de las Artes y Jorge Fontenla el programa de mano del estreno de la ópera *El caso Maillard* Op. 41.

Las cartas se obtuvieron del fondo de la Fundación Albéniz de Madrid. Para las partituras de las obras agotadas se recurrió a SADAIC, a la todavía existente casa Ricordi Americana, que aportó copias para estudio, y a la compositora Irma Urteaga.

Las grabaciones se adquirieron comercialmente. También se usó la información disponible en internet, que incluye artículos, fotografías y la grabación de la *Cuarta Sonata* Op. 26 por James Miltenberger.

DISCOGRAFÍA

CASTRO, Dora

2003 *Sonata N°6 (Ritmica Giocosa) Op. 48 de Roberto García Morillo*, en *El compositor comenta su obra* Volumen 1, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Ciclo de Audiciones 2001.

DABUL, Elena

2009 *Variaciones 1942 de Roberto García Morillo*, en *Primeras Jornadas Internacionales Sobre Investigación en Música Académica Latinoamericana*, Mendoza: Fundación Ostinato y Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo.

FIORILLO, Marcela

2006 *Conjuros Op. 3 de Roberto García Morillo*, en *Obras para piano de Compositores Argentinos* Vol. I, Colección de Música Clásica, Buenos Aires: Tradition.

MILTENBERGER, James

1994 *Cuarta Sonata Op. 26, Robert Garcia Morillo, en Piano Music of the Americas*, Atlanta: Aca Digital.

SURIF, Valentín

2003 *Cuarta Sonata de Roberto García Morillo, en La Sonata Argentina*, Buenos Aires: Cosentino Producciones.

FILMOGRAFÍA

2001 Entrevista de Ana María Mondolo y Homenaje a Roberto García Morillo, Ciclo de Audiciones: “El compositor y su obra”, Fondo Nacional de las Artes y Asociación Argentina de Compositores, Buenos Aires.

PARTITURAS

GARCÍA MORILLO, Roberto

1941 “Danza de los animales al salir del Arca de Noé”, N°3 de *Tres piezas Op. 2*, Buenos Aires, en *Antología de Compositores Argentinos* Fascículo VII.

Tres piezas Op. 2, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1942 *Conjuros Op. 3* (Suite para piano), Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación N°17, Instituto Interamericano de Musicología.

1943 “Canción Triste y Danza Alegre”, N°1 de *Cuentos para niños traviesos I Serie*, New York: G. Schirmer, Inc.

1944 *Variaciones 1942 Op. 10*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1945 “La vuelta de Mambrú”, N°2 de *Cuentos para niños traviesos I Serie*, Buenos Aires: Editorial Argentina de Música.

Variaciones 1944 Op. 13, Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación N°39, Instituto Interamericano de Musicología.

1946 “Juegos”, N°2 de *Esquemas Op. 16*, en Revista Artes y Letras, Suplemento musical de Obras Inéditas, Colección Músicos Argentinos, Buenos Aires.

1947 *Tercera Sonata Op. 14*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1948 *Danza de Harrild Op. 9*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

“Juegos”, N°2 de *Esquemas Op. 16*, Buenos Aires: Editorial Argentina de Música.

1954 *Cuentos para niños traviesos II Serie*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1960 *Sonata del Sur Op. 4 N°1*, Buenos Aires: Editorial Argentina de Música.

Cuarta Sonata Op. 26, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1961 *Variaciones apolíneas Op. 25*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1963 “Esferas”, N°1 de *Esquemas Op.16*, Buenos Aires: Editorial Argentina de Música.

1965 *Sonata Op. 4 N°2*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1968 *Quinta Sonata Op. 31*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1970 *Serenata Op. 36* (Homenaje a Debussy), Buenos Aires: Ricordi Americana.

1982 *Variaciones 1944 Op. 13*, Buenos Aires: Instituto Lucchelli Bonadeo.

1986 *Sexta Sonata (Rítmica giocosa) Op. 48*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

1987 *Rítmica fúnebre Op. 49*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

DOCUMENTOS DE INTERNET

- Asociación Docentes de Música* (s/f). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.musicaclassicaargentina.com/adomu/inicio.html>.
- Atelier in Paris* (s/f). Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.mozarteumargentino.org/ingles/atelier.html>.
- Biografías* (s/f). Recuperado el 19 de agosto de 2013, de <http://www.inmcv.gob.ar/?p=280>.
- Biografías* (s/f). Recuperado el 19 de agosto de 2013, de http://lamusicaenelditella.cultura.gob.ar/?page_id=158.
- Biografías y obras de compositores argentinos* (s/f). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://www.rent-arte.com.ar/directorio/segunda_parte_2.php.
- Capítulo X El Dialecto Expresado En Música* (s/f). Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/biblioteca/l_761/enLinea/11.htm.
- Carlos Chávez* (s/f). Recuperado el 16 de noviembre de 2008, de http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloxx/chavez/nalmex9b.htm.
- Cristóbal Halffter, principal figura del Festival de Música Contemporánea* (1970, noviembre 20). Recuperado el 16 de agosto de 2009, de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/11/20/pagina-56/34317105/pdf.html?search=Crist%C3%B3bal%20Halffter,%20principal%20figura%20dei>.
- DIÉGUEZ, Carlos (2008, junio 4). *World wind Orchestras. Chapter II. Argentina. Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires*. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://windbandproject.blogspot.com.ar/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00%2B02:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00%2B02:00&max-results=31>.
- El argentino Roberto Castro dirigirá hoy la Orquesta Municipal* (1966, febrero 20). Recuperado el 16 de agosto de 2009, de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1966/02/20/pagina-55/33562296/pdf.html?search=El%20argentino%20Roberto%20Castro%20dirigir%C3%A1%20hoy%20la%20Orquesta%20Municipal>.
- El tercer huésped* (1946). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://www.imdb.com/title/tt0251492/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast.
- Emisión en frecuencia modulada* (1965, agosto 8). Recuperado el 16 de agosto de 2009, de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1965/08/08/pagina-44/33564747/pdf.html?search=Emisi%C3%B3n%20en%20frecuencia%20modulada>.
- Encuentro de Compositores "Del Compositor al Oyente"* (2007, setiembre 9). Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://noticias.cancionero.net/i/encuentro-de-compositores-del-compositor-al-oyente/>.
- Encuentros con Nuestros Compositores. Primera y segunda mitad del siglo XX en la Argentina. Similitudes y diferencias* (2001). Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://www.musicaclassicaargentina.com/>.
- Esperanza* (1949). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://www.imdb.com/title/tt0175598/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast.
- Falleció Roberto García Morillo, a los 92 años de edad* (2003, octubre 28). Claves Musicales N°46. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.musicaclassicaymusicos.com>.

- GARCÍA CÁNEPA, Julio; BORDATO, Adriana; VÁZQUEZ, Cristina; ZUIK, Diana, *Música y Política. Las producciones académicas argentinas entre 1966 y 1983* (2010, julio). Recuperado el 19 de agosto de 2013, de http://www.artesmusicales.org/zuik/433_2_articulo7.php.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1948, marzo 19), *Carta a Frederic Mompou Dencausse*. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=520453&idPagOrig=100259&portal=121>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1953, marzo 28), *Carta a Frederic Mompou Dencausse*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=520962&idPagOrig=100259&portal=121>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1959, diciembre 4). *Coloquio con Julián Bautista*. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://www.julianbautista.com.ar/espanol/comentarios/com_morillo.htm.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1961). *Comentario en la contratapa del disco de Rodolfo Caracciolo*. Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, volumen IV, Fondo Nacional de las Artes. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.rodolfocaracciolo.com/index.php?p=audio>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1966, noviembre 27). *Los Comienzos de la Música Argentina*. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.alternativaeducativa.com/musicabice.html>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1983, julio). *Homenaje a Manuel Gómez Carrillo*. Realidad Musical. Recuperado el 25 de agosto de 2013, de <http://www.ciweb.com.ar/gomezcarrillo/index.php>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (s/f). *Crítica*. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.monicastirpari.com.ar/criticas.htm>.
- GARCÍA MORILLO, Roberto; DELLA COSTA, Héctor; AMÍCOLA, Víctor; LADO, Norma; LOPSZYC, Eva (2001, agosto 2). *Ofrecen propuestas*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://www.lanacion.com.ar/324335-cartas-de-lectores>.
- GIMÉNEZ NOBLE, Javier (2003, setiembre 21), *Brevísimos apuntes para una hipotética discusión estética acerca de la Música Clásica Argentina...* Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://saulmartin.blogspot.com/2007_12_01_archive.html.
- HELGUERA, Luis Ignacio (1999, julio), *Fábula del dictador y el bohemio*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://letraslibres.com/revista/convivio/fabula-del-dictador-y-el-bohemio>.
- Julián Bautista* (s/f). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/biografia.htm>.
- La guerra en el mar (1914-1918)* (s/f). Recuperado el 19 de agosto de 2013, de <http://www.mgar.net/var/guerra141.htm>.
- LEVY, Miguel (2008, junio 27). *El pintor musical de España*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://www.agendadereflexion.com.ar/2008/06/27/450-el-pintor-musical-de-espana/>.
- MERINO MONTERO, Luis (1998, enero). *Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción*. Revista musical chilena v. 52, N° 189. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de http://www.scielo.cl/cielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901998018900002&lng=es&nrm=iso.

- MILTENBERGER, James (2006). *Cuarta Sonata Op. 26, Robert Garcia Morillo*. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.rhapsody.com/artist/james-miltenberger/album/piano-music-of-the-americas>.
- MONDOLO, Ana María (2001). *José María Castro*. Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.musicaclasicaargentina.com/castrojm/index.htm>.
- MONDOLO, Ana María (2001). *Roberto García Morillo*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://www.musicaclasicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>.
- OVSEJEVICH, Luis (2000, julio 2). *Cartas Lectores*. Recuperado el 13 de noviembre de 2008, de <http://edant.clarin.com/diario/2000/07/02/c-175617.htm>.
- PERONI, Emilio (s/f). *Música latinoamericana*. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.emilioperoni.com/esrepertoire.html#latinoamericana>.
- Premios Konex 1989 Música Clásica* (1989). Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de http://www.fundacionkonex.com.ar/premios1989-m%C3%BAsica_cl%C3%A1sica.
- Recommendations for preschool quality music* (1999, febrero). Early Childhood Music Newsletter N°27. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.colorado.edu/music/ecsrig/EC%20News%20Arch/%2327%20February%201999.pdf>.
- Roberto García Morillo* (2004). Recuperado el 5 de noviembre de 2008, de <http://www.ciweb.com.ar/Morillo/index.php>.
- Roberto García Morillo* (s/f). Recuperado el 12 de noviembre de 2008, de <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Roberto-Garcia-Morillo>.
- URTEAGA, Irma (2001). *Variaciones sobre un tema de Beatriz Sosnik*. Recuperado el 30 de diciembre de 2008, de <http://www.musicaclasicaargentina.com/urteaga/variacionessosnik.htm>.

PROGRAMA

El caso Maillard; Roberto García Morillo. Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, Temporada 1977, setiembre 30; Director: Jorge Fontenla.

BIBLIOGRAFIA

- ARIZAGA, Rodolfo; CAMPS, Pompeyo
1990 *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C. P. 39, 75-76, 81.
- BEHAGUE, Gérard
1983 *La música en América Latina (Una Introducción)*, Venezuela: Monte Avila Editores, C. A. P. 392-393, 473.
- BRUNO-VIDELA, Lucio
2006 “Roberto García Morillo. Conjuros, opus 3 / Incantations” en *Obras para piano de Compositores Argentinos* Vol. I, Colección de Música Clásica, Buenos Aires: Tradition.
- CAAMAÑO, Roberto
1978 *Apuntes para la formación del pianista profesional*, Buenos Aires: Secretaría General del Departamento de Asuntos Culturales, OEA.
- CARRA, Manuel; MARCO, Tomás
1998 *Acerca de la interpretación en la música*, Madrid: Talleres de Gráficas Arabí S.A.
- CORRADO, Omar
2010 *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CURT LANGE, Francisco
1942 “Roberto García Morillo”, en *Latin-American Art Music for the piano*, New York: G. Schirmer Inc.
- DABUL, Elena
2006 “Estilo y periodización de la obra para piano de Roberto García Morillo”, en *Resúmenes XX Jornadas de Investigación y II de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo* Tomo II, Mendoza: EDIUNC. P. 33-34.
2007 “Variaciones apolíneas - Roberto García Morillo”, en De Marinis, Dora y otros, *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas. Cuarta etapa*, Mendoza: Departamento de Carreras Musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. P. 72-99.
“Interpretación III”, monografía para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
“Análisis III”, monografía para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- 2009 “El piano y García Morillo”, en De Marinis, Dora y otros, *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de los estilos compositivos y las escuelas pianísticas. Etapa I*, Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo. P. 29-39.
- DE MARINIS, Dora; DABUL, Elena; OGAS, Julio; GONZÁLEZ, Marcela; LÖFVALL, Gabriel; CREMASCHI, Alejandro; VIANI, Fernando; ANTÓN, Susana (asesora)
1998 *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas. Primera etapa: Estilos Compositivos*, Mendoza: Departamento de Música, Facultad de Artes, Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo.

- DE MARINIS, Dora; DABUL, Elena; OGAS, Julio; GONZÁLEZ, Marcela; CREMASCHI, Alejandro; LÖFVALL, Gabriel; VIANI, Fernando
1999 *La música para piano de los compositores argentinos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Juan José Castro*, Mendoza: Grupo de Estudios Pianísticos Ostinato.
- DE MARINIS, Dora; DABUL, Elena; RIZZO, Mónica; ANTÓN, Susana; OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María; SABATINI, Evelia; ARMENDÁRIZ, Víctor; GRECO, María Emilia; CRESTIN, Anaïs; STIRN, Antonio
2009 *La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de los estilos compositivos y las escuelas pianísticas. Etapa I*, Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo.
- DE VAN, William
2002 “Developing a Technique for Advanced Piano Repertoire”, en Kropff, Kris, *A symposium for Pianists and Teachers*, Dayton: Heritage Music Press. P. 69-79.
- FINK, Seymour
2002a “Mechanics of the Piano”, en Kropff, Kris, *A symposium for Pianists and Teachers*. Dayton: Heritage Music Press. P. 3-5.
2002b “Biomechanics of Healthy Pianistic Movement”, en Kropff, Kris, *A symposium for Pianists and Teachers*, Dayton: Heritage Music Press. P. 33-44.
2002c “Fingering: The Key to Arming”, en Kropff, Kris, *A symposium for Pianists and Teachers*, Dayton: Heritage Music Press. P. 60-68.
2002d “Musicality”, en Kropff, Kris, *A symposium for Pianists and Teachers*, Dayton: Heritage Music Press. P. 97-106.
- GARCÍA CÁNEPA, Julio César
2000 “La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo», Cuarta parte, en Zanolli Fabila, Betty Luisa (editora), *Conservatorianos* N°6, México: Universidad Nacional Autónoma de México. P. 53-57.
- GARCÍA MORILLO, Roberto
1937 “Pacific 2-3-1 de Honegger”, en *El momento musical. Revista mensual ilustrada*, Año II N°5, Buenos Aires.
1949 “El teatro musical en la Argentina”, en *Revista musical chilena* XXXIII, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical.
“Julián Bautista”, en *Revista musical chilena* 35-36 Año 5°, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical.
Siete músicos europeos. Buenos Aires: Editorial Ollantay.
1951 *Mussorgsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana
1954 “La música en la Argentina”, en *Polifonía* N°79, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. P. 5-6.
1960 *Carlos Chávez. Vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica.
1961 “Julián Bautista”, en *ARS Revista de Arte*, Buenos Aires.
1963 “La enseñanza de la composición en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires”, en *Boletín Interamericano de Música* N°36, Washington: OEA. P. 8-19.
1967 “Consideraciones sobre la formación del compositor”, en Iist, George & Orrego-Salas (editores), *Music in the Americas*, Indiana: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics. P. 84-90.

- 1983 “Realidad en el ensayo. La Sonata Wesendock de Richard Wagner”, en *Realidad Musical Argentina* Año 1 N°3, Buenos Aires: Ediciones Guía de la música argentina, Instituto Lucchelli Bonadeo.
- 1984 *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.
- 1985 “Mi obra”, en France, Juan Pedro y Bermann, Daniel, *Temas y contracantos* N°1, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. P. 3.0.1.1.1-3.0.1.1.12.
- 1986 “Comentarios sobre la editorial de dic./85”, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1987 “Octava Cantata Op. 50 A (1911)”, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1987a “Técnica y estética de la conferencia musical”, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1987b “Juan José Castro. La música para piano”, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1988 “Tango de Plata Op. 53 B”, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1997 “Entre sostenidos y bemoles. Entrevistas a nuestros creadores. Hoy con el maestro Roberto García Morillo”, *Música desde el Conservatorio* N°1, Buenos Aires: Conservatorio Manuel de Falla.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen
- 1999 “García Morillo, Roberto”, en Casares, Emilio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Tomo 5, Madrid: Sociedad General de Autores y Compositores. P. 476-481.
- GIORDANO, Alberto
- 1946 *Cien músicos de América*, Buenos Aires: Ediciones Morán. P. 88-89, 119.
- IZARRA, Adina
- 1995 “Carrizos”, Sartenejas, Venezuela: Universidad Simón Bolívar.
- KRINER, Dora; GARCIA MORILLO, Roberto
- 1948 *Estudios sobre danzas*, Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- LIUT, Martín
- 2001 “García Morillo y sus 90 años a todo tren”, en diario *La Nación*, Suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 22 de enero.
- MONDOLO, Ana María; CEÑAL, Néstor
- 1989 “Roberto García Morillo”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N°10, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. P. 33-71.
- MONJEAU, Federico
- 2003 “Roberto García Morillo. Un lírico con humor”, en diario *Clarín*, Suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 30 de octubre.
- MONTERO, Juan Carlos
- 2003 “Falleció el compositor Roberto García Morillo”, en diario *La Nación*, Suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 28 de octubre.
- MUNDO MUSICAL. Revista mensual ilustrada
- 1956 “Noticias relacionadas con la vida musical”, Año XVIII, N°208, Buenos Aires: Talleres Gráficos Julio Kaufman.
- OGAS, Julio
- 2010 *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid: Ediciones del ICCMU.

ORREGO SALAS, Juan

1977 “Técnica y estética”, en Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México: Siglo Veintiuno.

OTERO DE SCOLARO, Ana María

2001 *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música*, Mendoza, Tintar Editorial S.R.L. P. 253-254.

PARASKEVAIDIS, Graciela

1985 “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”, en *La del Taller* N°3, Montevideo.

PARPART, Gunter

1986 “Reflexiones”, Entrevista a Roberto García Morillo, en *Temas y contracantos*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio

1954 *Diccionario de la Música Labor* Tomo I, Barcelona: Editorial Labor S.A. P. 1.018.

RATTALINO, Piero

1992 *Le grandi scuole pianistiche*, Milano: G. Ricordi & C.

SCARABINO, Guillermo

1996 *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*, Cuaderno de Estudio N°2, Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

SENILLOSA, Mabel

1948 *Compositores argentinos*, Buenos Aires: Casa Lottermosser, Estudios Luar. P. 75-76.

SHIUMA, Oreste

1948 *Músicos Argentinos contemporáneos*, Buenos Aires: Estudios Luar. P. 74-76.

SLONIMSKY, Nicolás

1947 *La música de América Latina*, Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”. P. 49, 118-119.