



## **TESIS DE MAESTRÍA**

**INÉS GÓMEZ CARRILLO, PIANISTA ARGENTINA. CREADORA Y  
DIFUSORA DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.**

**Tesista: Mariana Quainelle**

**Directora de Tesis: Profesora Dora De Marinis**

**Mendoza. República Argentina. Junio de 2021**



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

*Inés Gómez Carrillo, Pianista argentina. Creadora y Difusora de la  
Música Latinoamericana del Siglo XX*

MAESTRIA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA  
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

Tesista: Mariana Quainelle  
Directora de Tesis: Prof. Dora De Marinis

Mendoza. Argentina  
Junio 2021







*A Lourdes y a Javier*



## INDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	1
<b>Abreviaturas</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	5
<b>Concierto-Tesis</b> .....	14
<b>CAPÍTULO I. La vida de Inés Gómez Carrillo</b> .....	15
1.1. Infancia.....	15
1.2. Antecedentes familiares: Los padres.....	15
1.3. Conservatorio Thibaud- Piazzini, maestros y discípulos.....	27
1.4. Conservatorio Thibaud-Piazzini en Santiago del Estero.....	30
1.5. Manuel Gómez Carrillo: Docencia, Folclore y Composición.....	32

1.6. Asociaciones y emprendimientos culturales que I.G.C. vio florecer en Santiago del Estero.....	37
1.7. Los períodos en la vida de Inés Gómez Carrillo.....	39
1.7.1. Primer período.....	39
1.7.2. Segundo período.....	40
1.7.3. Tercer período.....	40
<b>CAPÍTULO II. Su formación musical.....</b>	<b>42</b>
2.1. Primer período: su formación a nivel nacional.....	42
2.1.1. El Conservatorio Nacional de Música y Declamación.....	46
2.1.2. Rafael González y la herencia de la escuela española.....	48
2.1.3. Los maestros de composición: Athos Palma, Abraham Juravsky y José Torre Bertucci.....	53

2.1.4. El domicilio particular de Rafael González: El encuentro con Arthur Rubinstein.....	57
2.2.Estados Unidos de Norteamérica, la nueva meca de perfeccionamiento musical.....	58
2.3. Segundo período: Etapa interpretativa internacional.....	59
2.3.1. Arthur Rubinstein, su mentor e inspirador.....	62
2.4. Los maestros de I.G.C. en EEUU.....	64
2.4.1. Edward Steuermann: el método de estudio y la técnica “volante” de Ferruccio Busoni según la tradición pianística de Franz Liszt.....	64
2.4.2. Jerzy Fitelberg, su último maestro de composición.....	75
2.4.3. Wanda Landowska: La Música Barroca.....	76
2.4.4. Olga Samaroff- Stokowsky: Escuelas francesa y alemana.....	80
2.4.5. Egon Petri y la profundización de la técnica volante de Ferruccio Busoni.....	84
2.4.6. Djane Lavoie Herz, escuela ruso-germana y la metafísica de la Música.....	85

2.5. La síntesis pianística de I.G.C.....	88
2.6. Pianistas argentinos destacados contemporáneos a I.G.C.....	91
2.6.1. Marisa Regules.....	91
2.6.2. Lía Cimaglia Espinosa.....	92
2.6.3. Antonio De Raco.....	94
2.6.4. Pía Sebastiani.....	95
2.6.5. Francisco Amicarelli.....	96
2.6.6. Celia Gianneo.....	97
2.6.7. Raúl Spivak.....	97
2.6.8. Cuadro de la Genealogía pianística de I.G.C.....	98

<b>CAPÍTULO III. Su vida como artista y docente.....</b>	<b>100</b>
3.1. Su actividad artística.....	100
3.2. Concreciones artísticas y primeras actuaciones a nivel nacional.....	100
3.2.1. Premio Municipal de Estímulo al Arte.....	102
3.2.2. Beca de la Comisión Nacional de Cultura:preludio al viaje de perfeccionamiento.....	102
3.3. Las becas, los premios y la carrera de I.G.C en Estados Unidos.....	104
3.3.1. Concurso <i>Naumburg</i> .....	105
3.3.2. Premio al mérito de la <i>Interamerican Society</i> .....	105
3.3.3.Beca presidencial otorgada por Franklin Delano y Eleanor Roosevelt.....	106
2. 3.4.Premio Mann.....	107

3.4. Primer recital en el Town Hall.....	107
3.5. Los conciertos junto a La Argentinita (1943-1945).....	108
3.6. Gira interamericana auspiciada por la Sociedad Musical Daniel.....	109
3.3.5. Beca de Olga Samaroff.....	110
3.7. Tres Recitales en el Carnegie Hall, antesala de las giras a Europa.....	110
3.8. Primera gira europea.....	111
3. 9. Segunda gira europea.....	111
3.10. Tercera gira europea.....	112
3.11. Gira por Argentina.....	112
3.12. Cuarta gira europea.....	113
3.13. Los conciertos a partir de 1952.....	113

3.14. Su vida y su carrera en España.....	118
3.15. El retorno a Argentina.....	121
3.16. Tercer período: “Etapa de Docencia”.Conservatorio Juan José Castro”.....	121
3.17. El concurso docente.....	123
3.18. El conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”- I.U.N.A.....	124
3.19. Actuaciones de Inés Gómez Carrillo a partir de 1968.....	125
3.20. Dos giras por EEUU y presentaciones en Buenos Aires.....	128
3.21. Su última gira internacional: Asia.....	132
4. 22. Sus últimas actuaciones académicas.....	133
3.23. Los programas de concierto.....	133

3.24 La conformación de los programas de sus recitales.....	137
3.25. El repertorio pianístico.....	144
3.26.El repertorio de compositores latinoamericanos.....	145
3.27. Obras argentinas y latinoamericanas interpretadas.....	147
3.28. Dedicatorias.....	148
3.29. Discografía.....	151
3.30. Sus últimos años.....	154
<b>CAPÍTULO IV. Inés Gómez Carrillo y la creación musical.....</b>	<b>159</b>
4.1. Inés Gómez Carrillo compositora.....	159
5. 2.Su catálogo musical.....	160

4.2.1. Obras de Cámara.....	160
4.2.2. Obras para piano solo.....	162
4.3. Estilo compositivo.....	162
4.4. Análisis musical de las Canciones de cámara.....	164
4.4.1. <i>Con lo que vos me querís</i> (1937).....	164
4.4.2. <i>Cunita Blanca</i> .....	175
4.4.3. <i>T'hei de dejar</i> , canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas.....	183
4.4.4. <i>Chascañauí Munanquita (Coplas para la Imilla)</i> .....	193
4. 4. 5. <i>Pupilas que me miraron</i> .....	203
4.5. Consideraciones finales acerca del Estilo de las canciones de cámara.....	212
4.6. Análisis musical de su obra para piano solo: <i>Sol de mi tierra</i> .....	213

4.6.1. Esquema formal.....	214
4.6.2. Análisis detallado.....	214
4.7. Consideraciones finales acerca del estilo de la obra para piano solo.....	225
<b>CAPÍTULO V. Inés Gómez Carrillo y la prensa.....</b>	<b>227</b>
5.1. Crónicas periodísticas, críticas y gacetillas musicales de sus conciertos.....	227
5.1.1. Crónicas periodísticas.....	229
5.1.1.1. Argentina: <i>La pianista I.G.C. define a su patria, Argentina en “Cunita Blanca”, “Te’i de dejar” y “Coplas para la Imilla”</i> .....	229
5.1.1.2. Argentina: <i>Una artista argentina triunfa en Nueva York</i> .....	230
5.1.1.3. EE.UU: <i>Música del hemisferio</i> .....	231
5.1.1.4. Argentina: <i>María Inés Gómez Carrillo es objeto de una distinción en EE.UU</i> ...	232

5.1.1.5. Argentina: <i>Diez minutos con una gran pianista</i> .....	233
5.1.1.6. Argentina: <i>El arte en Nueva York</i> .....	234
5.1.1.7. Argentina: <i>Causa sensación en el mundo I.G.C.</i> .....	234
5.1.1.8. Argentina: <i>Hoy concierto sinfónico</i> .....	237
5.1.1.9. Argentina: <i>Una artista y su público</i> .....	237
5.1.1.10. Argentina: <i>Inés Gómez Carrillo</i> .....	239
5.2. Críticas musicales.....	239
5.2.1. EE.UU: <i>I.G.C, pianista (crítica)</i> .....	239
5.2.2.EE.UU: <i>Pianista argentina en variado programa</i> .....	240
5.2.3. Argentina: <i>Un brillante recital ofreció en el Odeón I.G.C.</i> .....	241
5.2.4. Argentina: <i>Dio otro concierto I.G.C.</i> .....	242

5.2.5. Panorama teatral y musical de Buenos Aires.....	243
5.2.6. Argentina: <i>María Inés Gómez Carrillo</i> .....	243
5.2.7. Argentina: <i>I.G.C., auténtica embajadora del arte en EE.UU.</i> .....	244
5.2.8. Suecia.....	247
5.2.9. Bélgica.....	247
5.2.10. Italia.....	247
5.2.11. Suiza.....	247
5.2.12 Inglaterra.....	247
5.2.13. Italia: <i>Inés Carrillo en el Quirino</i> .....	248
5.2.14. Estados Unidos.....	249
5.2.15. Canadá: <i>Debut de Inés Carrillo aquí</i> .....	249

5.2.16. Dinamarca.....	251
5.2.17. Holanda: Con la orquesta del Concertgebow.....	251
5.2.18. Holanda.....	251
5.2.19. Holanda.....	251
5.2.20. Holanda: Con la orquesta sinfónica de Rotterdam.....	252
5.2.21. Dinamarca.....	252
5.2.22. Noruega.....	252
5.2.23. Suecia.....	252
5.2.24. Bélgica: En el Beaux Arts Recital d Inés Carrillo (crítica).....	253
5.2.25. Argentina: <i>Audiciones musicales que se realizaron ayer. I.G.C.</i> .....	254

5.2.26. Argentina: <i>La pianista argentina I.G.C. presentóse ayer en el Colón</i> .....	255
5.2.27. Argentina: <i>Reapareció ayer la pianista I.G.C.</i> .....	256
5.2.28. Argentina: <i>I.G.C.</i> .....	257
5.2.29. Argentina: <i>Amigos de la música</i> .....	257
5.2.30. Argentina: <i>I.G.C.</i> .....	258
5.2.31. Florencia, Italia: <i>Amigos de la música</i> .....	259
5.2.32. Florencia, Italia: <i>La pianista Carrillo en amigos de la música</i> .....	259
5.2.33. Bélgica: <i>Au Palais des Beaux Arts</i> .....	260
5.2.34. EE.UU: <i>Espíritu d claridad</i> .....	261
5.2.35. EE.UU: <i>Alto grado de maestría musical</i> .....	261
5.2.36. Canadá: <i>He aquí una gran pianista</i> .....	262

5.2.37. EE.UU: Inés Carrillo toca en el Carnegie.....	262
5.2.38. EE.UU: <i>La orquesta exhibe una respuesta intuitiva a la dirección de Krips.....</i>	263
5.2.39. EE.UU: <i>Partituras filarmónicas bajo la batuta de Krips.....</i>	264
5.2.40. España: <i>Visto y oído. La Sociedad filarmónica presenta a la ilustre pianista Inés Gómez Carrillo.....</i>	265
5.2.41. España: <i>Primer concierto –recital de I.G.C.....</i>	266
5.2.42. España: <i>Segundo concierto de I.G.C.....</i>	268
5.2.43. España: <i>Concierto de I.G.C. con la orquesta Filarmónica.....</i>	269
5.2.44. Francia: <i>La guía del concierto: Inés Carrillo (Soc. phil. de Paris, el 19/2).....</i>	270
5.2.45. España: <i>Ayer en la filarmónica.....</i>	271
5.2.46. Holanda.....	272

5.2.47. Argentina: <i>Inés Gómez Carrillo actuó con jerarquía</i> .....	273
5.2.48. Argentina: I.G.C.....	274
5.2.49. Argentina: <i>Música- pianistas</i> .....	275
5.2. Gacetillas.....	275
5.2.1. Argentina.....	276
5.2.2. Argentina.....	276
5.3.3. Argentina: <i>Es muy variado el movimiento de música en ésta</i> .....	276
5.2.3. Argentina: I.G.C. brinda un concierto.....	276
5.2.4. Canadá: <i>Inés Carrillo será escuchada en Montreal en su debut canadiense</i> .....	277
5.2.5. Canadá: <i>Pianista argentina prodigio</i> .....	277
5.3. Crónicas de Embajadas: Holanda: Inés Carrillo, la pianista argentina que se consagra en Europa.....	278

<b>5.4. El silencio de la actualidad.....</b>	<b>279</b>
<b>CAPÍTULO.VI: Conclusiones.....</b>	<b>282</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>288</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>303</b>



## INDICE de ANEXOS

Anexo I. Cuadro de conciertos de I.G.C.....	301
Anexo II. Partituras de I.G.C.....	309
<i>Con lo que vos me querís</i> (versión computarizada de Francisco Traversa).....	310
<i>Cunita Blanca</i> .....	318
<i>T' hei de dejar</i> .....	325
<i>Chascañai Muanquita</i> .....	333
<i>Pupilas que me miraron</i> .....	341
<i>Sol de mi tierra</i> (edición computarizada para esta Tesis).....	348
Anexo III. Partituras manuscritas de I.G.C.....	354
<i>Pupilas que me miraron</i> (manuscrito).....	355
<i>Pupilas que me miraron</i> (manuscrito con carátula).....	361
<i>Sol de mi Tierra</i> (manuscrito).....	368

Anexo IV. Recuerdos de I.G.C.....	376
Fotografía de la Casa natal de I.G.C. Sáenz Peña 123, Sgo del Estero.....	377
Fotografía y curriculum vitae de I.G.C. autografiado por Arthur Rubinstein.....	378
Certificado de la Beca de la Comisión Nacional de Cultura.....	379
Certificado del Premio al Mérito del Comité Interamericano de Música.....	380
Certificado de la emisora radial <i>Columbia Broadcasting</i> (1941).....	381
Crónica del diario <i>La Gazeta</i> de la entrega del Premio al Mérito.....	383
Cónica de la columna <i>My Day</i> de Eleanor Roosevelt.....	384
Invitación al recital de I.G.C. en la Unión Panamericana (1941).....	385
Programa Walter Damrosch a cargo de los ganadores del “Premio mérito”.....	386
Programa con la O.S. de <i>York</i> con dirección de LouiVyner (30/4/1942).....	387
Programa del recital de música sudamericana en Detroit (15/3/1942).....	389
Programa del recital en el <i>Carnegie Hall</i> (29/10/1947).....	391

Programa/Teatro Colón,gira interamericana (Sociedad Musical Daniel, 1950).....	393
Afiche de promoción artística.....	395
Afiche de difusión artística/ agencia <i>National Concert and Artist Corporation</i> .....	397
Afiche de difusión artística de I.G.C.....	399
Afiche de difusión artística auspiciado por <i>Barry Buenos Aires</i> .....	401
Afiche de promoción artística con críticas musicales ( <i>Barry Buenos Aires</i> ).....	403
Afiche de presentación artística / representación de Maxim Gershunoff.....	404

..



## AGRADECIMIENTOS

Realizar esta Tesis de maestría fue posible gracias al aporte de muchas personas y algunas instituciones que colaboraron desinteresadamente para que mi investigación se viera plasmada en este escrito.

Agradezco a Inés Gómez Carrillo por haber inspirado este trabajo. Rescato su infinita generosidad al recibirme en su casa y brindarme toda la información necesaria, además de sus enseñanzas como profesora de piano. A su hija, Victoria Campos Gómez Carrillo, por haberme facilitado el material documental de revistas, certificados, artículos periodísticos, reseñas biográficas y fotografías de los álbumes familiares. Destaco su tiempo y excelente disposición en todo momento, para responder a mis preguntas.

Al maestro Luiz De Moura Castro por haberme revelado, junto con sus invalorable aportes pianísticos y musicales, el nombre de esta pianista argentina.

A la Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por ser una fuente de creación y difusión de conocimientos acerca de los creadores y de la música latinoamericana, sin la cual hubiera sido impensable la concreción de esta Tesis.

A los profesores de piano de la Universidad de Montreal, Canadá, quienes vieron en mí una natural predisposición para interpretar la música de mi continente y fueron ellos, de este modo, los primeros en recomendarme abordar y dedicarme al repertorio latinoamericano para piano, especialmente de los siglos XX y XXI. Siguiendo su consejo, emprendí este camino en búsqueda de mi segunda Maestría, esta vez en Música Latinoamericana del Siglo XX. A la musicóloga canadiense Marcelle Guertin, por sus enseñanzas en los seminarios de Análisis musical de la mencionada institución.

La lista de personas a las que les debo gratitud sería muy larga. Es por ello que deseo agradecer a todos mis profesores de las Universidades Nacionales de Cuyo, de Córdoba, de Rosario y de la Universidad de Montreal, como así también a mis maestros de piano

que me alentaron a seguir ampliando mis horizontes en la música y, a través de esta Tesis, también los de la Música Académica Argentina y Latinoamericana.

A Dora De Marinis, por estimularme y guiarme con pasos firmes a escribir esta investigación. Su ayuda como tutora ha sido indispensable para concretar este sueño. Su ejemplo de vida, sus conocimientos y su carrera de pianista, docente e investigadora han sido una fuente permanente e inagotable de inspiración en estos arduos años de trabajo, que hoy se plasman en esta Tesis.

A la memoria de Elbio Villafañe, fiel colaborador de su esposa, por asistir con sus conocimientos informáticos mi trabajo y por sus exquisitos cafés a la hora de la pausa.

A Javier por su ejemplo de escritor y tesista experimentado; por sus invaluable observaciones y sugerencias de redacción.

A Silvia Margari, por su colaboración desinteresada en las traducciones de los textos en quechua de las canciones de Inés Gómez Carrillo y por sus apreciaciones respecto al género de la Canción de Cámara Argentina.

A Víctor Torres por sus apreciaciones respecto a las canciones de cámara argentinas.

A los profesores de quechua de la Universidad Nacional y del Alero quichua de Santiago del Estero por su gran ayuda con las traducciones.

A la Licenciada Delia Torresi Massuh, a las profesoras Yolanda Nasser y Ana María Quainelle de Alén Lascano por brindarme su tiempo y sus valiosos aportes testimoniales.

Al historiador santiaguense Daniel Guzman por su generoso asesoramiento bibliográfico y sus lecturas. A Valerio Zanna por sus traducciones al italiano.

A Mariana Caminoa, María de los Ángeles Lezcano y María Rosa

Hourbeigt por sus lecturas e importantes consejos; a Alan Fernández Garrido por sus aportes, desde la medicina, en anatomía de las manos; a Claudia Garrone y Valentina San Miguel por sus correcciones.

A Fernando Ansótegui por su generosa colaboración con sus registros audiovisuales.

A Ramiro Limongi y a Marcela Perrone por su ayuda desinteresada en búsqueda del material en las instituciones musicales nacionales y del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A Gabriel Huaróc y Marcelo Miyagi por digitalizar las partituras manuscritas de Inés Gómez Carrillo.

Al personal de la Hemeroteca del Congreso de la Nación, de la Biblioteca de la Universidad Católica Argentina, y de la Biblioteca Nacional, que con gran compromiso colaboraron con mi investigación, facilitándome la bibliografía y el material en microfilm.

A Clementina Rosa Quenel y a Luis Alén Lascano, los escritores de mi familia, porque siguiendo su ejemplo me animé a la escritura, con las pertinentes excusas a su memoria por mi osadía y por lo que va a seguir.

A mi madre Rosa Margarita Archetti por creer en mí y sostener firmemente mi educación musical. A Marga y Mocho, mis abuelos y a mi padre, el doctor Ramón Quainelle a quienes les debo lo que soy; a mis amigos y amigas, a mis queridos colegas y camaradas de las maestrías: Flavia, Luis, Paola, Concepción, Luján, María Paula, Jacrist, Julia, Lía y María Clara por brindarme su palabra de ánimo cuando la moral parecía decaer. A toda mi familia y especialmente a mi amada hija Lourdes, por su constante apoyo afectivo.

## **ABREVIATURAS**

C: Compás, cc: Compases

CNSMCLB: Conservatorio Nacional Superior de Música Carlos López Buchardo

CSMMF: Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla

DAMUS: Departamento de Música

I.G.C: Inés Gómez Carrillo

IUNA: Instituto Universitario Nacional de Arte

MBC: Columbia Broadcasting Music

UBA: Universidad de Buenos Aires

UCA: Universidad Católica Argentina

UNA: Universidad Nacional de las Artes

WCBX: Western Columbia Broadcasting–Basset

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo me propongo estudiar la figura, la carrera de concertista y la obra compositiva de Inés Gómez Carrillo, una de las pianistas-a mi entender- más relevantes de Argentina. Mi enfoque procura una aproximación a su proyección como intérprete y autora, desde la perspectiva de sus aportes realizados especialmente en el campo de la música latinoamericana académica del siglo XX. Como creadora y promotora de la música argentina y latinoamericana, Inés Gómez Carrillo forma parte de la historia; su trayectoria artística, sus creaciones musicales, así como sus grabaciones constituyen su legado tangible e intangible al patrimonio cultural de nuestro país.

Al momento de comenzar la investigación, el estado de la cuestión se reducía a unos pocos estudios previos acerca de la biografía de Inés Gómez Carrillo en entradas en Enciclopedias como: Enciclopedia de la Música Argentina de Rodolfo Arizaga, o una brevísima mención en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, entre otros y en reportajes de los diarios y revistas de la época. Con el transcurrir del tiempo, aparecieron resúmenes de su reseña histórica en sitios de internet con motivo de su fallecimiento en el año 2014, pero no hay- aún hoy- un trabajo de investigación profundo centrado en su figura como intérprete ni tampoco de sus obras musicales. No existe un tratado dedicado a Inés Gómez Carrillo en cuanto a su proyección artística nacional e internacional como tampoco referido a su repertorio pianístico.

Inés Gómez Carrillo no aparece mencionada en estudios recientes y específicos concernientes a la prensa nacional de la época en la que ella era noticia de actualidad musical. Habiendo sido una figura clave dentro de la Música a nivel nacional e internacional, estos estudios musicológicos han omitido su nombre de manera tal que no figura en absoluto ni el libro de Enzo Valenti Ferro “100 años de música en Buenos Aires”, ni en el trabajo “Dar la Nota” dirigido por Silvina Luz Mansilla, ni tampoco en el libro de Omar Corrado “Música y Modernidad en Buenos Aires, 1920-1940”. Recién se encuentra una entrada con el nombre de la pianista en el libro *Nuestra Escuela pianística, de semillas, jardines, flores y árboles, Diccionario de Pianistas Argentinos* de Dora De Marinis.

El nombre de Inés Gómez Carrillo, a pesar de pertenecer a una Mujer, no aparece ni en la primera ni en la edición corregida y ampliada del libro *Mujeres de la Música* de Ana Lucía Frega (2011). Tampoco figura su nombre en los estudios musicológicos referidos al rol que cumplió la prensa en la historia musical argentina y en especial, a la presencia de las Mujeres o el mundo femenino en los medios masivos a través del semanario *La Mujer*, *Revista Argentina para el hogar* (1935-1943). Estos trabajos de investigación grupales tuvieron su génesis en el proyecto de investigación llevado a cabo en la Universidad de Buenos Aires bajo el título de *La música en la prensa periódica argentina* y que en el año 2012 dieron lugar al libro dirigido por Silvina Luz Mansilla: *Dar la Nota*; Así también como el libro de Enzo Valenti Ferro: *100 años de Música en Buenos Aires*, editado en 1992 y los trabajos de investigación realizados por Omar Corrado que dieron lugar a su libro *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920 - 1940*, editado en el año 2010, donde se observa también un llamativo silencio, una omisión del nombre de Inés Gómez Carrillo, quien para entonces ya había sido ganadora de los premios Municipal y de la Comisión Nacional de Cultura. Todos estos trabajos denotan un vacío que mi investigación se propone llenar a partir de este período y mientras permaneció activa la carrera artística de la pianista santiagueña.

Vale decir, por lo anteriormente expuesto, hemos constatado que no existen trabajos académicos dedicados a Inés Gómez Carrillo

El antecedente inmediato a este trabajo investigativo es el libro *Nuestra Escuela Pianística, de semillas, jardines, flores y árboles, Diccionario de Pianistas Argentinos* de Dora De Marinis, el cual se tomó como punto de partida para hacer hincapié en las líneas de la genealogía que dieron lugar a la formación pianística de Inés Gómez Carrillo. El estudio de la línea genealógica norteamericana procura ser un aporte original de esta Tesis para este estudio de caso.

En vistas a comprender la manera de ejecutar el piano de Inés Gómez Carrillo como una síntesis de las diferentes escuelas de formación en el piano que tuvo, se tomó también como marco referencial el libro: *Historia de la Técnica Pianística* de Luca Chiantore y los estudios antes mencionados.

Al comenzar el estudio me propuse como objetivos generales de mi investigación:

- Conocer la vida y la obra de Inés Gómez Carrillo.
- Indagar acerca de las características de la interpretación pianística de Inés Gómez Carrillo.
- Establecer la circulación de su actividad pianística y sus composiciones.

Y como objetivos específicos:

- Examinar las obras para piano de compositores argentinos y latinoamericanos que Inés Gómez Carrillo incluyó en su repertorio de concierto.
- Analizar la producción compositiva de Inés Gómez Carrillo que ha sobrevivido en la actualidad.
- Conformar su catálogo musical.

Partí de la hipótesis que postula que la obra de Inés Gómez Carrillo no ha sido internalizada ni difundida en el ámbito de la música académica nacional en correlación con los aportes que realizó la intérprete y compositora en el orden local, regional e internacional y una hipótesis complementaria que plantea cómo la sólida formación técnica e interpretativa primero y los años de permanencia en el exterior del país después, determinaron el rumbo de su carrera artística internacional, mientras que su regreso definitivo a Buenos Aires en 1968 marcó el final de esa etapa y el comienzo de su labor como docente y, con el paso de los años, solo ocasionalmente como concertista.

Tomando como marco teórico metodológico la *Metodología de la investigación en ciencias sociales* de Hugo Mancuso (2001) dividí el trabajo en tres etapas: propedéutica, heurística y hermenéutica.

La pesquisa se ordenó en una **primera etapa propedéutica** donde se preparó la investigación, delimitando el tema a indagar, y la justificación de su importancia actual. Por tratarse de una historia de vida, se enmarca dentro de un estudio de caso, de tipo exploratorio de índole descriptiva, que se inscribe epistemológicamente dentro de la investigación cualitativa. Se utilizó, además, el Método Etnográfico para comprender el problema de investigación articulando la experiencia de campo y el trabajo analítico, adaptándolo al tema a tratar.

En una **segunda etapa, heurística**, me aboqué a la recolección de datos y a la ampliación de la investigación que incluyó: la realización de entrevistas en profundidad, abiertas y semi-estructuradas; la recolección de datos filmicos, de grabaciones y documentos de internet; la recopilación de programas y críticas de conciertos presentes en el archivo familiar; la búsqueda de bibliografía y artículos en diarios y revistas de la época y al descubrimiento y recuperación de las partituras de las obras compuestas por I.G.C.

En una **tercera etapa, Hermenéutica**, realicé el análisis formal del material recolectado y la confrontación con los textos bibliográficos específicos referidos al tema investigado. En esta fase de la investigación realicé el análisis musical de las partituras de su autoría, la síntesis de las exposiciones, conclusiones de las diversas áreas de análisis y su contrastación con la hipótesis, procediendo luego a la exposición integral de la investigación.

El Método utilizado para el análisis musical de la obra de I.G.C. es de índole descriptiva-interpretativa y está basado en la metodología de la pianista, musicóloga y profesora canadiense Marcelle Guertin (Montreal, Canadá, 1949) desarrollada en dos seminarios a los que asistí activamente, "*Analyse approfondie d'oeuvres choisies*" (Análisis profundo de obras elegidas) dictados en la Universidad de Montreal durante las sesiones de otoño 2002 y 2003 (MTE 6217)

Como parte del cronograma de actividades previsto, las entrevistas en profundidad con la pianista se llevaron a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires entre 2008 y 2014. Durante los años 2015 y 2016 se recolectó el material bibliográfico requerido para la investigación. Seguidamente, en 2017, se procedió a la selección de las obras que integrarían el programa del Concierto- Tesis y la consecuente presentación del Anteproyecto de Tesis. Entre 2018 y 2019 se redactó el proyecto de investigación teniendo en cuenta las observaciones que oportunamente realizara el Comité Académico de la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Una vez aprobado el Proyecto de tesis, se procedió a la redacción de esta Tesis de Maestría.

Dentro de las técnicas que se utilizaron para recolectar, analizar y presentar los datos se destacan:

La observación participante, la cual se utilizó para analizar sus clases de piano y poder así conocer profundamente los fundamentos de la técnica pianística y los criterios musicales en los que se basaba la labor interpretativa de Inés Gómez Carrillo. Las clases de piano se utilizaron, asimismo, a los fines de demostrar la calidad de sus enseñanzas y todo lo referente a su labor como pedagoga. Se analizaron también las entrevistas en profundidad abiertas y semi -estructuradas.

El análisis cualitativo y la descripción narrativa, junto al trabajo de campo, antes mencionado, fueron técnicas de gran utilidad al momento de construir la versión final de este estudio de caso.

Lo cuantitativo está presente en esta investigación al examinar la totalidad de sus programas de conciertos y la confección de un cuadro de sus actuaciones (incluido en el Anexo) para determinar de este modo, la cantidad de obras latinoamericanas para piano que la pianista incluyó en ellos.

Este trabajo trata de develar todos los aspectos posibles de la vida de esta música oriunda de Santiago del Estero, para, a través de ella, llegar a comprender sus composiciones y su manera de interpretar la música para piano. Portadora desde la cuna de un gran linaje musical, Inés Gómez Carrillo contó en su sólida formación con importantes maestros, además de haber sido receptora de los consejos de grandes artistas con quienes entabló amistad a lo largo de su extensa carrera de concertista.

Cuando nos acercamos a la obra de Inés Gómez Carrillo, sobresale su trascendencia en su época. Los grandes intérpretes contemporáneos compartieron auditorios y ciclos de conciertos con ella, y las salas más importantes, de difícil acceso para artistas no reconocidos, le abrieron sus puertas para que, con frecuencia, muestre su labor como música. Se observa de este modo, cómo su carrera pianística trascendió los límites nacionales proyectándose ampliamente hacia el exterior: América Latina, Norteamérica, Europa y Asia fueron testigos de su arte consumado, tanto en su faz solística, integrando conjuntos de música de cámara y como recitalista. Lo antedicho contrasta fuertemente con lo poco que se conoce de su carrera actualmente. Intérpretes de similar gravitación durante su tiempo- tales como Raúl Spivak (1906-1972), Celia Gianneo (1923-2009), Francisco Amicarelli (1905-1980), Pía Sebastiani (1925-2015), Antonio De Raco (1915-2010), Lía Cimaglia Espinoza (1906-1998) y Marisa Regules (1914-1972) entre otros, gozan hoy de mayor conocimiento entre los estudiosos de la música y público en general. Sin poner bajo sospecha los merecimientos de los segundos, si nos sorprende el silencio que reina en torno a la producción interpretativa y compositiva de Gómez Carrillo. Tal paradoja me ha impulsado a realizar la presente investigación buscando posibles explicaciones a este fenómeno.

El análisis de sus programas de conciertos y de las crónicas de la crítica musical especializada permitirá observar el grado de compromiso con la creación y con los creadores de la música latinoamericana de su tiempo que Gómez Carrillo supo difundir por los escenarios del mundo. Esto pretende constituir una ayuda al conocimiento de los protagonistas del quehacer musical de nuestro país que no obtuvieron su merecido reconocimiento en vida, en proporción a los aportes que realizaron.

La libre participación en la vida cultural de la comunidad y la protección de las producciones artísticas forman parte de los Derechos Humanos según el artículo 27 de la Declaración de los Derechos Humanos de Naciones Unidas. Dar a conocer el patrimonio cultural y preservarlo es por ello un imperativo para artistas, académicos y operadores de la cultura. Conocer el patrimonio cultural es un derecho de todo ciudadano y toda ciudadana. Asimismo, consideré importante conocer el linaje pianístico de esta intérprete como contribución a la conformación de las diferentes escuelas de piano argentinas, para lo cual confeccioné la genealogía pianística de I.G.C con el descubrimiento y puesta en valor de la línea pedagógica norteamericana. Por ello, creí que es imprescindible llevar a cabo esta investigación que puede resultar de interés para la provincia de Santiago del Estero y para toda la República Argentina.

Intenté rescatar las producciones interpretativas y compositivas de Inés Gómez Carrillo a fin de que, con su conocimiento integrado, mi labor pueda facilitar al analista y al estudioso de las artes una comprensión más acabada de su obra.

Las motivaciones que me han llevado a indagar sobre la vida y la obra de esta artista santiagueña surgieron en el año 2008 en la ciudad de Mendoza, durante el seminario de interpretación de la Maestría en Música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad Nacional de Cuyo, a cargo del maestro Luiz De Moura Castro. Este eximio pianista brasileño mencionó a I.G.C. como “la única música, profesora de piano de Buenos Aires, que conocía personalmente”. A partir de entonces, surgió en mí el deseo de investigar a esta comprovinciana a quién tardé treinta y siete años en descubrir. Este fue un dato revelador, que me indicaba el profundo desconocimiento de la existencia de una figura musical de tal magnitud, aún en su ciudad natal. Desde entonces, procuré conocerla personalmente para así empezar cuanto antes el trabajo de investigación. Contacté a Inés Gómez Carrillo a través de la guía telefónica de Buenos Aires y comencé enseguida a entrevistarla en su departamento de la Avenida Santa Fe, entrevistas que prosiguieron luego en el Hogar de Ancianos de la calle Sánchez de Bustamante 2534, más tarde, en la casa de su hija en la calle Azcuénaga y finalmente en mi propio departamento de la calle Luis Sáenz Peña, adonde la maestra venía periódicamente, acompañada de su cuidadora.

Entre las vicisitudes que se fueron dando a lo largo de esta investigación, puedo mencionar las condiciones de salud de Inés Gómez Carrillo, que menguaban poco a poco, pero visiblemente con el paso del tiempo. Su fallecimiento, en el año 2014, impidió que pudiera obtener todo su

aporte testimonial directo que hubiera pretendido. Estas razones y la falta de una dotación económica específica para llevar a cabo este trabajo, ocasionó que mi labor se viera interrumpida en algunos períodos de tiempo. Considero necesario mencionar asimismo el advenimiento de la pandemia provocada por el Sars Covid 19, con las medidas de aislamiento social obligatorio durante el año 2020, impidieron la grabación del programa de Concierto que facultara a la lectura- por parte del jurado de tesis- de la versión digital de este trabajo escrito. Con la paulatina apertura de actividades en CABA, entre ellas, la habilitación de las salas de grabación, pude concretar con este requerimiento recién en octubre de 2020.

Durante el recorrido de esta tarea, he descubierto la falta de bibliografía sobre la pianista, recurriendo casi como única fuente a las fotocopias de los artículos de revistas y de la prensa conservados en el archivo familiar. Al intentar constatar dichos artículos en las revistas y diarios de la época en la Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación, me di cuenta, que, gran parte del material no fue microfilmado y muchos de los números en cuestión, no están disponibles para ser consultados debido a su estado de deterioro.

En síntesis, este trabajo intenta primero demostrar que I.G.C. fue una importante pianista, pedagoga y también compositora, que brilló con luz propia tanto en los ambientes musicales nacionales como internacionales y segundo, que por eso no se comprende el halo de indiferencia que se cierne actualmente sobre su figura.

La Tesis está estructurada en seis capítulos y un anexo en el que se incluyen documentos, partituras, cuadro de conciertos, recortes de diarios, artículos de revistas y fotografías.

Para ordenar el desarrollo de su carrera, he dividido su vida en tres grandes períodos:

El primer período abarca desde 1918 hasta 1940 y corresponde a la “Etapa de formación musical”; el segundo período se extiende desde 1940 hasta 1968 y lo denominé como “Etapa interpretativa internacional”; el tercer período y la última parte de su vida que abarca desde 1968 hasta 2014, caracterizado por ser su “Etapa de docencia”.

En el primer Capítulo me refiero a la infancia, a los antecedentes familiares y los períodos en los que se divide la vida de I.G.C.; en el Capítulo 2, abordo su formación musical y pianística a nivel nacional: en Santiago del Estero y Buenos Aires primero y más tarde en Estados Unidos, en una estrecha relación entre las enseñanzas de sus maestros y sus interpretaciones; en el Capítulo 3,

profundizo en su carrera artística, concentrándome en los conciertos, las becas, los premios y distinciones obtenidas a lo largo de su trayectoria nacional e internacional, los acontecimientos familiares a partir de 1952, sus años de permanencia en España, así como el repertorio, las dedicatorias y su discografía; coincidente con los años que ocupan este capítulo relato su actividad pedagógica que abarca desde su regreso definitivo a Argentina- la tercera etapa de su vida-hasta sus últimos años. En el Capítulo 4, abordo su faceta creadora e incorporo los análisis musicales de la totalidad de su producción compositiva. Los mismos están orientados a la interpretación musical, para lo cual utilicé el método descriptivo- interpretativo. El Capítulo 5, está consagrado a la circulación de su nombre en la prensa local e internacional con organización cronológica de los artículos de acuerdo a su naturaleza, divididos en: artículos periodísticos, críticas musicales, gacetillas y crónicas de embajadas. En el capítulo 6, están presentadas las conclusiones de esta Tesis.

Complementa a este trabajo el Concierto-Tesis, cuyas obras fueron elegidas tomando en cuenta los siguientes criterios:

Se priorizó su obra *Sol de mi tierra (Toccata)* para piano solo. Se incluyeron además las obras editadas o inéditas que los compositores argentinos le dedicaron a la pianista: *Berceuse* de Luis Gianneo y *Retama* de Carlos Guastavino.

Se incorporaron las obras argentinas y latinoamericanas que los compositores le regalaron (ya sea el manuscrito o la versión impresa autografiada de puño y letra con dedicatoria personal, en muestra de afecto y admiración). Así también, aquellas obras latinoamericanas que ella incluyó en su repertorio, o las que estrenó, por ejemplo: *Cuatro Sonatas de Alta Gracia* de Juan Vicente Lecuna (manuscrito interpretado en primera audición por la pianista en 1961). Si bien se encontraba también en el archivo familiar la partitura impresa de *Quatre pièces* con dedicatoria del mencionado compositor venezolano, prevaleció en la decisión final de dos de las Sonatas, la importancia del estreno en Argentina por parte de I.G.C. Por último, las obras argentinas que I.G.C. incorporó asiduamente o en primera audición en sus programas de concierto y en grabaciones, como, por ejemplo, las obras escritas por su padre, don Manuel Gómez Carrillo. Dentro de estos parámetros se procedió a la selección y secuenciación de las mismas dentro del programa de concierto, atendiendo a la periodización de su carrera y a la estética de las obras elegidas.

El Concierto Tesis se inscribe cronológicamente en la primera mitad del siglo XX, la etapa contemporánea de su apogeo interpretativo, con preeminencia de obras correspondientes al estilo

nacionalista -latinoamericano. Si bien el orden del programa no responde a un criterio cronológico, el concierto comienza con la obra más temprana, de 1916, *Berceuse* de Luis Gianneo en *tempo Moderato*, para finalizar con una composición de 1934, *El Mistolero* de Manuel Gómez Carrillo en un *Allegro con brío*. Así, el Recital de piano queda dividido en dos partes:

**Primera parte:** Obras para piano de compositores argentinos [Duración: 30':57'']

**Segunda parte:** Obras para piano de compositores latinoamericanos (Brasil, Chile y Venezuela) y de Inés y Manuel Gómez Carrillo (compositores santiagueños) [Duración: 27':50'']

## Concierto Tesis

### Primera parte

De *Cuatro Composiciones*: Luis Gianneo (1897-1968)  
II. *Berceuse* (1916), *Moderato* [3' 30'']

*Serranillas del Jaque* op 17 (1956) Rodolfo Arizaga (1926-1985)  
N°1 *Medinica* [2':50'']  
N°2 *Cante* [1':17'']  
N°3 *Llanto* [5':11'']

De *Tres Sonatinas* (1949) Carlos Guastavino (1912-2000)  
*sobre ritmos a la manera popular argentina*  
-II. *Retama, Allegretto* [5':34'']

*Corales criollos N°1* (1948) [13':15''] Juan José Castro (1895-1968)  
Coral  
Variación I, *Più mosso*  
Variación II, *Lento*  
Variación III, *Vivo*  
Variación IV, *Pastorale*  
Variación V, *Misterioso*  
Variación VI, "Intermezzo", *Sereno*  
Variación VII, *Quasi tempo di Tango, libero*

### Segunda parte

*Danza brasileira* (1928) [5'] Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)  
Tempo di Samba

De *9 Estudios para piano* (1920-1936) Humberto Allende (1885-1959)  
N°7, *Lento* [4': 23'']  
N°8, *Moderato* [1':24'']  
N°9, *Andantino* [4':50'']

De *Cuatro Sonatas de Alta Gracia* (1944) Juan Vicente Lecuna (1870-1954)  
I- *Allegro moderato en Fa sostenido menor* [3':47'']  
II- *Andante en Re menor* [2':32'']

*Sol de mi tierra* (Toccata)\* [5'] Inés Gómez Carrillo (1918-2014)

*El Mistolero* (1934) [2':48''] Manuel Gómez Carrillo (1883-1968)

(\*partitura manuscrita sin fecha de composición) Mariana Quainelle, piano

# CAPÍTULO I

## La vida de Inés Gómez Carrillo

### 1.1. Infancia

María Inés Gómez Carrillo, nació en la ciudad de Santiago del Estero el 2 de abril de 1918. Su infancia transcurrió en una casona ubicada en la calle Sáenz Peña 123<sup>1</sup> junto a sus padres Manuel Gómez Carrillo e Inés Landeta César y a sus hermanos Manuel, Julio, Jorge y Elsa Josefina. Más tarde, en 1932, el matrimonio dio a luz a la hija menor de la familia, llamada Carmen (Alén Lascano, 2004, p.11)

En 1919 la familia debió buscar el clima de Humahuaca a fin de seguir los consejos médicos que recomendaban cambio de aires en el tratamiento de una hijita enferma. Se trataba evidentemente de Inés que por entonces tenía tan sólo un año de vida. Los aires y la música jujeña arrullaron a la niña y sirvieron a su padre para incorporar nuevos registros tradicionales (Alén Lascano, 2004 p.26)

### 1.2. Antecedentes Familiares: Los padres

Para comprender las influencias del ambiente familiar y musical que promovieron los alcances artísticos de la carrera de I.G.C., nos detendremos en la figura de sus progenitores.

Don Manuel Gómez Carrillo perteneció a una familia de linaje patricio cuyo apellido figura en los primeros años del poblamiento argentino y aparece en importantes páginas de nuestra historia.<sup>2</sup>Fue profesor, musicólogo y compositor perteneciente a la generación del '80, que ostentó

---

<sup>1</sup> Habiendo obtenido la dirección exacta de la casa paterna de I.G.C, como menciona el historiador Luis Alén Lascano, me dirigí allí y tomé una fotografía de la fachada de la misma. En aquella dirección funcionaba un negocio de comidas o "Rotisería"; al interrogar a su dueño si sabía acerca de los antiguos propietarios del inmueble, el señor respondió que "el dueño fue Mariano Paz". Con plena certeza de la veracidad de mi fuente de información, le dije que la propiedad perteneció a la familia Gómez Carrillo. Con la preocupación del rigor científico que requería mi trabajo de investigación, volví a casa de I.G.C. con la foto impresa y al mostrársela, la reconoció enseguida, asegurándome que esa fue su casa paterna. Agregó además que su padre la vendió a Mariano Paz cuando su familia se trasladó a Rosario. ( entrevista personal con I.G.C. en su departamento de la Avenida Santa Fe 2395, 8° piso B, el 19/07/2010)

<sup>2</sup> Para conocer el origen del apellido Gómez Carrillo se puede recurrir a los escritos del historiador santiagueño, miembro de la Academia Nacional de Historia, Luis Alén Lascano,2004, p.8-10).

refinamiento europeo pero también un marcado interés por lo autóctono, por lo típicamente argentino, como dice Pola Suárez Urtubey (1986, p.100) la característica esencial de esta generación frente al cosmopolitismo por entonces resultante de la inmigración.

Su madre, María Inés Landeta César, de ascendencia vasco- francesa, hija del antiguo profesor de contabilidad del Colegio Nacional. Nacida en Santiago del Estero en 1893, su padre fue don Pedro Valentín Landeta y su madre Fortunata César, oriunda de Villa del Chañar, provincia de Córdoba.<sup>3</sup>

El hogar de Inés Gómez Carrillo (establecido en la casa que habían comprado sus abuelos, don Doroteo Gómez y doña Carmen Carrillo), estuvo marcado por un gran aprecio a la cultura y a los movimientos artísticos de la época. Artistas, músicos, poetas e intelectuales visitaron asiduamente la casa paterna. Entre ellos podemos mencionar al violinista y compositor santiagueño Pedro Cinquegrani (1900- ?),<sup>4</sup> permanente colaborador y fiel amigo de don Manuel. Juntos estrenaron en 1919, el Anfiteatro de la recién inaugurada Escuela Normal Provincial del Centenario con una audición musical de violín y piano organizada por la Sociedad de Socorros Mutuos. (Alén Lascano, 2004, p.11,25)

Otro gran amigo de don Manuel que visitó la casa paterna de I.G.C. fue Luis Gianneo (1897-1968). Este gran músico de Buenos Aires vivió en San Miguel de Tucumán entre 1923 y 1943. En aquella vecina capital provincial, Gianneo se desempeñó como profesor del Colegio Nacional, profesor y director del Instituto Musical Tucumano además de organista de la Iglesia San Francisco. Luego, ya de vuelta en Buenos Aires fundó y ocupó el cargo de director de la Orquesta de Cámara de Radio Nacional (De Marinis, 2001, p.48-56).

---

<sup>3</sup> Una importante reseña acerca del apellido Landeta Cesar y sus parentescos se encuentran en Alén Lascano, 2004 (P. 25)

<sup>4</sup> Cinquegrani, Pedro: se formó en Santiago con Carlos Mossino y en Tucumán con Pablo Grosso, graduándose como Profesor Superior de Violín en el Conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires, bajo la tutela del maestro Hércules Galvani (1863-1927). Luego de tocar en la fila de los primeros violines del Teatro Colón, se trasladó a París para perfeccionarse durante dos años y medio. De regreso a su país se radicó en su provincia, tocando y dirigiendo la orquesta que acompañaba las películas mudas que se pasaban en el cine Petit Palais. Dictó clases durante veinte años en el Conservatorio donde formó a numerosos violinistas (entre ellos a Humberto Carfi). Fundó el Cuarteto de arcos que llevó su nombre, integrado, además, por Humberto Carfi como segundo violín, Colomba Crapanzano en viola y Vasa Spliden en violoncello. Cinquegrani y su esposa, la pianista María Balzaretta, dieron a conocer en el norte del país, literatura para cuarteto, desde Haydn hasta Debussy, además de otras obras para violín. Ocupó más tarde, la dirección de la Banda de Música de la provincia y dictó la cátedra de Música en la Escuela Normal de profesores y en el Colegio Nacional de Santiago del Estero. Fuente: *El Liberal*, 1948, p. 266).

Existió una relación de gran amistad entre la familia Gómez Carrillo y la familia Gianneo, solían frecuentarse en Santiago del Estero y en Tucumán. En esta relación de afecto mutuo, don Luis le dedicó la *Berceuse*<sup>5</sup> (la segunda de las *Cuatro composiciones*) a la pequeña Inés. Entre ésta y su hija mayor a quien apodaban “La Changa”<sup>6</sup> se estableció un lazo de amistad que sería retomado al cabo de largos años al reencontrarse ambas como colegas docentes<sup>7</sup> en el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila (entrevista personal, 14 de julio, 2009).

El poeta Rafael Jijena Sánchez (1904-1979), por quien I.G.C. tenía gran admiración, era otra de las personalidades de la cultura que visitaba asiduamente la casa de Gómez Carrillo. Solía improvisar coplas en la mesa familiar, que algunas veces dedicaba a la hija mayor de su querido amigo (entrevista personal, 14 de julio, 2009). Oriundo de Tucumán y formado en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Jijena Sánchez fue maestro rural y cultor del folclore en la Argentina. Obtuvo en 1928 el Primer Premio Municipal por su obra *Achalay*. Escribió ensayos, obras literarias, selecciones folclóricas, cancioneros de coplas y un sinnúmero de publicaciones para *La Nación*, *La Prensa*, *Clarín*, *Caras y Caretas*, *Readers Digest*, entre otros medios gráficos. En 1939 fundó y tuvo a su cargo la primera cátedra de folclore de la Argentina en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo; también fundó y fue el primer director del Museo Folclórico de Tucumán (1943), fue jefe de la sección Folklore de la Universidad Nacional de Tucumán, del Departamento de Folklore de los Cursos de Cultura Católica. Organizó y dirigió el Museo “José Hernández” de la Capital Federal. Fue catedrático del Conservatorio Manuel de Falla, del Liceo Militar, del Museo Social Argentino, de la Escuela Nacional de Danzas, del Instituto de Perfeccionamiento Docente del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de la Universidad de El Salvador y del Instituto del Profesorado Superior (CONSUDEC) (L.de Lermont, 1978:1).

En 1921, I.G.C. con tan sólo tres años de edad (pero ya iniciada como principiante en los

---

<sup>5</sup> La *Berceuse* data de 1916 y presentó el primer problema biográfico. En ese año, don Manuel e Inés Landeta todavía no se habían casado y recién en 1918 se produjo el nacimiento de I.G.C. Este dato tuvo que ser comprobado mediante su acta de nacimiento obtenida en el Registro Civil de Santiago del Estero, ya que la pianista nunca revelaba su edad.

<sup>6</sup> “Changuita” o “Changa”, utilizado en este caso como apodo cariñoso, son los términos de uso familiar que se usan como sinónimo de “niñita” o “niña” en el Norte argentino.

<sup>7</sup> Celia Gianneo (Buenos Aires, 1923-Ibíd, 2009) fue pianista, alumna de Vicente Scaramuzza. Estudió también con su padre en Tucumán y luego con Hugo Balzo en París. Debutó cuando era muy niña y dedicó su carrera a las obras clásicas y modernas (*La Nación*, 3/6/2009).

estudios de piano) escuchó tocar en vivo en su ciudad a Maurice Dumesnil (Angoulême, Francia, 1886- Michigan, EEUU, 1974)<sup>8</sup>. En aquella ocasión el célebre pianista francés visitó Santiago del Estero y Tucumán. Consolidaba así, en aquel viaje, su amistad con don Manuel, quien más tarde le dedicaría su obra pianística más lograda: *Rapsodia Santiagueña* (Alén Lascano, 2004 p.27)

La manera de tocar que tenía Maurice Dumesnil impresionaba a la prensa nacional, la cual le dedicaba juicios encomiásticos, como el de la columna de la revista *Nosotros*, en la que Gastón O. Talamón decía:

“...Un artista personal, sincero y respetuoso, tal es el pianista francés Maurice Dumesnil que ha dado con gran éxito tres conciertos. Despreciar el fútil virtuosismo- a pesar de tener una admirable digitación-, tratar de compenetrarse del espíritu de cada composición, sin sacrificar una personalidad definida, tales son las reglas de este concertista, uno de los más interesantes que hemos oído en Buenos Aires” (Valenti Ferro, 1992, p. 83).

También Dumesnil había sido merecedor de elogios en la sección de crítica musical del diario “La Nación”, cuando en 1920 lo mencionaba como:

“...Joven y fogoso pianista que ejecutaba con una delicadeza exquisita las composiciones de los poetas de la música; infundía una dulzura penetrante, una voluptuosidad dolorosa en las obras de Chopin, y un colorido luminoso en las de la escuela impresionista francesa.” (Valenti Ferro, 1992, p. 83)

A partir de junio de 1925, la casona de los Gómez Carrillo de la calle Sáenz Peña fue en numerosas oportunidades sede obligada de las reuniones del grupo cultural “La Brasa”. (Cartier de Hamann, Marta, 1977, P.161)

---

<sup>8</sup> Dumesnil, Maurice, eximio pianista francés. Estudió con Claude Debussy y con Isidor Philipp. Empezó con éxito varias giras de conciertos a través de Europa y América, antes de instalarse definitivamente en Estados Unidos junto a su esposa, la soprano Evangeline Marie Lehman. Visitó varias veces nuestro país, realizando recitales para diferentes asociaciones musicales y, como solista en el Teatro Colón interpretando los conciertos para piano y orquesta Número 4 de Saint Saëns, Concierto en La menor de Grieg -en primera audición para el Teatro Colón- y la Fantasía húngara de Franz Liszt. En el año de su debut, Dumesnil fue quien acompañó, como pianista y director del conjunto instrumental que musicalizaba los recitales de Isadora Duncan, la legendaria figura de la danza, en su gira por Sudamérica. Su última presentación en Buenos Aires fue en un concierto organizado por la Asociación Wagneriana en la temporada de 1940. (Valenti Ferro, 1992, p. 83)

En 1927, Dumesnil grabó su versión del Himno Nacional argentino en Mi bemol mayor reproducida en pianola marca Chickering and sons (The Ampico), N° de serie 14.3922, fabricada en Boston, EEUU por The Ampico corporation.: Rollo Ampico 67261-F que fue restaurada en Viedma, provincia de Río Negro por Horacio Asborn en el año 2004, disponible en internet desde el año 2014 para su difusión en [www.youtube.com/watch?v=ErujNGExMLY](http://www.youtube.com/watch?v=ErujNGExMLY)

Con tan sólo siete años, I.G.C. veía desfilar por su casa a los integrantes de esta agrupación intelectual a la que pertenecía don Manuel y cuyo manifiesto (aparecido en septiembre del mismo año) decía: "...lanzaba al aire su grito de llamado cordial a todos los hombres de espíritu, a los que creen que la Cultura es una justificación de la vida y el Arte su más alta aspiración." (Martínez, Ana T., 2006)

"Los integrantes fundadores que firmaron este manifiesto fueron Bernardo Canal Feijóo, abogado, Ciro Torres López, periodista, Manuel Gómez Carrillo, músico, Emilio Wagner, arqueólogo, Orestes Di Lullo, médico, Emilio Christensen, abogado, Oscar Juárez, abogado, Carlos Abregú Virreira, periodista, Santiago D. Herrera, abogado, Pedro Cinquegrani, músico y Ricardo Ponce Ruiz, periodista. Ponce Ruiz, Christensen, Canal Feijóo y Abregú Virreira estuvieron en un grupo reformista que tuvo a cargo la Revista de Santiago (1920); Christensen, Abregú Virreira y Ponce Ruiz pertenecieron al grupo Los inmortales (1917); Cinquegrani y Gómez Carrillo fueron músicos que trabajaban juntos en recitales locales; Ponce Ruiz y Oscar Juárez integraron la redacción del Diario *El Liberal*; Emilio Wagner fue un estudioso francés encargado del Museo Arcaico provincial y Ciro Torres López fue un escritor salteño radicado en esos años en Santiago y el más famoso por su carácter de colaborador del diario *La Nación* y de la revista *Nosotros*." (Cartier de Hamann, 1977, citada por Guzmán, 2014, P.25-26)

La mayoría de estos intelectuales que integraban el grupo cultural La Brasa, ya se conocían, compartían la pasión por la Cultura y habían participado de otros proyectos culturales pasados (Cartier de Hamann, 1977, p.58)

"Hacia 1930 se incorporaron figuras jóvenes de las letras santiagueñas, entre ellos Horacio Rava, Clementina Quenel, Moisés Carol, Blanca Irurzun, y Oscar Juárez, por citar algunos, todos ellos de importancia poética, ensayística o crítica, que enriquecieron el fervor brasista" (Alén Lascano, 2004, p. 34.

Estas ilustres personalidades compartían con Don Manuel el afán por afianzar la cultura nacionalista, en la búsqueda incansable de contribuir con sus creaciones a la identidad de lo típicamente argentino.

"Desde su fundación "La Brasa" logró para Santiago una renovación o actualización en el campo de la cultura estableciendo una fluida comunicación con la Metrópoli porteña y ofreciendo a la provincia- la mayoría de las veces en la Biblioteca Sarmiento- conferencias de encumbradas figuras del ambiente intelectual argentino y mundial." "Entre ellas, se pueden mencionar las disertaciones de la poetisa Alfonsina Storni y del escritor vanguardista peruano Carlos Parra del Riego. Asimismo, Héctor Ruiz Díaz<sup>9</sup>, pianista

---

<sup>9</sup> Ruiz Díaz, Héctor: pianista argentino (Buenos Aires, 1901-Ibid, 1970) Se formó con Ernesto Drangosch, se perfeccionó con Isidor Philipp. En 1924 realizó una extensa gira por Europa central. En Nueva York interpretó el concierto de Stravinsky en 1932, invitado por el compositor. Era un sensible intérprete de corte intimista. Sus mejores

americanista que, acompañado por Horacio Rega Molina, brindó recitales en varias instituciones de Santiago y la Banda.” (Guzmán, p. 27-30)

La presencia del pianista español Ricardo Viñes (Lérida, 1875- Barcelona, 1943)<sup>10</sup> en Santiago del Estero, en donde brindó dos recitales en la Biblioteca Sarmiento, dejarían un recuerdo imborrable en I.G.C., quién conservó - entre sus más preciadas remembranzas- una fotografía junto a él de aquel momento memorable de su niñez. A Viñes, amigo y compañero de Ravel y Debussy, don Manuel dedicó su obra *El Mistolero*, gato santiagueño para piano.

[Sic] “... está la foto de Viñes con papá, papá lo invitó... papá invitaba a artistas que venían del exterior...

M.Q: - ¿Ricardo Viñes?

I.G.C: - Sí, los invitaba a Santiago porque papá se mataba trabajando para que la gente no se aislara de todo lo que pasaba en el mundo... y Ricardo Viñes fue a Santiago y papá le hizo dos conciertos pagados...

M.Q: - ¿En el Teatro 25 de mayo?

I.G.C: - No; eso fue en la Biblioteca Sarmiento que tenía un lindo pianito...”(entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

Una vez más I.G.C., siendo aún niña, asistía en vivo a los recitales de un pianista extranjero de renombre internacional en su propio ambiente musical. Viñes, que estuvo en Argentina en 1920 en el Teatro Odeón; en 1924 en “Diapasón” y “Amigos del Arte”; 1930, 1931 y 1934 en Diapasón, Amigos del Arte y la Asociación Wagneriana, además de presentarse como solista con orquesta en el Teatro Colón, presentó numerosas obras en primera audición para nuestro país. Su amplísimo repertorio le permitía incluir en sus conciertos obras de Bach, Beethoven y Liszt, del que era

---

interpretaciones se encontraban en repertorios de esas características. Fue amigo de Carlos Guastavino, quien le dedicó alguna de sus obras. (De Marinis,2014, p.275)

<sup>10</sup> Viñes Ricardo: pianista español formado en Barcelona y París. Triunfó por toda Europa como intérprete y divulgador de la música moderna hispanoamericana y francesa. Viñes se graduó con el Primer Premio del Conservatorio de París en 1894. Allí estudió Piano con Charles W. de Bériot. Sus características personales de sociabilidad y de curiosidad por cualquier tipo de manifestación creativa nueva (musical, literaria o de las artes plásticas) le permitieron tener una posición privilegiada en los centros artísticos de vanguardia. Su interés por divulgar en Europa la música contemporánea latinoamericana, fue uno de los aspectos más encomiables de su carrera. Gracias a su inquietud se pudieron escuchar en el viejo continente los estrenos de obras de músicos como Carlos López Buchardo, Pedro Humberto Allende, Carlos Pedrell, Alberto Williams, Manuel Gómez Carrillo, Juan José Castro o Pascual de Rogatis, En la primera década del siglo XX se lo consideró el embajador musical de la nueva estética musical francesa y de la más reciente música española. Fue el intérprete autorizado de Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, Federico Mompou y Joaquín Rodrigo, entre otros. Gran amigo de Claude Debussy y de Maurice Ravel, a él le debemos varios estrenos de las obras para piano de estos compositores. Así lo revela F. René Tranchefort(1987,p.299) ( quien decía: “*Masques*” y “*L’île joyeuse*,” las obras más importantes de la madurez pianística de Debussy, compuestas en julio de 1904 y publicadas el mismo año, fueron estrenadas en la misma tarde en un concierto de la Sociedad Nacional de Música en la Sala Pleyel de París, el 18 de febrero de 1905 por Ricardo Viñes.” (traducción personal).En 1995 el Conservatorio Municipal de Lérida instituyó el Concurso de piano que lleva su nombre. En sus giras sudamericanas era recibido con admiración y gratitud por parte del público y de sus contemporáneos. (Ruiza,M,Fernández,T.yTamaro,E, 2004:1)

reconocido como extraordinario intérprete, y obras de compositores no tan conocidos de siglos anteriores, tales como los clavecinistas franceses e ingleses de los siglos XVI y XVII y también las obras contemporáneas (Ruiza, y otros, 2004:5)

Decía al respecto la crítica del diario *La Nación*: "...Su concierto era como una revisión característica de la literatura del piano a través de toda la historia del arte. Frente al mismo, Ricardo Viñes demostró una sorprendente versación y conocimiento de su arte" (*La Nación*, en Valenti Ferro, 1992, p. 100).

Podemos imaginar el asombro de aquella aprendiz de piano al ver tocar al pianista español con su depurada técnica interpretativa que se destacaba por "...Su control del ataque sobre la nota, la sobria precisión del fraseo y el inteligente uso del pedal, elemento básico para la perfecta recepción de la música contemporánea."(Ruiza, y otros, 2004:5)

De una subyugante personalidad artística, Viñes era mencionado por la prensa con elogiosos comentarios: "...Pudo apreciarse en su primer concierto un temperamento musical extraordinario, de técnica trabajada y valiosa, de exquisito espíritu y, más que nada, de sólido estudio y vasta ilustración."(*La Nación*, en Valenti Ferro, 1992, p. 100)

Evidentemente, la presencia de Viñes influyó notablemente a los músicos argentinos y en particular, a la joven santiagueña, quien más tarde se convertiría, ella también, en una intérprete de alcurnia y de reputación internacional; I.G.C. vio en Ricardo Viñes uno de sus modelos de "virtuoso del piano" a seguir. "...El genial Ricardo Viñes está dando en Diapasón una serie de audiciones de enorme interés musical y artístico... Grande y noble apóstol de la música moderna!..." decía la prensa de aquella época.(*La Nación*, en Valenti Ferro, p.101)

No es casual que, al igual que Ricardo Viñes, la pianista, algunos años más tarde- durante su apogeo artístico- decidiera dar a conocer, en primeras audiciones, las obras de los compositores de su tiempo como veremos más adelante, en el capítulo 3. Tal decisión significaba transitar un camino solitario, tomándose el tiempo de estudiar y aprender las obras que la mayoría de sus pares no harían. Son estos artistas, los pioneros en el rescate de noveles composiciones, los que aportan al conocimiento y a la difusión de la nueva música, poniendo sus dotes pianísticas al servicio de la construcción y del enriquecimiento del repertorio pianístico.

La infancia de I.G.C. transcurría en su tierra natal; muchas veces su propia casa era el

escenario tanto de sus juegos infantiles como también de los grandes acontecimientos culturales.

“Como notable impulsor de los encuentros de La Brasa, don Manuel animó en 1930 un recital en honor de Rafael Jijena Sánchez. Su casa estuvo siempre abierta para la tertulia cotidiana, como lugar de encuentros amistosos entre charlas, versos y música, como una verdadera peña cultural donde se debatían los temas de actualidad.” (Alén Lascano, 2004, p.31)

En este ambiente de intercambio y debate cultural e intelectual, rodeados de estas visitas notables del más alto nivel académico y artístico al que por entonces se podía aspirar en la provincia, crecían los hijos de aquel matrimonio de músicos.

Al nacer I.G.C. en su casa había varios pianos- uno de ellos, un *Rönisch* de cuarta cola- además de un Conservatorio de Música. Convivían allí en consonante armonía, la música de origen europeo y los ritmos del folclore norteño que don Manuel se propuso rescatar.

I.G.C: - “Lo que pasa que el *Rönisch* de cuarta cola era el de casa, el de papá(...) papá tenía unos hombres especialistas en manejar pianos y lo llevaban envuelto en un carro a cielo abierto (...) aún hoy está perfecto...”

M.Q: -¿El piano quedó en Santiago?

I.G.C: - No, quedó en lo de mi hermano Gogui, se lo regalamos entre todos los hermanos, pero no era un *Rönisch* de los de ahora, era cuando *Rönisch* era socio con alguien....eh... entonces por eso tiene muchísimos años y está muy bien cuidado por nosotros... y teníamos otro, teníamos dos pianos de cola en casa, desde que me acuerdo y después varios pianos verticales porque mamá y papá tenían un conservatorio que era famoso, iban a tomar exámenes a distintas provincias que se afiliaban al conservatorio de mis padres...y mis padres eran afiliados al conservatorio Thibaud Piazzini por la amistad que ya tenían hasta que se independizaron y eran tan conocidos...” (entrevista personal, el 13/6/2008)

Con el paso del tiempo, casi todos los hijos de aquel matrimonio de pianistas se transformaron en grandes músicos. Cuando niños: “...solían cantar hasta en los momentos más íntimos de la mesa familiar; lo hacían a varias voces, a veces en inglés. Jugaban con los rollos de su papá y grababan en el fonógrafo.”

Cuatro de los hermanos menores de Moña (tal como conocían a Inés en su círculo más íntimo): Carmen (Chocha), Manuel (Manolo), Julio (Chololo) y Jorge (Gogui) formarían más tarde el cuarteto Gómez Carrillo, que muy pronto se ganó tanto el respeto como el aprecio del público, además de grandes elogios por parte de la crítica especializada. Recordaba su hija mayor que “...Solían trabajar solos, eran grandes músicos, especialmente Manolo. Don Manuel nunca les daba indicaciones ni siquiera cuando interpretaban sus propias composiciones. Abordaron, según

recuerda I.G.C., toda la música europea que había desde el siglo XVI” (entrevista personal, el 14/7/2009).

La pianista impresionada por el Cuarteto vocal de sus hermanos rememoraba:

[Sic]“... los pianísimos eran asombrosos, bien empastadas las voces, no se podía distinguir quien era quien. Cantaban de memoria y en todos los idiomas, interpretaban música de compositores alemanes, entre ellos, Hugo Wolf. Durante dos años tuvieron un contrato con la *MBC*. Lamentablemente las generaciones posteriores no saben de la existencia de este Cuarteto Vocal.” (entrevista personal, el 6/9/2013)

El cuarteto desarrolló su actividad entre los años 1940 y 1960, llegando a ser uno de los mejores grupos vocales del mundo en la década de 1950. Grabaron dos discos de vinilo, volumen 1 y 2 y un recital en la Radio *Sodre* de Montevideo en 1955.<sup>11</sup>La prensa local elogiaba al cuarteto diciendo:

“En este retablo de nuestros músicos clásicos, merecen lugar y párrafo especial los hermanos Gómez Carrillo cuyo cuarteto vocal debutó en el Teatro Odeón de Buenos Aires el 7 de agosto de 1944, entre el asombro del público porteño no sólo por la variedad de la música de jerarquía interpretada sino también por el ajuste en la fraseología y plena posesión de sus recursos vocales que les permitió lograr resultados felices. Interpretan música clásica de todos los países y también música folklórica.”(*El Liberal*, 1948, p.265)

De este cuarteto dijo *La Prensa*: “...Es un verdadero órgano humano en el cual son tan perfectos sus matices y también su fusión sonora que las cuatro individualidades que lo integran logran una homogeneidad absoluta”( *El Liberal*, 1948, p.265)

Gastón O. Talamón, crítico musical del mencionado medio gráfico de Buenos Aires, señaló que:

“...Este conjunto integrado por cuatro jóvenes universitarios santiagueños, hijos de don Manuel Gómez Carrillo, rayan a la altura de los más célebres conjuntos similares de Europa y Estados Unidos” “Su repertorio de notable variedad, abarca cuatro siglos de música desde Palestrina y Victoria, pasando por Bach y recorriendo los modernos Debussy y Ravel, hasta culminar con las canciones y danzas de América, particularmente nuestro folklore argentino(...) el cuarteto vocal Gómez Carrillo en breve y brillante trayectoria se ha impuesto en el mundo musical como una de las más extraordinarias manifestaciones del Arte contemporáneo, honrando a Santiago del Estero” (*El Liberal*, 1948, p. 267).

Entre los juegos preferidos que practicaban los hermanitos Gómez Carrillo estaban aquellos que se combinaban con la música, la declamación, el recital, el baile y el canto. En una entrevista

<sup>11</sup> Existen disponibles en internet las grabaciones de estos discos y también transmisiones televisivas en vivo de la época.

realizada para la Revista *Estampa* I.G.C. recordaba algunas escenas de su niñez:

(...) “Siempre que salía a la calle la mamá recordaba a Inés y a su hermanito:

-Cuiden de los niños; que no hagan nada indebido. No cambien las cosas de su lugar. Es peligroso, pues se pueden echar uno de los muebles encima. Procuraré estar pronto de regreso en casa. Apenas había tenido tiempo para alejarse la buena señora, cuando los dos diablillos se daban a preparar sus juegos mecánicos habituales.

- ¿Qué vamos a representar hoy?

-Estoy harto de hacer de ciego que canta los romances por las aldeas y villorrios... ¿por qué no representamos Genoveva de Brabante?

-Yo seré Genoveva y tú el esposo que parte a la guerra...

En seguida se pusieron de acuerdo sobre los detalles de la interpretación y del decorado de la escena. En un santiamén quedó limpia de muebles la gran sala de recepciones, que a los pocos minutos ya quería parecerse al patio de un castillo feudal. En un ángulo colocaron una enorme mesa y, sobre ésta, sillas apiñadas que liaron con cuerdas para dotarlas de solidez y estabilidad, formando una especie de torre o atalaya desde la que se podía divisar un amplio horizonte y en la que se pasaría ella, las horas oteando los caminos en espera del día venturoso en que regresara su esposo.

Al cabo de una hora, quitando y poniendo muebles, el escenario estaba dispuesto. Los pequeños actores se dieron a interpretar escenas de felicidad para preparar las de amargura que rodean la partida del caballero al campo de batalla...

Casi siempre regresaba la madre antes de que la función teatral llegara a su fin. Concedora de las aficiones de sus hijos mayores, la señora de Gómez Carrillo procuraba estar de vuelta en su casa lo antes posible.”(*Estampa*, 1944)

La preocupación paterna por el permanente enriquecimiento cultural y musical se reflejaba en los viajes que realizaba junto a toda su familia a Buenos Aires para escuchar conciertos y visitara colegas músicos. Durante su infancia, recordaba I.G.C., solían ir a tomar el té a la casa del compositor Alberto Williams (Buenos Aires, 1862- 1952)<sup>12</sup> y allí con diez años de edad, la pequeña

---

<sup>12</sup> Williams, Alberto: pianista, compositor, pedagogo y director. Perteneció a una familia de músicos aficionados de la cual se destacó su abuelo Amancio Alcorta. Estudió piano con Pedro Beck y Clementino del Ponte hasta ingresar en 1876 a la Escuela de Música y Declamación de Buenos Aires, en donde estudió piano con Luis Bernasconi. Becado por el Poder Ejecutivo de la Provincia prosiguió sus estudios en el Conservatorio Nacional de París en la clase de Charles de Bériot y de Georges Mathias (alumno de Chopin). Regresó al país en 1889 ejerciendo su labor profesional como solista y al frente de orquestas. Su visión empresarial hizo que en sólo una década cambiara la realidad musical argentina, generando ciclos de audiciones a precios populares para el nuevo público de inmigrantes en importantes salas y con destacados pianistas. Fundó en 1893 el Conservatorio de Música de Buenos Aires “Alberto Williams” que llegó a tener títulos oficiales y 110 sucursales en el interior del país. Esta institución gozó de prestigio por el nivel de docentes que la integraban y por los ciclos de conciertos de alumnos de instrumento (1893), de composición (1901) y de Dirección orquestal (1903). Los textos de cada cátedra eran escogidos, ordenados y revisados por Williams y editados por *Gurina* y *La Quena*, editoriales de música creadas por él a tal fin. Escribió asimismo textos didácticos sobre Teoría, Solfeo, Armonía, Contrapunto y Formas. En 1919 fundó la revista *La Quena* para difundir la realidad musical argentina y europea y la actividad del conservatorio era difundida a través de *Memorias* (cuadernillos anuales). Además de su labor como compositor y docente se sumó la tarea de divulgador a través de conciertos, escritos

aprendiz escuchó tocar el piano al maestro porteño por primera vez.<sup>13</sup> De aquellos viajes quedarían grabados en su memoria los paseos familiares en tranvía mientras su padre charlaba con el musicólogo Carlos Vega (1898-1966); y cuando éste venía a Santiago solía hablar en quichua con su tío abuelo, don Ramón Carrillo (entrevista personal, el 14/7/2009).

Los viajes familiares a la capital del país eran motivados también por los logros artísticos regionales de don Manuel y su consecuente proyección nacional. El músico santiagueño se presentaba junto al violinista Cinquegrani y el tenor Antonio Lipiz con un programa completo sobre la base de obras netamente folklóricas.

“...Ante el éxito obtenido en la primera audición destinada a la crítica e invitados especiales en la Biblioteca Sarmiento en septiembre de 1920, este concierto sería repetido una semana más tarde en un espectáculo con entradas a la venta en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Le siguió a este concierto su presentación junto al mismo elenco al que se agregó la soprano Emma Ferrán, en el Salón de Actos de “La Prensa” el 17 de septiembre del mismo año. Terminando el periplo porteño, el 27 de octubre siguiente don Manuel realizó las ilustraciones musicales de la conferencia de Ricardo Rojas en la Facultad de Filosofía y Letras y el 30 del mismo mes junto a sus músicos acompañantes y la soprano Dora Lloret ofrecieron otra actuación en el Consejo Nacional de Mujeres.” (Alén Lascano, 2004, p.28-29)

En la mente de aquella niñita se iba forjando el modelo de su padre como el artista-concertista de piano que se presentaba en conciertos, sea como solista o camarista, en importantes salas del país con caluroso recibimiento por parte del público y excelente crítica musical. Desde muy pequeña veía cómo su padre se iba ganando, por un lado, el prestigio como catedrático y, por otro, el respeto artístico como profesional de la música de las figuras más influyentes de la Argentina, como ser Carlos Vega, quien afirmaba:

“...Por lo demás don Manuel persistía en la idea de mostrar la melodía folklórica pura, y, además, algo de lo que se podía crear a su semejanza en su estilo; es decir, el funcionamiento de la entonces nueva y prestigiosa corriente estética universal llamada Nacionalismo musical” (Vega, Carlos, 1981, P. 161 citado por Alén Lascano, P. 28)

La vieja casona que vio crecer a I.G.C. sería siempre recordada por todo aquel que transitó en ella. En la emotiva despedida, al pensar que ya no podían repetirse las tertulias en aquella

---

musicales, literarios y filosóficos, Fue presidente de la extinta Comisión de Bellas Artes, Director de la Sección Musical, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y Caballero de la Legión de Honor del gobierno francés (1939). (Mondolo, en De Marinis, Dora, 2014 p.319-320).

<sup>13</sup>Dato brindado por I.G.C. en ocasión de un Panel junto a Pía Sebastiani y Jorge Fontenla realizado en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) dirigido por la magister Ana María Mondolo el 16 de octubre de 2008.

morada de la Avenida Sáenz Peña, tan frecuentada por todos ellos (integrantes de La Brasa), su amigo Canal Feijóo le dedicó la última salutación poética al recordar “La sala de la alfombra roja” y decirle:

*“Cuando el profesor Gómez Carrillo  
con esa dura ingratitud de artista,  
nos haya abandonado  
dejándonos  
encornados de pesadumbre,  
para ir él a la historia,  
-yo saltaré una noche su reja,  
y entraré en su morada,  
digitigrado sobre  
la más pura emoción.  
a robar de su sala  
esa soberbia alfombra roja  
que inflama las raíces  
de nuestros sabatismos*

.....  
*pero, espero también que en esas noches,  
mi rostro pálido  
aparecerá  
ensangrentado  
de los efluvios de la alfombra roja...”* (Cartier de Hamann,1977, p.161-165 citada por Alén Lascano, 2004, p.37)

Los amigos entrañables, intelectuales y notables huéspedes no serían los únicos en evocar con nostalgia aquella casa. Al mudarse a Rosario con su familia, don Manuel Gómez Carrillo vendió la casa a otro integrante de La Brasa, don Mariano Paz, que fue un reconocido intelectual, el hombre culto más popular de su generación.

La casa de Mariano Paz es recordada también en la zamba que quedó registrada por Federico Marcelo Ferreyra en 1976, e interpretada por Los Chalchaleros: “Zambita para llegar” cuya letra dice:

*En lo de Mariano Paz  
la noche llega a bailar  
y se vuelve guitarrero  
el vino coplero, después de cantar.*

*Sólo los bombos del sol  
derraman el Carnaval;  
enharinando la tierra,*

*mueve su pañuelo la luna de sal*

*Si algún día por Santiago vas,  
llégate a lo de Mariano Paz.  
hay un bombo, una guitarra  
y unas ganas locas de querer cantar.*

*Verás el día volver,  
por las brasas del ají,  
galopando en su caballo,  
trepar por el llanto que sigue al crespín.*

*Alojas del tiempo azul,  
la vidala te traerá:  
esas que guardan olvido  
y se vuelven zambas de tanto penar.*

La casona ha resistido en pie a las demoliciones circundantes propias de la fiebre de los emprendimientos inmobiliarios modernistas de Santiago del Estero, que en poco tiempo han transformado la fisonomía característica de casas bajas en altos edificios de departamentos. La antigua morada de los Gómez Carrillo primero, y luego de Mariano Paz, guarda en sus muros el recuerdo de tanta música allí interpretada y, afortunadamente, conserva aún su fachada y estructura original; en el año 2009 fue pintada de amarillo y en 2018 de gris, pero sin ninguna referencia que indique que allí se tejió una importante parte de la historia y de la cultura de la provincia, como signo de la protección del estado hacia este verdadero monumento histórico provincial, patrimonio cultural de Santiago del Estero. Esa casa merecería tener una placa, a manera de recordatorio, que diga: “En este solar de la Madre de Ciudades habitaron el Compositor Manuel Gómez Carrillo, el doctor Mariano Paz y transcurrió la infancia de los integrantes del Cuarteto Gómez Carrillo y de la pianista santiagueña Inés Gómez Carrillo Landeta Cesar.”

Hasta aquí recorrí la infancia de la pianista en su casa natal, íntimamente ligada a los hechos históricos y a los protagonistas de la cultura de su provincia. Un ambiente familiar impregnado por los movimientos artísticos e intelectuales de su época y las incesantes inquietudes y aspiraciones paternas, no podían sino augurar un futuro promisorio para la entonces pequeña aprendiz del piano, María Inés Gómez Carrillo.

### **1. 3. Conservatorio Thibaud –Piazzini: Maestros y Discípulos**

María Inés Landeta Cesar y Manuel Gómez Carrillo eran alumnos del por entonces prestigioso Conservatorio Thibaud –Piazzini. Se trataba de una institución educativa de jerarquía, una de las mejores de la época, dirigida por dos maestros europeos de larga trayectoria. Allí don Manuel estudió con Alphonse Thibaud (París, 1861- Buenos Aires, 1937), artista francés, quien tuvo entre otros discípulos famosos a Carlos López Buchardo (1881-1948) y Ernesto Drangosch (1882-1925) y formó escuela siguiendo los pasos de su hermano, el gran violinista Jacques Thibaud (Alén Lascano, 2004, p.17) Fue discípulo de Planté y de Antoine Francois Marmontel (1816-1898)<sup>14</sup> en el Conservatorio de París, donde obtuvo el Primer Premio de Piano en 1876. Dio conciertos en Francia e Inglaterra entre 1879 y 1881, en los que Saint Saëns (1835-1921) ocupó el segundo piano en unas *Variaciones a dos pianos* sobre un Tema de Beethoven. Marmontel lo cita en su *Histoire du piano et de ses origines* (1885), como uno de los más brillantes concertistas de su tiempo. En 1883 el rey de España, Alfonso XII, lo condecoró en Madrid por sus actuaciones. En 1885 viajó a América y actuó en Río de Janeiro. Ese mismo año se radicó en Buenos Aires. Asociado con Edmundo Piazzini, fundó en 1904 el Conservatorio Thibaud- Piazzini, donde se formaron varias generaciones de músicos argentinos( Gesualdo, 1961, p. 290 citado por De Marinis, 2014, p.304).

Don Manuel tuvo también como maestros a Edmundo Piazzini (Missaglia, Milán, 1857- Buenos Aires, 1927), eximio pianista, y al catalán José de Rodoreda (Barcelona, 1851- Buenos Aires, 1922), radicado en Buenos Aires, quien fuera maestro de Pablo Casals y autor del Himno a Cataluña (Alén Lascano, 2004, p.17).

Edmundo Piazzini compositor, pianista y educador italiano, estudió en el Real Conservatorio de Milán donde fue discípulo de Angeleri<sup>15</sup> (Lamellina, 1801- Milán, 1880),

---

<sup>14</sup> En el artículo de María Cecilia Frías: “La impronta de la escuela pianística francesa en Buenos Aires a través de la figura de Camille Saint Saëns. Una aproximación” de las Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología, jornadas interdisciplinarias de investigación. El Piano, Historia, Didáctica e interpretación (2015), la autora aclara entre paréntesis que se trató del Marmontel que fue profesor de Planté y de Marguerite Long. Este dato es contradictorio, ya que Antoine –Francois Marmontel (Clermont-Ferrand, 1816- París 1898) fue alumno de Zimmermann, Le Sueur y de Halévy y profesor de piano en el Conservatorio Nacional de París de Planté y de su propio hijo Antonin Emil Louis Corbaz Marmontel (París 1850-1907). Marguerite Long fue alumna de su hijo Antonin Marmontel (tan sólo diez años mayor que Alphonse Thibaud,) en el mencionado Conservatorio parisino. Hay dos fuentes bibliográficas que confirman este dato: Timbrell, Charles: *French Pianism, A historical Perspective*, New York, Kahn and Averill, 1999 (p. 276) Apéndice II: capítulo I: “Some Major French Pianists and Teachers Active before 1925”, y en información referida a Marguerite Long,( recuperada el 5/6/2018 de [www.allmusic.com/artist/7marguerite-long](http://www.allmusic.com/artist/7marguerite-long) )

<sup>15</sup> Angeleri, Antonio: profesor de piano nacido en Nacque a Pieve del Cairo (Lomellina) en 1801. Enseñó a numerosos alumnos que lo honraron en todas partes del mundo. De exquisita calidad personal y artística, en su época se solía repetir la frase que de él se decía: “Angeleri forma a los maestros y estos a su vez forman a los alumnos”. En 1872 publicó a través de Ricordi “*Il Pianoforte*”, un manual ilustrado referido a la posición de las manos sobre el instrumento y la manera de lograr el sonido. Falleció en Milán en 1880 (Masutto, Giovanni, 1934, p.7).

Appiani<sup>16</sup>( Monza, 1850 - ?) y Andreoli<sup>17</sup> (Mirandola, 1835- Niza, 1860). En 1876 obtuvo su diploma de Profesor y comenzó una ascendente carrera como intérprete. Llegó a Argentina en 1878 y se radicó en Buenos Aires. Actuó en el antiguo Teatro Colón en conciertos organizados por la Sociedad del Cuarteto. Allí dio a conocer el Concierto N° 3 de Saint- Saëns y la *Gran Fantasía* de Schubert- Liszt. Ejerció la docencia hasta el año 1921 en el Conservatorio Thibaud- Piazzini que había fundado junto a Alphonse Thibaud, del cual egresaron un importante número de profesionales. A lo largo de su carrera compuso numerosas obras para piano ( Lacquaniti, 1912 en Mondolo, 2002 citado por De Marinis, 2014, p. 255)

José (Josep) de Rodoreda Santigrós (Barcelona 1851- Buenos Aires 1922) fue compositor y director de orquesta. Estudió piano, armonía y composición en la Escolanía de la Virgen del Remei de Barcelona bajo la dirección del compositor y organista Nicolau Manent<sup>18</sup>(1827-1887). Después del estreno de su Oratorio *Les Set paraules* en 1875, Rodoreda fue nombrado profesor de acompañamiento y Solfeo en el Conservatorio del Liceu. Mantuvo esa posición hasta 1883, cuando fue nombrado director de la Academia de Música de la Casa Provincial de la Caridad. Como miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, dictó varias conferencias importantes sobre Wagner. Su artículo: “Orígenes, presente y porvenir del Wagnerianismo” (1883) conmemoró la muerte del compositor alemán. (Rhodes Draayer, 2009, p.287)

“Rodoreda fue también un activo director de orquesta en teatros de Barcelona- el Teatre Novetats, el Ateneu Barcelones y el Teatro Principal. Frecuentemente programó las obras de Wagner como así también las de Beethoven, Haydn, Schubert, Mendelssohn y los modernos compositores franceses (...) en 1886 se convirtió en el director de la Banda Municipal de Música de Barcelona. Debido a la política, sin embargo, renunció a su posición en 1896 para instalarse en Argentina. Compuso alrededor de 300 obras, la mayoría de

---

<sup>16</sup> Appiani, Vincenzo: Pianista nacido en Monza en 1850 (Masutto, 1934)

<sup>17</sup>Andreoli, Guglielmo: maestro de composición y pianista nacido en Mirandola en 1835. Desde los 7 años, tocó el órgano; a los 8 era “sopranominato”, un niño prodigio. A la edad de 10 años ya entusiasmaba al público. Junto con su padre se mudó a Mantova donde se hizo apreciar como excelente pianista en Modena y Recoaro. Luego se radicó en Milán dedicándose seriamente al estudio del piano bajo la dirección del profesor Angeleri. En 1854 visitó Torino, Génova, Niza, Marsella, Livorno, Pisa, Florencia, Lucca, Pistoia, Mantova, Verona, Padova y Venecia haciéndose oír con honores y adquiriendo el nombre de eximio artista. Recorrió Europa de Trieste a Viena, de Berlín a Praga, a Múnaco y Bruselas. Visitó ciudades de Inglaterra, Holanda donde lo admiraron por su valentía. Murió en Niza (Masutto, 1934)

<sup>18</sup> Manent, Nicolau (1827-1887) organista y compositor nacido en Mabón. Compositor de zarzuelas, autor de “La Tapada del Retiro”, primera zarzuela conocida en lengua catalana. Entre 1870 y 1877 triunfaban las zarzuelas catalanas de Manent, entre ellas “Le Cant de la Marsellesa”( Barraycoa, 2018,p.12)

las cuales se perdieron (...) entre sus composiciones se pueden mencionar: “One extant song”, “Serenata Morisca”, “Zuleima” en la que puso música a un poema de Apel, “Les Mestres” (1854 a 1936) fue publicada en el periódico “El mundo ilustrado”. La Biblioteca Nacional de España en Madrid conserva varias de las canciones de Rodoreda en su catálogo electrónico (...) además se cuentan entre sus composiciones un Oratorio, obras orquestales, obras para orquesta y coro y composiciones para Banda Sinfónica(...) Rodoreda escribió un libro titulado: Escuela de canto moderno (cuaderno con 12 vocalizaciones de mediana dificultad) y artículos sobre las obras de Richard Wagner.” (Rhodes Draayer, 2009, p. 287)

#### **1.4. Conservatorio Thibaud - Piazzini en Santiago del Estero**

Para dejar constituida la filial del Conservatorio en Santiago del Estero, José Rodoreda realizó frecuentes traslados y permanencias en la provincia. En esos viajes, el maestro catalán enseñaba, además de a don Manuel, a la joven pianista María Inés Landeta Cesar, egresada en 1911 como Profesora Elemental y en 1915 como Profesora Superior de Piano y Solfeo. El diploma fue firmado por Thibaud Piazzini y Floro Ugarte. Ese mismo año, la nueva egresada redactó unos apuntes de música. Al año siguiente mantuvo ya una relación amistosa con Gómez Carrillo al coincidir sus actividades en la concreción santiagueña del instituto Thibaud- Piazzini donde ambos continuaban sus estudios (Alén Lascano, 2004, p.24).

“El matrimonio de Inés y Manuel se celebró en la Iglesia La Merced de Santiago del Estero, el 2 de junio de 1917. Resultó profética la risueña acotación observada en medio de los festejos por el profesor Domingo Contreras López, colega de la escuela Normal, al comentar: “De esta boda va a salir un Conservatorio”(Alén Lascano, 2004, p.25).

La observación resultó cierta. El nuevo matrimonio organizó pronto el funcionamiento del Conservatorio Thibaud- Piazzini en Santiago, oficializado desde Buenos Aires y jerarquizado con la presencia frecuente del maestro Rodoreda. El 1º de diciembre de 1917 dieron comienzo los exámenes y pruebas finales de piano, y al año siguiente su primera egresada como Profesora Elemental de Piano fue María Susana Sánchez Nazarre de Vieyra.

En 1921, se consolidaría el Conservatorio, incorporando al Thibaud- Piazzini con el nombre de Escuela Superior de Piano y los fines de curso presididos por Rodoreda obligaban a ocupar los escenarios teatrales por el entusiasmo y apoyo de los alumnos y el público. Tras la muerte del maestro Rodoreda en 1922, su hija, Cecilia Rodoreda de Más continuó como delegada, supervisando los exámenes finales de la filial santiagueña (Alén Lascano, 2004, p. 25-29).

En 1925 recibieron con honores sus diplomas de profesoras Superiores de Piano, Dora Inés Gallardo y Aurelia Oller y un año más tarde de Violín Humberto Carfi. La actividad del Conservatorio Thibaud-Piazzini, filial Gómez Carrillo, así como las nóminas de alumnos examinados y egresados de la institución constan en las actas confeccionadas entre 1917 y 1933.<sup>19</sup>

El apellido del matrimonio de don Manuel y doña Inés había adquirido tal notoriedad en su ciudad, que el Conservatorio fue conocido por las generaciones siguientes como “Conservatorio Gómez Carrillo”. Así lo recuerdan dos alumnas de entonces, hoy reconocidas profesoras de piano ya jubiladas, Delia Torresi Massuh y Yolanda Nasser, quienes admiten desconocer que haya existido en la ciudad una institución con el nombre “Thibaud- Piazzini”.

“...Inés Landeta Cesar de Gómez Carrillo fue la formadora en piano de quienes después fueron las profesoras del Conservatorio. Entre estas profesoras que se destacaron como sus continuadoras directas, podemos mencionar a: Aurelia Oller, Selva “Piruncha” Agüero Maciel, Dora Gallardo, “Tita” López Bustos, “Nena” Ahumada, Lilia Rimaudo,<sup>20</sup> Nina Navarro y María Mercedes “Nena” Mera Santillán de Rufz López.<sup>21</sup> Cada profesora enseñaba en su domicilio salvo Selva Agüero, que por circunstancias particulares dictaba clases en las casas de sus alumnos y alumnas (...).A partir de 1938, una vez que el matrimonio Gómez Carrillo se alejó de Santiago, volvían a su ciudad natal para tomar los exámenes en la sede de cada profesor. Al finalizar los mismos, los alumnos brindaban un “Recital de Resultados Académicos” en el Teatro 25 de mayo o en la Biblioteca Sarmiento”(comunicación con Delia Torresi Massuh, el 10 de junio de 2018).

El diario *El Liberal*, en su número del Cincuentenario decía:

“...El Conservatorio Gómez Carrillo, fundado en 1917, nos ha legado una generación de distinguidos pianistas, y entre las que no completaron sus estudios, una “legión” de buenas aficionadas. Trasladados a Buenos Aires en 1936 los directores del Conservatorio, esposos Gómez Carrillo, continúan la labor de aquellos en escuelas de piano, incorporados al mismo las profesoras Noemí Ferreto de Amado, Dora Gallardo de Álvarez, Aurelia Oller y Selva Agüero Maciel...” (*El Liberal*, 1948, p. 271)

La labor del matrimonio Gómez Carrillo se extendió hasta las alumnas de sus alumnas que fueron docentes de música destacadas en la provincia, y continuaron formando a las nuevas

---

<sup>19</sup> Actualmente los originales de las Actas de exámenes se encuentran en el archivo familiar Gómez Carrillo. Fuente: Luis Alén Lascano.

<sup>20</sup> Quien más tarde estudiaría en Buenos Aires con Francisco Amicarelli, su primer esposo.

<sup>21</sup> Posteriormente estudió en Buenos Aires con Vicente Scaramuzza y fue quien conservó una estrecha amistad con la familia Gómez Carrillo, especialmente con sus hijos Jorge e Inés (comunicación telefónica con Delia Torresi Massuh, alumna de “Nena” Mera de Ruíz López, el 10/6/2018).

generaciones de músicos santiagueños.

“Entre estos docentes se pueden mencionar a: Delia “Neley” Torresi Massuh<sup>22</sup>, Yolanda “Poly” Nasser, Elbia Giménez, Teresita Peralta, Susana Medrano, “Ñampi” Sayago, Brenda Palacios, “Negrita” Fernández Reuter de Gómez Omill, Ada Beatriz Sánchez, Margarita Archetti, Luisa Gómez Coronel y Malena Pinto Bruchman, entre otras”(comunicación con Yolanda Nasser, el 10/6/2018)

La prensa de la época daba testimonio del prestigio de la Institución conducida por el matrimonio Gómez Carrillo diciendo:

“...Grande ha sido el beneficio que ha aportado a Santiago la labor desarrollada por el maestro Gómez Carrillo y su esposa, la distinguida pianista señora Inés Landeta en el Conservatorio que ellos han dirigido por espacio de casi veinte años. Una generación de pianistas serios y competentes ha sido el resultado de la sacrificada labor de estos autorizados artistas, de donde ha surgido en primer plano y como una gran pianista del momento, María Inés Gómez Carrillo”(*El Liberal*, 1948, p.266).

La calidad de sus egresados justificaba la enseñanza recibida en tan importante institución; su egresada más notable, la hija mayor de sus directores: “Inés Gómez Carrillo, iniciada en el estudio bajo la dirección de sus padres, con tan sólo doce años de edad, se había convertido en una pianista de técnica completa” (*El Liberal*, 1948, p.267).

Inés Gómez Carrillo le hacía los honores al Conservatorio Thibaud –Piazzini de Santiago del Estero. Honraba con sus interpretaciones las enseñanzas recibidas y la devoción de sus padres. I.G.C. amó y admiró a sus progenitores hasta los últimos días de su vida; con esa gratitud que sienten los niños prodigio, aquellos que, ante la revelación de su talento, pronto son alentados por sus seres más queridos a seguir desarrollándolo. No hubo para ella pasos en falso; sus padres la acompañaron, con sabiduría y lucidez desde el comienzo, en el arduo camino de la música y del piano. Una gran carrera de concertista internacional la esperaba del otro lado.

### **1.5. Manuel Gómez Carrillo: Docencia, Folclore y Composición**

Don Manuel recordaba siempre su infancia en su ciudad natal y explicaba los motivos de su

---

<sup>22</sup>Delia Torresi Massuh fue contactada por su maestra, Nena Mera, con Inés y con Jorge Gómez Carrillo. De este modo, fue depositaria de las obras de don Manuel, una edición de tipo “casera” de manuscritos que había realizado su hijo Jorge. Así comenzó a difundir la obra de don Manuel, tocándola y facilitando sus partes. Fuente: Neley Torres Massuh (comunicación telefónica, el 10/6/2018).

inspiración:

“Allí en Santiago me enamoré de la tradición como de los quebrachos, las flores silvestres o las llanuras sin pausa. Allí aprendí a amar los cantos ancestrales, aquellos que ruedan desde el fondo de los siglos transmitiendo las voces de la historia. Chacarera o vidala, alegría o tristeza son en Santiago anverso y reverso de un mismo canto al espíritu y la fe”(Alén Lascano, 2004, p.15).

La familia profesaba una extrema religiosidad y propiciaba el despertar musical de Manuel con un pequeño conjunto familiar con el que animaban las veladas íntimas, acompañadas al piano por su cuñado Juan Queirolo<sup>23</sup> y dirigidos por su padre don Doroteo. Fueron sus profesores locales Juan Queirolo en piano y años más tarde Alfredo Grandi<sup>24</sup> en armonía y composición. (*El Liberal*, 1948, p.266).

Cursaba el Seminario Conciliar de Salta cuando se pusieron de relieve las condiciones musicales de don Manuel, integrando el coro y ensayando en sus horas libres en un viejo armonio. Trasladado el seminario a Catamarca, continuó estudiando bajo la dirección del profesor José Geronés y a los 15 años obtuvo el cargo de instructor de coros y organista oficial del Seminario, mientras realizaba estudios de Latín, Literatura, Filosofía y Francés que coadyuvaron a su formación intelectual (*El Liberal*, 1948, p.270).

“...Decidido a dedicarse al Arte y con la autorización de sus padres, abandonó el Seminario y de regreso a Santiago ingresó en el Colegio Nacional sin descuidar sus estudios de Piano, Violín, Teoría, Solfeo y Armonía. Allí comenzó la amistad con un profesor de francés, don Pedro Valentín Landeta, un vasco de ascendencia francesa nacido en Vizcaya en 1859 y radicado en Santiago, el cual le enseñó Contabilidad. Deseoso de superarse se inscribió en la Escuela Industrial de Buenos Aires de donde egresó a los 20 años decidido a seguir la carrera de Ingeniería, aunque paralelamente continuaba sus estudios de Piano, Teoría musical y Solfeo en el Conservatorio porteño Thibaud- Piazzini (...)A su regreso de Buenos Aires con su título de Profesor de Piano debió contribuir a solventar la situación familiar, pues los negocios de don Doroteo atravesaban una dura crisis(...)entre 1907 y 1910 se desempeñó como Dibujante Calculista del Departamento topográfico de la

---

<sup>23</sup> Queirolo, Juan: maestro uruguayo; llegó en 1895 a Santiago del Estero como director de orquesta al frente de una compañía de Operetas. Se lo nombró profesor de Música de la Escuela Normal y de las escuelas provinciales. Instalado definitivamente en aquella ciudad norteña fue el iniciador de la enseñanza musical de conservatorios particulares conjuntamente con el violinista Mazzolari, impartiendo en un local especial la enseñanza de piano y violín, respectivamente. Falleció en 1908. Fuente: *El Liberal*, 1948: “Benéfica influencia de profesores y Conservatorios” (p. 270)

<sup>24</sup> Grandi, Alfredo: pianista, compositor y director de orquesta italiano. Se instaló en la provincia de Santiago del Estero y, a partir de 1915 dirigió el Conservatorio Verdi en aquella capital norteña. El maestro Grandi fue el jefe de una familia de artistas líricos, provenientes de la Academia Filarmónica de Bologna, que luego de ofrecer temporadas de Opereta en el Teatro 25 de mayo de Santiago y en el Pasatiempo del Águila, otro de los escenarios existentes en la ciudad, se radicaron definitivamente en ella. (*El Liberal*, 1948,p.270; Alén Lascano, 2004, p.24)

provincia durante el gobierno del Dr. José D. Santillán y luego en la Dirección de Obras Públicas y Riego mientras atendía las administraciones de los campos del Deancito y El Vinalar a las que se habían reducido el patrimonio paterno” (Alén Lascano, Luis, 2004, p.16-18).

El año 1908 marcó el comienzo de la docencia musical cuando don Manuel recibió el nombramiento de Profesor de Música en la Escuela Provincial Sarmiento. De ahí en adelante, continuaría durante toda su vida enseñando para sustentar su hogar. Hacia 1912 era ascendido a Inspector Provincial de Música lo que le permitió recorrer la campiña y recopilar temas folklóricos allí atesorados en la memoria popular (Alén Lascano, 2004, p.18-20).

“... Con emoción artística advirtió la necesidad patriótica de rescatar y preservar el folclore y se decidió a alentar “el Nacionalismo musical en la Argentina”, al decir de Carlos Vega (...) entre 1910 y 1916 tomaron forma orgánica las recopilaciones, publicaciones, entrevistas y obras folclóricas que don Manuel trasladó al pentagrama. Estas fueron las versiones totalmente santiagueñas que resultaron fruto de sus experiencias realizadas en Santiago y La Banda (...) Se trasladó también a Frías, Atamisqui, Añatuya, Fernández, Río Hondo, Loreto y otras localidades santiagueñas que le permitieron ampliar su relevamiento musical a costa de su propio peculio, para lo cual debió acrecentar sus horas cátedras, pues todos sus esfuerzos tendían a satisfacer la búsqueda folclórica (...) La repercusión de las múltiples actividades en tierra santiagueña llegó a los ambientes cultos de la región norteña y el maestro fue entonces convocado por la Universidad Nacional de Tucumán, con el apoyo del Gobernador Ernesto Padilla, para realizar un Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música nativa. De allí nacieron las primeras publicaciones en el Primer Álbum de Música Regional en la década del 20 (...) Para entonces don Manuel ya tenía más de 200 versiones recopiladas en su tierra a las que incorporó otras viajando por el interior de Tucumán, Salta, La Rioja, Catamarca y Jujuy (...) De esa numerosa colección alcanzaron a publicarse apenas unas 40 composiciones en el Primer Álbum antes mencionado. Un inmenso y rico material quedó en poder de Gómez Carrillo al interrumpirse las publicaciones de la Universidad” (Alén Lascano, 2004, p 22-27).

Actualmente existen tres Álbumes de recopilaciones:

**Primer Álbum:** *Colección de Danzas y Cantos regionales del Norte Argentino* recopilados y armonizados por Manuel Gómez Carrillo por encargo de la Universidad de Tucumán, 1ª Serie, para piano solo y canto y piano (16 composiciones) *Danzas y Cantos regionales del Norte Argentino*. Para violín y piano. Álbum 1º (4 composiciones)

**Segundo Álbum:** *Colección de Danzas y Cantos regionales del Norte Argentino* recopilados y armonizados por Manuel Gómez Carrillo por encargo de la Universidad de Tucumán, 2ª Serie: (21 composiciones)

**Tercer Álbum:** *Motivos, Danzas y Cantos Regionales del Norte Argentino* recopilados por Manuel Gómez Carrillo, 3ª Serie (15 composiciones) Buenos Aires, BMG, 2004, revisada y anotada de los manuscritos por Inés Gómez Carrillo y Juan María Veniard.

El diario local se refería a sus composiciones de la siguiente manera:

“...Maestro del Folclore, don Manuel ha abierto en la composición musical de nuestro país horizontes nuevos iluminados con una luz singularmente promisoria. No sólo ha realizado obras de investigación folclórica, publicado varios álbumes con las piezas recogidas, sino que basando su inspiración de músico auténtico en los motivos de nuestras armonías autóctonas y también en algunas del altiplano, ha compuesto conciertos que, con todo derecho y el debido prestigio, han figurado en los programas de intérpretes de gran mérito en recitales ofrecidos en los famosos salones de Europa y de Estados Unidos (...) Siempre inspirado en la música vernácula o en el espíritu de ella, el maestro Gómez Carrillo ha escrito numerosas obras para piano, violín y canto entre las que sobresalen *Rapsodia Santiagueña*, *Danza santiagueña*, *Fiesta criolla* (1934), *Alma Quichua*, *Aires santiagueños*, *La Telesita* y muchas otras (...) Sus obras *Rapsodia santiagueña* y *Fiesta criolla* son especímenes elocuentes del elevado coeficiente artístico del compositor santiagueño y el gran valor de su música folclórica reside fundamentalmente, en que él ha conseguido fijar con su obra musical de jerarquía, el lugar de privilegio que corresponde a Santiago como fuente del Folclore argentino” (*El Liberal*, 1948, p. 263-166)

“...La *Rapsodia Santiagueña* de Gómez Carrillo fue estrenada en París en 1923 por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio bajo la dirección de Francisco Cassadesus y luego difundida en el mundo en su versión para piano ejecutada por los reconocidos pianistas Maurice Dumesnil, Ricardo Viñes y Luciano Senac.<sup>25</sup>

Al ser la composición más lograda, la *Rapsodia santiagueña* mereció los honores de su ejecución en escenarios europeos. En ella sintetizó el autor varios motivos populares de su tierra, danzas y canciones en “una obra de amplias dimensiones y notable envergadura (...) Luego del estreno parisino de la versión orquestada, el concierto fue reiterado por Cassadesus en el *Trianon Lyrique* con los auspicios de la Casa de América Latina (...) *Alma Quichua* es una condensación de vidalitas, huainos y yaravies, fue calurosamente recibida por el público porteño en 1920 y los comentarios periodísticos que señalaban a Gómez Carrillo como un ejemplo a seguir por los compositores del país” (Alén Lascano, 2004, p.28-29.)

*El Mistolero* es otra de sus composiciones para piano dedicada al pianista español Ricardo Viñes. Está basada en una recopilación (tomada en Santiago al violinista Segundo Juárez) que apareció con idéntico nombre en el Primer Álbum de Música regional: “*Motivos, Danzas y Cantos Regionales del Norte Argentino recopilados y armonizados por el maestro Manuel Gómez Carrillo*

<sup>25</sup> Biografía cedida gentilmente por la pianista Inés Gómez Carrillo.

en la década del 20. <sup>26</sup>En 1934 el compositor realizó una versión para piano más compleja desde el punto de vista técnico, editada por Ricordi, Buenos Aires.<sup>27</sup>

Dentro de su producción para piano, encontramos los siguientes títulos: *Château Enchanté* (Vals cantabile), *La Mocha* (Vals), *Mi Poema* (Vals), *La Estrellita* (Zamba), *Sumaj...!* (Gato), *La Huahua* (Gato salteño) y *Danza del Cuervo* (1938).<sup>28</sup>

“También le tocó demostrar que el tango era una expresión del folclore urbano, escribiendo sus primeras expresiones del género: *Bazar Buenos Aires* (1912) y *Tenga mano* (1915) (...) Amigo desde la primera infancia de Ricardo Rojas, Don Manuel musicalizó sus obras, *Vidala del regreso* (para canto y piano) y *Coplas de despedida* que estrenó Lola Membrives en el Teatro Alberdi de Tucumán (Alén Lascano, 2004, p.24-29).

Dentro de su producción para Canto y Piano editada por Ricordi Americana, podemos citar: *El amor en los pañuelos* (Zamba), *Bailecito cantado* (*Mucho te quiero*), *La Chilceciteña* (Zamba), *Huainito* (Manchay puito), *Mis ojos tienen la culpa* (canción al estilo nativo), *La negrita* (Zamba a dos voces), *Para el día de la paz* (Ronda), *¡Pobre mi negra!* (Vidala), *¡Que linda sois!* (Vidala), *Romanza gaucha*, *La Telesita* (Estilo), *Trova* (Quiero entonar a tu oído), *Yerba buena* (Zamba) y *Zamba de Vargas*.<sup>29</sup>

I.G.C.fue una acérrima defensora de la obra compositiva “de papá”, como lo solía nombrar. La interpretó en conciertos, la trabajó con sus alumnos y alumnas, y la grabó profesionalmente ya en su madurez pianística. “Su hija, la gran pianista Inés Gómez Carrillo fue la principal difusora de su obra pianística en Argentina, Europa y Estados Unidos, de la que realizó un registro discográfico para el Sello Tradition”(Veniard, 1999: 13)

Hacia el crepúsculo de sus días I.G.C. lució con orgullo en su mano izquierda de virtuosa, el

---

<sup>26</sup>La fecha de publicación no figura en el Album mencionado, cuya fotocopia conservo, gracias a la gentileza de Inés Gómez Carrillo.

<sup>27</sup> Las fechas de edición y de composición no figuran en la partitura impresa como tampoco la referencia a la fuente original de la melodía del gato recopilado por don Manuel y publicado en la Primera Serie de la Colección de la Universidad de Tucumán. La fecha indicada de 1934 es mencionada por el historiador Luis Alén Lascano.

<sup>28</sup> Obras presentadas, (sin dato preciso de fecha de composición) en el Recital de piano de Luis Melicchio: “Obras para piano de Manuel Gómez Carrillo”, La Scala de San Telmo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 21 de abril de 2018.

<sup>29</sup> Títulos que figuran como “Obras del mismo autor” al final de la versión impresa de la Danza Santiagueña, Buenos Aires, Ricordi Americana, 26/1/1952, segunda edición.

único anillo de boda que quiso conservar, el de su padre.

## 1.6. Asociaciones y emprendimientos culturales que I.G.C. vio florecer en Santiago.

“...En Santiago del Estero los emprendimientos de don Manuel junto a los artistas e intelectuales de la época que formaron asociaciones como “La Brasa”, la sociedad coral “La Raza” (1927) y “Amigos del Arte” (1930) hicieron florecer una intensa vida cultural nunca más repetida en la historia de la provincia (Alén Lascano, 2004, p.32).

Una extensa reseña acerca de la labor de La Brasa<sup>30</sup> y de sus integrantes fue mencionada al comienzo de este capítulo, ilustrando los años correspondientes a la infancia de la pianista en convivencia con el entorno cultural que se desarrollaba en su casa natal.

El ambiente artístico y musical de Santiago del Estero de aquellos años, estaba determinado fundamentalmente por la influencia de dos asociaciones culturales que actuaron como prolongación de “La Brasa”: la sociedad coral “La Raza” y la asociación “Amigos del Arte”. Estos organismos, con Manuel Gómez Carrillo a la cabeza, dieron vida a innumerables acontecimientos de la Música, del teatro y de la literatura que contribuyeron al enriquecimiento de la cultura provincial.

“...La sociedad coral “La Raza” fue fundada el 12 de octubre de 1927, congregó en su seno a un numeroso grupo de jóvenes y señoritas, que bajo la dirección de destacados maestros ejercitaron sus cualidades artísticas en beneficio de la sociedad santiagueña (...)Contaba esta asociación con un bien disciplinado conjunto de “coro mixto”, “cuadro artístico” y “rondalla”, que, dirigidos primero por el maestro Manuel Gómez Carrillo y posteriormente por el maestro Leopoldo Bonell, llegaron a representar en el primer Coliseo de la provincia, entre otras obras- “Los Baturros”, “Bohemios”, “Molinos de viento”, “La Marcha de Cádiz”, “La alegría de la Huerta”. La primera comisión directiva de la Sociedad Coral “La Raza” estaba constituía por Manuel Gómez Carrillo, presidente...(El Liberal, 1948, p.268)

Las conversaciones en la mesa familiar dejaban ver las permanentes inquietudes paternas por generar acciones para promover el Arte y hacer partícipe de sus emprendimientos al público santiagueño. I.G.C. asistía como público a los más variados acontecimientos culturales, entre ellos a los conciertos y obras teatrales ofrecidos por “La Raza” en el Teatro 25 de mayo. Allí estaba la

---

<sup>30</sup>La importancia y el impacto que tuvo la asociación La Brasa para la provincia propició varios estudios dedicados al tema, entre los que se destacan los trabajos del Marta Cartier de Hamann, José Andrés Rivas y Héctor Daniel Guzmán.

fuentes de inspiración de sus juegos infantiles, los que realizaba junto a sus hermanos menores en ausencia de su mamá: las representaciones de obras teatrales en el living de su casa, la “sala de la alfombra roja”.

El 8 de febrero de 1930 se constituía en Santiago del Estero la agrupación “Amigos del Arte”. Esta institución funcionó, probablemente, como sucursal de su asociación homónima de Buenos Aires fundada seis años antes, en 1924, por Adelina Acevedo.<sup>31</sup>

“...La primera junta ejecutiva de la asociación santiagueña estuvo formada por Manuel Gómez Carrillo, Andrés Chazarreta y el profesor Pedro Cinquegrani (...) En sus 18 años de vida la agrupación presentó 106 actos entre conciertos individuales y de conjunto, nutridas masas corales a cuatro voces perfectamente disciplinadas, conjuntos de cámara en expresiones de canto e instrumentos, obras teatrales, conjuntos líricos, concursos literarios, etcétera. Gracias a la gestión de esta asociación actuaron en Santiago del Estero solistas de renombre, tanto locales como de otras provincias y también del extranjero. Entre ellos se pueden mencionar a los pianistas María Rosa Oubiña, Alex Conrad, Héctor Ruiz Díaz, Raúl Spivak e Inés Gómez Carrillo; los violinistas Pedro Cinquegrani y Humberto Carfi y el gran arpista español Nicanor Zabaleta entre otros. Entre los conjuntos instrumentales que se presentaron con el auspicio de esta Asociación se pueden nombrar al cuarteto Cinquegrani, Cuarteto vocal Gómez Carrillo, el Trío y el Cuarteto Olivares, Quinteto de la Academia de Bellas Artes de Tucumán, así también como la Orquesta Sinfónica y el Coro del Conservatorio provincial de Tucumán (...) Gómez Carrillo y Cinquegrani además de presidir la Asociación Amigos del Arte en su primera etapa, don Manuel frente al Coro de ciento veinte voces y don Pedro al frente de la orquesta de cincuenta instrumentistas, presentaron los actos más grandiosos que se han organizado con el entusiasta concurso de la sociedad santiagueña (...) en un constante y titánico esfuerzo estos dos grandes músicos realizaban interpretaciones del Coro a cappella, interpretaciones sinfónicas de la orquesta o bien acompañando al coro o en representaciones líricas”(El Liberal, 1948, p. 268.)

Esta sociedad jugaría un papel muy importante en la vida de la pianista, porque le permitió, siendo aún estudiante de piano, asistir a conciertos de grandes intérpretes en su ciudad natal; y más tarde, siendo una pianista de sólida formación, tanto la filial de Santiago del Estero como la asociación porteña y sus demás sucursales provinciales, le auspiciaron importantes recitales como solista, como aquel recital ofrecido el 17 de julio de 1950 en el Cine Teatro Colón de Santa Fe (ver cuadro de conciertos)

Las actividades de su padre adquirirían trascendencia nacional cuando en 1927 fue

---

<sup>31</sup> La Asociación “Amigos del Arte”- decía Valenti Ferro- funcionó durante dos décadas (1924-1944) bajo la entusiasta y segura dirección de Elena Sansinena de Elizalde con la colaboración espiritual y económica de un calificado grupo de personas. Transitó un camino en el que se anudaron importantes acontecimientos de la vida cultural del país y tuvo en la revista *Martín Fierro* su medio de expresión escrito (Valenti Ferro, 1992, p.133)

convocado por el gobierno nacional para integrar la Comisión Nacional para el estudio de la reforma del Himno Nacional Argentino dispuesta por el presidente Marcelo T. de Alvear y el ministro Sagarna.

“...Dicha comisión estaba integrada por Ricardo Rojas, el director del Museo Histórico Nacional, Dr. Antonio Dellepiane, los doctores Manuel Carlés y Carlos Correa Luna y Manuel Gómez Carrillo. Esta actuación en una comisión nacional le valió al compositor santiagueño la revalidación de sus títulos musicológicos y su proyección en la vida cultural argentina (Alén Lascano, 2004, p. 31).

En 1936 recibió una promoción del Ministerio de Instrucción Pública de la Nación para ocupar el cargo de Regente del Curso de Profesorado de música en la ciudad de Rosario. La familia dejó su antigua morada santiagueña para trasladarse a allí a principios de 1937 (Alén Lascano, 2004, p. 38).

Inés Gómez Carrillo, criada en ese ambiente donde la música y la cultura eran la esencia familiar, y participando activamente de la vida cultural de su ciudad, no tardó en demostrar su predisposición natural hacia el arte de la música cuyos padres se encargaron personalmente de educar.

## **1.7. Los períodos en la vida de Inés Gómez Carrillo**

Se pueden delimitar tres grandes períodos en la vida de I.G.C. que decidí asociar a los grandes cambios en su vida, coincidentes además con los cambios de su lugar de residencia: sus primeros años y los comienzos de su formación musical que denominé “Etapa de formación musical”; luego el perfeccionamiento pianístico y la carrera internacional en Estados Unidos y España: “Etapa interpretativa internacional”; y por último su regreso definitivo a su país natal y el inicio de su actividad como docente: “Etapa de docencia”.

### **1.7.1. Primer período**

Se extiende desde su nacimiento en 1918 hasta su partida a Estados Unidos, en 1940. Abarca su infancia y adolescencia en Santiago del Estero y luego su etapa de estudio en Buenos

Aires. Estos años corresponden a la “Etapa de formación musical (en piano y en composición)”. Hacia el final de este período, comienzan a vislumbrarse los primeros frutos de su formación pianística y académica, que se verán reflejados en el Primer Premio de Composición otorgado por la Municipalidad de la Capital Federal por sus obras para canto y piano: *Cunita Blanca* (Editorial Ricordi, BA 7448, 1938), *Thei de dejar* (Editorial Ricordi, BA 7450, 1939) y *Chascañauí Munanquita* (Editorial Ricordi, BA 7450, 1939).

### **1.7.2. Segundo período**

Corresponde a los años de perfeccionamiento en el exterior del país, que va de su viaje a Estados Unidos en 1940, hasta su regreso definitivo a Argentina en 1968. Es la etapa de las realizaciones artísticas, que le valdrían el reconocimiento, por parte de la prensa internacional y su consecuente repercusión en el ámbito nacional y regional. Un hecho medular de este período es su debut consagrador en el Carnegie Hall y como resultado de esto, su proyección como pianista-concertista en permanentes giras por Europa y Norteamérica. Hacia el final de este período, entre 1963 y 1968 residió en Madrid. A este emblemático momento en la vida de I.G.C. lo definimos como la “Etapa interpretativa internacional.”

### **1.7.3. Tercer período**

Marcado por el regreso a Argentina en 1968, invitada a formar parte del plantel de profesores del Conservatorio Juan José Castro de La Lucila. La concertista internacional comenzó a ejercer la enseñanza del piano, descubriendo así una nueva vocación que abrazó con ardor hasta un mes antes de su muerte, en Buenos Aires el 22 de junio de 2014. Sin abandonar del todo la carrera de intérprete, podríamos hablar de la “Etapa de Docencia” en el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila, al que se sumaría más tarde el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo-IUNA.

Siendo una intérprete de relevancia internacional y autoridad indiscutible del piano, I.G.C. realizó en 1980 su última gira por los Estados Unidos dando recitales en Washington y Chicago. Asimismo, fue invitada en 1996 a ofrecer recitales y clases magistrales en las ciudades de

Yokohama y Fujisawa en Japón.

A partir de entonces, su actividad docente a nivel nacional e internacional se combinaría con su asidua participación en jurados de importantes concursos nacionales e internacionales.

## CAPÍTULO II

### Su formación musical

I.G.C tuvo cinco maestros importantes que la formaron y proporcionaron su impronta como pianista: su madre Inés Landeta César, que le enseñó desde los 3 años hasta los 12. Vino luego Rafael González con quien estudió privadamente y también frecuentó su clase del Conservatorio Nacional. Vinieron luego, ya en New York, Edward Steuermann, Olga Samaroff y Djane Lavo Herz. Con cada uno de ellos estuvo aproximadamente cuatro años mientras al mismo tiempo iba desarrollando su carrera de concertista internacional.

A esta lista hay que agregar tres nombres más: Artur Rubinstein, Egon Petri y Wanda Landowska, tres referentes musicales de primer nivel con quienes tuvo algunas clases y de quienes recibió valiosos consejos. Rubinstein se convirtió en su amigo regalándole importantísimos consejos, ejemplos y alguna clase, pero además ubicándola en Nueva York y haciéndole un lugar entre el grupo artístico-social que él frecuentaba. Solo asistió a clases colectivas con Landowska, pero que la marcaron profundamente. Y, de Egon Petri recibió valiosas y esclarecedoras clases que reforzaron su ya sólido andamiaje técnico obtenido sobre todo con Edward Steuermann.

#### 2.1 Primer período: su formación a nivel nacional.

Inés Gómez Carrillo comenzó sus estudios musicales a los tres años de edad en el Conservatorio Thibaud- Piazzini de Santiago del Estero bajo la guía de su madre, María Inés Landeta Cesar de Gómez Carrillo. Así I.G.C. recordó sus inicios en la música desde la primera entrevista:

[...] M.Q: - “Vayamos un poco hacia atrás, cuando vivía en Santiago del Estero, ¿con quién estudió?”

I.G.C: - “Con mis padres, mi madre que era alumna de... también la mandaron a Buenos Aires pupila para hacer lo mismo que hicieron conmigo, su padre tenía locura por la música... María Inés... y estudió acá con Piazzini, bueno con la profesora que había en Piazzini hasta que llegaba a Piazzini, ... mamá me puso las manos en el piano y yo empecé a tocar... ¡ah! a los tres años... esa foto que tengo sentada en el piano chiquita, fue sacada por papá... ahí no tenía cinco años, tenía cuatro...”(entrevista personal, el 13/06/2008).

Sus primeros pasos en la música fueron a través del juego y de la imitación, como es característico del proceso natural del desarrollo infantil. En esta forma que tienen los niños y las niñas de imitar y querer hacer todo lo que ven a su alrededor, I.G.C. también jugaba a “tocar el piano” en un piano de juguete.

(...)”Por entonces Inés había recibido de regalo un piano de juguete que la sorprendió tanto como ella misma sorprendió a los suyos cuando comenzó a cantar el solfeo sobre aquellas teclas diminutas y escasas. La sorpresa de su familia fue en aumento cuando la niña era capaz de imitar todo lo que oía cantar o tocar a su madre”(...)Enseguida, de oído y como jugando, Inés se puso a ejecutar unas pequeñas piezas de Schumann.<sup>32</sup> Todo lo aprendía entonces de oído. Es comprensible que sus padres músicos la pusieran a trabajar en serio, siendo todavía una niña pequeña y sabiendo que el piano era su juego preferido” (Díaz-Alejo,1944, *Estampa*)

Segura de su predisposición y de sus condiciones naturales hacia la música, su mamá comenzó a enseñarle a tocar, en el piano real. Los progresos que la niña realizaba día tras día en el instrumento llenaban de satisfacción a la madre- profesora. I.G.C. dio inmediatamente muestras de infrecuentes dotes de niña prodigio, lo que la llevó a realizar a los siete años, su primera presentación pública tocando las Invenciones a dos voces de Johann Sebastian Bach.<sup>33</sup> Sin embargo, el primer programa de concierto que se ha encontrado en el archivo familiar data de 1924, sin fecha exacta y da cuenta de un recital de piano realizado a los seis años en el Teatro Gran Splendid de Buenos Aires(ver cuadro de conciertos) Dicho recital fue a beneficio de la Sala Cuna y la pequeña pianista tocó un programa integrado por: *Preludio y Fuga* de Bach (sin determinación de cuál de ellos se trató), *Te amo* (vals) de Luis Gianneo, *Sevilla* de Albéniz, *Claire de lune* (de la Suite *Bergamasque*) y *Arabesque* de Claude Debussy, finalizando con el *Impromptu* op 90 N°2 de Franz Schubert. En aquel recital la niña también declamó.<sup>34</sup>

El 16 de diciembre de 1927, a los 9 años, I.G.C. ofreció un recital de similares características en la Biblioteca Sarmiento de su ciudad natal. En esta oportunidad se pudieron

---

<sup>32</sup>Es probable que se haya tratado de las piezas del Álbum para la Juventud de Robert Schumann.

<sup>33</sup> Dato obtenido en la Reseña Biográfica del concierto organizado por la Universidad de Valladolid, España el 14/6/1965 en el Teatro, información se repite también en otros programas de concierto y en De Marínis, Dora, 2014, p.177). Sin embargo, en la Biografía de Inés Gómez Carrillo, gentilmente cedida por Victoria Campos, figura que este concierto Inés realizó a la edad de 9 años.

<sup>34</sup> Programa de concierto obrante en el archivo familiar, gentilmente proporcionado por Victoria Campos, el 19/11/2018.

apreciar sus progresos al tocar *Relato del Pescador* (de *El Amor Brujo*) de Manuel de Falla, *Arabesque N°1* y *Clair de lune* de Claude Debussy, *Te Amo* de Luis Gianneo, *Impromptu op 90 N°2* de Franz Schubert, *Niñas paseando por el jardín*, de Federico Mompou, *El pajarillo* de Edward Grieg y *Sevilla* de Albéniz. Tal como lo hiciera en el recital anterior, también recitó.<sup>35</sup>

Como era de esperar de una niña tan talentosa, las concreciones académicas no tardaron en llegar. A los diez años I.G.C. recibió el título de Profesora Superior de Piano y dos años más tarde, en 1931 se graduó como profesora de Teoría y Solfeo con excelentes calificaciones.<sup>36</sup>

“Los grandes frutos del Conservatorio Thibaud- Piazzini comenzaban a madurar, y las numerosas promociones allí formadas dieron testimonio permanente, en el país y en el exterior, de las enseñanzas debidas al maestro Gómez Carrillo secundado por su esposa doña Inés Landeta”.(Alén Lascano, 2004, p. 35)

María Inés Landeta Cesar de Gómez Carrillo, quien impartía las lecciones de piano en la filial santiagueña del Conservatorio Thibaud-Piazzini, fue la única profesora que tuvo su hija hasta los doce años: “... siempre mamá era la que se ocupaba de las manos...” (entrevista personal, el 13/6/2008).

A los doce años I.G.C. ya poseía una técnica y una musicalidad de excepción. Había completado su primera formación y tenía una firme convicción acerca de su futuro. Ella, siendo aún niña, ya sabía qué es lo que querría ser cuando fuera grande: “pianista”, como mamá y papá, como Ricardo Viñes, tal vez como Maurice Dumesnil o como Alberto Williams, los concertistas a quienes había escuchado tocar en vivo por aquellos años. Ella conocía muy bien la meta a la que aspiraba; sus padres serían los encargados de mostrarle el camino. El siguiente paso a seguir, sería el de continuar con sus estudios en Buenos Aires.

Sus padres no la abandonaron ni un segundo, la guiaron en todo momento y así fue como en uno de sus viajes familiares a Buenos Aires, en 1930, don Manuel llevó a su hija de doce años a la

---

<sup>35</sup>Programa de concierto obrante en el archivo familiar, gentilmente proporcionado por Victoria Campos, el 19/11/2018.

<sup>36</sup> Colección de actas de los exámenes de la Escuela Superior de Piano. Conservatorio Thibaud- Piazzini, filial Gómez Carrillo. Santiago del Estero 1917-1933 ( Alén Lascano, Luis, 2004, p.35)

casa del maestro español Rafael González<sup>37</sup>, encomendando a su amigo y admirado músico su tesoro máspreciado: su primogénita. Entre los doce y los trece años, I.G.C. tomó algunas clases en forma particular con este maestro catalán. Así lo recordaba en una entrevista:

[...] M.Q: - Entonces ¿hasta los trece años estudia con su mamá?

I.G.C: - “No... bueno sí... hasta los trece años, porque antes ya tomaba algunas clases, porque un año antes papá me trajo a Buenos Aires... así que ya había empezado con González...” (entrevista personal, el 13/06/2008)

Ese mismo año I.G.C. interpretó el primer concierto importante de su carrera al ejecutar en Buenos Aires un recital de piano organizado por la Asociación Wagneriana<sup>38</sup>. En aquella presentación se daba a conocer la novel pianista, lo que significó una verdadera revelación. Se inauguraba de este modo un interesante capítulo en la vida de aquella jovencita, quien comenzaba, por un lado, una auspiciosa etapa de formación académica y de enriquecimiento en sus saberes musicales y por otro, su incipiente carrera como solista que se iría consolidando progresivamente a nivel nacional.

A pesar de provenir de una sociedad que aún hoy en día es conservadora y “patriarcal”, la autoridad paterna de esta familia Gómez Carrillo-Landeta César, don Manuel, en su doble condición de progenitor y de músico, estaba habilitando a su hija a buscar nuevos y mejores horizontes en la capital del país. Estaba permitiéndole alejarse del seno familiar (algo que, para muchas jovencitas santiagueñas, aún en la actualidad no les es permitido) pensando que ese era el mejor destino para alcanzar una carrera artística de envergadura.

En 1931, a los trece años, I.G.C. fue enviada a Buenos Aires como pupila en el colegio Mallinckrodt, ubicado en la calle Juncal 1160. En este establecimiento (de educación religiosa con reconocimiento estatal y fundado por las hermanas de la Caridad Cristiana) cursó sus estudios secundarios hasta 1936. Allí la joven tenía asignado un cuarto que compartía con una señorita de Salta perteneciente a la tradicional familia Patrón Costas de Alsina<sup>39</sup> (comunicación, el 15/6/2018).

---

<sup>37</sup> Más adelante, en este mismo capítulo, nos detendremos en la figura del maestro González, por la relevancia de su personalidad musical en Argentina y como una manera de subrayar la importancia del linaje pedagógico- pianístico que éste supo transmitir a su discípula.

<sup>38</sup> Reseña biográfica de un programa de concierto de la Asociación “El piano”, temporada 1961, concierto N°2, 16/5/1961 en el Teatro Cómico (av. Corrientes 1280). El dato figura también en: Arizaga, 1971, (p.169)

<sup>39</sup> Dato aportado por Ana María Quainelle de Alén Lascano: Durante una recepción en Salta en la década del 80, con motivo del aniversario del canal 11 de televisión, Elsa Patrón Costas de Alsina (una de sus propietarias y presidente de la comisión directiva) se acercó al matrimonio Alen Lascano-Quainelle al enterarse que venían de Santiago del

I.G.C. recordaba en la primera entrevista:

[...] M.Q: -Entonces cuando usted tiene trece años ¿viene a Buenos Aires con su familia?

I.G.C: - “¡No! A mí me ponen pupila en el colegio Mallinckrodt y que la superiora era tan... no se, gente inteligente que se dio cuenta que yo era una niña dotada y entonces papá le pidió que me aceptara... porque allí no aceptaban más que a los hijos de... se fijaban en los antecedentes de las familias... entonces papá le dijo: “mi hija es dotada para el piano” entonces lo que yo quiero es que ella estudie acá en el Conservatorio Nacional...” (entrevista personal, el 13/06/2008).

Como alumna interna de esta institución, tenía un permiso especial para participar de la vida cultural de Buenos Aires. La madre Superiora, alentaba el desarrollo de la sensibilidad musical de su pupila, llevándola a escuchar asiduamente los conciertos en el Teatro Odeón. Por aquellos tiempos, I.G.C. tuvo el privilegio de poder escuchar a grandes pianistas como Benno Moiseiwitsch, Alexander Uninsky y Wilhelm Backhaus: “...Quedé impresionada al ver a Backhaus con la soltura que tocaba y que él mismo tenía hasta para caminar” (entrevista personal, el 19//2010). En una de estas ocasiones I.G.C. asistió al concierto de Arthur Rubinstein, siendo ésta la oportunidad en la que pudo escucharlo tocar por primera vez, ya que más tarde lo escucharía nuevamente en el Teatro Colón. El impacto emocional que le produjo esta experiencia de ver al pianista polaco tocar en un recital en vivo, quedaría grabado en su memoria (entrevista personal, el 19/7 /2010).

Mientras I.G.C. vivía en el Colegio, además de cumplir con las obligaciones de la escolaridad del nivel secundario, se le permitía estudiar el piano en horas de la tarde; para ello, la institución disponía de estudios de práctica con pianos verticales. I.G.C. pasó allí largas horas practicando en aquellos instrumentos y recordaba que “se divertía muchísimo” (entrevista personal, el 6/9/2013)

### **2.1.1. El Conservatorio Nacional de Música y Declamación**

Paralelamente a su formación general, I.G.C. asistía a las clases del Conservatorio Nacional

---

Estero y les preguntó si conocían a la familia Gómez Carrillo; con alegría y afecto recordó a “Moña” Gómez Carrillo comentándoles que habían sido compañeras de cuarto en el Colegio Mallinckrodt de Buenos Aires en la década del 30.

de Música y Declamación<sup>40</sup>, al que había ingresado en 1931 ejecutando una Sonata de Mozart como obra impuesta, la cual era comunicada a los postulantes un mes antes del examen:

[Sic] "... porque aunque fueras chica si vos tenías la altura para hacer el examen de ingreso... y yo hice el examen de ingreso a los catorce años y la pieza era una sonata de Mozart, que si te la canto vos vas a saber cuál es, en la menor: [Inés la entona] mi-mi.-mi.-mi do- la- la- sol- sol..." (entrevista personal, el 6/9/2013)

La jovencita santiagueña, luego de ejecutar la Sonata en La menor K.310 de Mozart fue admitida en la Institución y pasó a formar parte de la clase de piano de Rafael González, con quien ya estaba familiarizada. Había logrado su primer objetivo para el que se había preparado hasta entonces y empezaba, gracias a sus méritos, a ser alumna de aquel pianista a quién Manuel de Falla encomendara el estreno argentino de *Noche en los jardines de España*, y el hombre en quien su padre tenía depositada toda su confianza para guiar a Inés en el camino de la música.

La elección de Rafael González- por parte de Don Manuel- como maestro de su hija, seguramente fue motivada por su condición de eximio músico. Además de las múltiples funciones que ocupó en los setenta años que vivió en Argentina, hasta 1974 que regresó definitivamente a España (De Marinis, 2014, p. 181).

"(...) fue un pianista respetado, intérprete frecuente en las audiciones de las asociaciones de conciertos como Amigos del Arte y Sociedad Wagneriana y tenía la capacidad de moverse sin conflictos en las diferentes agrupaciones de músicos activos de la época (...) estaba muy relacionado en el ambiente musical de Buenos Aires de aquellos años y le tocó ocupar importantes cargos directivos. Tal fue el caso, en 1933, de su participación como miembro del Directorio del Teatro Colón, tras la renuncia de Constantino Gaito, cuando lo presidía Victoria Ocampo y la Dirección General estaba a cargo de Juan José Castro (Corrado, 2010, p. 167-169)

Más tarde, en 1956, volvería a ser requerido en el Directorio del Teatro Colón y fue

---

<sup>40</sup>El Conservatorio Nacional de Música y Declamación fue creado mediante el decreto N°1236 el 7 de julio de 1924 y firmado por el entonces presidente de la Nación, doctor Marcelo Torcuato de Alvear y el ministro de Justicia e Instrucción Pública, doctor Antonio Sagarna, sobre la base de la escuela de Arte Lírico y escénico del Teatro Colón. En 1939 pasó a llamarse Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, luego en 1948, al fallecer su primer director, el maestro Carlos López Buchardo, se le agregó su nombre, pasando a llamarse Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. La institución sufrió modificaciones al separarse en 1950 la sección baile que pasó a formar la Escuela Nacional de Danzas, luego en 1957 se separó el Arte escénico que pasó a formar parte de la Escuela Nacional de Teatro. Habiendo experimentado varias mudanzas a lo largo de los años, entre 1982 y 1983 pasó a ocupar su sede actual de la Avenida Córdoba 2445, conocida como el Palacio Roca. En 1994 una nueva fractura separa sus años de formación musical inicial (que pasan a formar parte del ámbito municipal) del resto de su estructura. Se crea el IUNA en 1996, adquiriendo jerarquía universitaria que nuevamente debió modificar su nombre al transformarse en UNA. El Conservatorio pasó a llamarse Departamento de Artes Musicales y Sonoras" Carlos López Buchardo" (DAMUS) (García Cánepa, 2018)

además desde 1958 miembro fundador del Fondo Nacional de las Artes (Arizaga, 1971, p.171).

### 2.1.2. Rafael González y la herencia de la escuela española

Rafael González (Barcelona, 1892/ Madrid, 1979), pianista y pedagogo formado en el piano por su madre (pianista portorriqueña), luego por Manuel de Falla<sup>41</sup> y posteriormente en el Conservatorio Real de Madrid. Allí, en 1901, luego de una rigurosa formación musical, obtuvo el primer premio de Solfeo. En 1904, ya radicado en Argentina y con tan sólo 11 años de edad, fue alumno de Julián Aguirre,<sup>42</sup> quien le impartió lecciones ad honorem formándolo artística y musicalmente. Estudió Armonía y Contrapunto con el entrerriano Ricardo Rodríguez<sup>43</sup> y también

---

<sup>41</sup> Falla, Manuel de (Cádiz, 1876- Alta Gracia, 1946), uno de los tres principales representantes del nacionalismo español cuyas obras ocupan un lugar de privilegio en el repertorio. Se formó en piano con su madre, excelente pianista y luego de estudiar Armonía, Contrapunto y Composición con Alejandro Otero y Enrique Broca, ingresó al Real Conservatorio de Madrid donde tuvo como maestros a José Tragó y Felip Pedrell. Fue este último quien le abrió las puertas al conocimiento de la música autóctona española que tanta importancia habría de tener en su producción posterior. Residió en París desde 1907 y se vinculó con Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas e Isaac Albéniz. Regresó a España en 1914 y compuso las obras más célebres correspondientes a su madurez creativa. El estallido de la guerra civil española lo obligó a buscar refugio en Argentina, su destino final. (recuperado el 30/7/2018 de [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com) )

<sup>42</sup> Aguirre, Julián (Buenos Aires, 1868- 1924) pianista, pedagogo, compositor y crítico musical. Entre 1873 y 1887 permaneció con sus padres en España donde estudió piano con Isaac Albéniz (1860-1909) y más tarde, al abandonar los estudios de derecho, ingresó al Conservatorio Real de Madrid donde tuvo a Emilio Arrieta en composición y Carlos Beck en piano. Completó su formación estudiando fuga con Cató y armonía con Aranguren. Durante dos años consecutivos ganó premios en Armonía, Contrapunto y Piano. Al regresar a Argentina se estableció primero en Rosario y poco tiempo después en Buenos Aires, donde se desempeñó durante 23 años como profesor y secretario del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Compuso un poema sinfónico, obras concertantes, de cámara, y para piano (casi la mitad de su producción, 45 obras, son para piano. Fue uno de los iniciadores del movimiento nacionalista musical de Argentina junto a Alberto Williams. (De Marinis,2014,p.70-73)

<sup>43</sup> Rodríguez, Ricardo (Concordia, Entre Ríos 1879- Buenos Aires, 1951) Compositor argentino. Becado por el gobierno nacional, se perfeccionó en Francia, Alemania e Inglaterra. A su regreso al país tuvo a cargo la cátedra de Composición en el Conservatorio Nacional de Música, integró el Directorio del Teatro Colón y llegó a ser miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Entre sus obras principales se encuentran: *El Palmar*, *Atardecer en la tablada* y *El Yuquerí* (Poemas sinfónicos), *Sonata en Sol* (violín y piano), *San Ignacio* (Cantata para Solistas, Coro y Orquesta), Canciones y obras para piano (*Sonata*, *Sonatina*, *Preludios*, *Miniaturas*, etcétera).

Integró jurados de importantes concursos nacionales. De este modo, en 1933 conformó el jurado del concurso del Teatro Colón para la selección de obras argentinas a estrenarse en esa temporada, junto a los compositores Juan José Castro, Juan Carlos Paz, Julio Perceval y José Torre Bertucci (éste último no aceptó y fue reemplazado por Carlos López Buchardo). En 1920 integró el jurado de la primera edición de los "Premios Municipales de estímulo al Arte" representando a los "concurrentes" (compositores). En 1926 él mismo obtuvo este Premio Municipal por sus *Seis preludios para piano*: N° 1 en Mi bemol, N° 2 en Modo Dórico, N° 3 en Mi menor, N° 4 en Modo Dórico, N° 5 en Re menor, y N°6 en La Mayor. ( Mondolo, 1989, p. 3- 7; Corrado, 2010,p.166;Arizaga, 1971, p.262).

con Alberto Williams. Ya en París, por medio de la Beca Europa, se formó en la Schola Cantorum con Vincent D'Indy<sup>44</sup> y Albert Roussel<sup>45</sup>. Su amistad con los pianistas Arthur Rubinstein y Ricardo Viñes permitió que le prodigarán indicaciones y consejos muy valiosos para su evolución artística (De Marinis, 2014, p.179-180)

Desde su debut en Buenos Aires en 1910, en la Sala Argentina junto al violinista belga August Maurage, interpretando la Sonata de César Franck, González inició una carrera muy importante como concertista de piano, como solista con orquesta, y como camarista. Fue el primer intérprete del piano de la Asociación Wagneriana, así también como el primer pianista residente en Argentina en tocar en el Teatro Colón de Buenos Aires ( De Marinis, 2014, p. 180).

En opinión de Rodolfo Arizaga “González fue un pianista de extraordinaria musicalidad, una de las personalidades más valiosas, humana y artísticamente que recibió la Argentina en el más difícil capítulo de su formación: cuando apenas se comenzaba a ser algo...” (Arizaga, 1971,p. 170)

En palabras de Enzo Valenti Ferro, desde su debut en 1911

“...Con tan sólo dieciocho años, el joven pianista español no tardó en convertirse en uno de los intérpretes de cámara más requeridos por el medio artístico local. Sus dotes pianísticas eran ciertamente excelentes, pero su musicalidad excedía al más encendido de los elogios...” (Valenti Ferro, 1992, p. 62).

Recordaba I.G.C. a su maestro catalán como “...un músico extraordinario que se producía

---

<sup>44</sup>D'Indy, Vincent (Paris, 1851-1931): compositor y pedagogo formado en el Conservatorio Nacional de Paris con Albert Lavignac y Antoine Marmontel. En 1874 fue admitido en la clase de órgano de César Franck, cuyas clases eran verdaderos cursos de composición. Comienza a formarse con este músico romántico de origen belga-francés, educado en la tradición germana y se ubica en su misma línea. Se embebe así del movimiento que dotó a la música francesa de compromiso emocional, de solidez técnica y de solemnidad a la imagen de los compositores alemanes. Vincent D' Indy comenzó a tener una mirada crítica acerca de la música francesa del siglo XIX. Empezó a considerar a la tradición de la ópera y a la del Conservatorio de Paris, así como la sinfonía parisina “decorativa” como superficiales y frívolos, de escasa riqueza al lado de la tradición teutónica de Bach, Beethoven y Wagner. El carácter de su propia música revelaba una construcción meticulosa pero también cierto lirismo. Sus armonías y contrapuntos eran elaborados y sus últimos trabajos denotan ritmos libres y poco ortodoxos. En 1894 creó La ScholaCantorum junto al Director Coral Charles Bordes y el organista Alexandre Guilmant como un centro de música religiosa que luego se convirtió en Conservatorio de Música. (Enciclopedia Británica, traducción personal)

<sup>45</sup>Roussel, Albert (Tourcoing, Francia 1869-Royan, 1937): Compositor y pedagogo, alumno de Vincent d'Indy en La ScholaCantorum. Entre 1902 y 1914 enseñó composición allí a numerosos alumnos, entre ellos a Erik Satie y a Edgar Varèse. Caracteriza a sus composiciones el fervor lírico, la austeridad técnica y la audacia armónica. Visitó el sudoeste asiático y la India y estas impresiones influenciaron su música sinfónica posterior. Recibió influencias del estilo de Debussy y en su madurez asimiló el Neoclasicismo con sus técnicas modernas de escritura. En este último período se rebeló en contra del impresionismo, cultivando el estilo antiguo de Jean Philippe Rameau con la experimentación armónica y el estilo trazado en parte por Stravinsk (Enciclopedia Británica).

más en conciertos de música de cámara que como solista. Cuando visitaban nuestro país solistas o conjuntos internacionales era Rafael González quien solía acompañarlos en el piano”.<sup>46</sup>(entrevista personal, el 13/6/2008).

Para este profesor, el aspecto musical prevalecía sobre lo puramente técnico. Fue él quien le enseñó, según propias palabras de I.G.C. “...a “cantar” con el piano presionando las teclas y a “escuchar” las resonancias que emanan del instrumento. Técnicamente no recuerda que le haya enseñado nada, no le dio indicaciones de cómo mover los dedos”.<sup>47</sup>( panel IUNA, 16/10/2008)

Se preocupaba por enseñar a estudiar a los alumnos y señalaba que este era el principal problema de los pedagogos. Para él:

“... El estudio del instrumento y del solfeo debía empezar a edad temprana, y el “propósito musical” no debía dissociar lo físico y lo espiritual del “toque”. La técnica debía significar poder expresarse musicalmente sin tocar de manera artificial, usando el intelecto y el sentido analítico constantemente. El sonido nunca debía ser brusco ni duro, ya que de esta manera se transformaba en ruido, para lo que se aconsejaba la “souplesse” (suavidad) del ataque. El “touché” (toque), según él era un problema de sensibilidad, algo absolutamente personal. Consideraba que el maestro era responsable de desarrollar la personalidad de sus discípulos, y debía conocer las capacidades de cada uno y su temperamento. En sus interpretaciones, trataba de recrear con infalible rectitud la plenitud de la forma, volcando en la obra toda su individualidad física y espiritual. Vivió el arte como una religión, y su principio fundamental fue siempre estudiar. Dedicaba mucho tiempo a entender lo que estaba escrito en los pentagramas, por eso sus actuaciones eran espaciadas. Desde sus inicios se dedicó con extrema precisión a los detalles y a la búsqueda del sonido. Consideraba que el color diferenciaba los planos y que éste era uno de los problemas más delicados de la interpretación (...)Artista de sensibilidad clara y activa, amigo de la inteligencia, inquieto por las nuevas manifestaciones y corrientes estéticas, severo pero alegre. En Rafael González se aúnan el músico, el intérprete, el maestro, el gran hombre impulsado por un solo amor: la música...” (Bertolini, 1983, en De Marinis, 2014, p. 181).

I.G.C. pensaba que su maestro:

[Sic] “... Me brindó una formación musical extraordinaria, pero no técnicamente...El maestro de González fue Julián Aguirre, González era catalán, pero vino a los cuatro años a Buenos Aires, era una persona de un refinamiento... le enseñaron muy bien a Rafael González...lo que pasa que él tenía una mente

---

<sup>46</sup> I.G.C. recordaba este dato y el mismo se corroboró en palabras de Enzo Valenti Ferro(...)En 1935 en la Asociación Wagneriana, Jenô Lener, que era un violinista de primer orden, ofreció un recital de sonatas para violín y piano con Rafael González;( ...)en 1948 el Cuarteto Lener se presentó nuevamente en la Asociación wagneriana, esta vez con la colaboración del pianista Rafael González...”(Valenti Ferro, 1992, p. 198-199).

<sup>47</sup> Panel realizado en el IUNA,2008)

colosal y conocía toda la música imaginable para el piano...solamente, hay que decir las cosas como son, le dio una gran formación. González era musicalmente un fenómeno, técnicamente no... él tocaba bien... pero jamás me explicó nada técnico... pero en cambio... bueno él sabía cuando estaba limpio o no limpio...” (entrevista personal el 13/6/2008).

González le daba obras “muy difíciles” del gran repertorio, para abordar en ellas los pasajes de dificultad

[Sic] “... pero él se entusiasmaba y me daba obras muy difíciles que estaban por encima... sobre mi capacidad técnica... lo que pasa que como yo era muy música me venían bien... entonces podía ir rápido en ese sentido... pero yo sobre eso soy totalmente sincera... y yo empecé a despertarme de todo eso yendo allá, viendo a los pianistas cómo hacían... los que eran buenos... yo me daba cuenta cuando no tenían ritmo, cuando la medida no era perfecta porque mamá era “doña perfecta” en la medida y papá, que te voy a decir... que era compositor, la medida la tenían toda... no tocaban tan bien...”(entrevista personal, el 13/6/2008)

Es así cómo, cursando el segundo año del Conservatorio, le hizo estudiar el tercer concierto de Prokofiev, trabajando exhaustivamente las primeras páginas. Estudió asimismo algunos de los Estudios de Chopin, los conciertos para piano de Mozart y entre otras obras de compositores argentinos y latinoamericanos: de Lecuna: *Tres piezas sobre ritmos folklóricos venezolanos*, de Juan José Castro: *Corales Criollos* y *Toccata* como así también la obra completa de su propio maestro Julián Aguirre (entrevista personal, el 17 de octubre de 2008).

Más tarde, I.G.C. recordó a su maestro, en una de las entrevistas como “...Un músico tan extraordinario que se fue por la enseñanza de cómo hacer música, se dedicaba a enseñar cómo se hacen las frases musicales, solía instalar a los alumnos dentro del estilo de las obras.”

Recordó también haber abordado bajo su guía la *Fantasia Impromptu* de Chopin, obras de Franz Schubert, y en especial su *Fantasia en Fa menor* para cuatro manos. Rememorar esta obra a cuatro manos suscitó un episodio inolvidable, digno de mención: Cerrando los ojos con la cabeza hacia arriba, como quien se eleva y parte por un instante del mundo terrenal, comenzó a cantar la melodía principal de la *Fantasia* nombrando cada una de sus notas. Con gran expresividad, con memoria impecable, afinación precisa y con el rostro resplandeciente de goce, I.G.C (ya en sus noventa y cinco años de edad) tuvo en aquel sublime momento un recuerdo emotivo que iluminó aquella entrevista.(entrevista personal el 15 de marzo de 2013)

El maestro se ocupaba con esmero en desarrollar en su alumna el dominio del uso del pedal, inculcándole el concepto, a manera de ejemplo, que: “...El pedal tiene ritmo”, que muchas veces se lo coloca antes de empezar a tocar y las particularidades concernientes al uso del pedal tonal que se

coloca “a tiempo...”(entrevista personal, el 15 de marzo de 2013 )

I.G.C. recibió de Rafael González una extraordinaria base musical en aquellos años de formación en el Conservatorio Nacional.No sólo tomó clases, si no que se nutrió musicalmente viéndolo tocar en público, lo que implica, en materia de educación y de formación artística, un privilegio para cualquier alumno que esté aprendiendo a tocar o perfeccionando la ejecución de un instrumento. Ver tocar al maestro significa aprender con el ejemplo vivo. El currículum vivido, aquel que se aprende en las clases específicas del instrumento se complementa con el currículum oculto, en el que se incorporan aprendizajes que no fueron enseñados directamente; pero que el alumno absorbe de forma subliminar como la manera de comportarse, las actitudes, los gestos y la capacidad de relacionarse que tiene aquel pedagogo, aunque todo esto no sea explicitado verbalmente.<sup>48</sup> El modelo del Maestro- Intérprete o el Artista en el aula, desarrolla un aprendizaje supremo en el educando, quién va incorporando paulatinamente ese conocimiento del ámbito escénico al mismo tiempo que desarrolla el deseo de imitarlo y de ser él también un “Artista.”

De aquellas impresiones del concertista González, I.G.C. recordaría

[Sic] “...era un “camarista de primera, solía tener un trío con el violinista Pessina y el violoncellista Vilaclara; tocaba muy poco, pero muy prolijo. Era un hombre de carácter cerrado con un repertorio inmenso, solía enseñar mucho y estaba siempre cansado” (entrevista personal, el 19/7/2010).

Valenti Ferro se refería al Trío Vilaclara diciendo

“...Tres brillantes músicos de Buenos Aires: el violinista Carlos Pessina, el violoncellista Ramón Vilaclara y el pianista Rafael González se reunieron en 1922 e iniciaron una fecunda actividad. Los tres eran avezados cultores de la música de cámara y profesionales de primer orden a los que mucho debe la vida musical de la ciudad...” (Valenti Ferro, 1992, p.126).

Las impresiones de la joven alumna coinciden con los conceptos vertidos por Rodolfo Arizaga cuando- refiriéndose a la calidad de solista de González- decía:

“...Luego de haber impresionado al público siendo muy joven en su debut en el Teatro Colón

---

<sup>48</sup> Las nociones de Currículum fueron incorporadas en el Seminario “Currículum” de la Maestría en Educación Artística con mención en música de la Universidad Nacional de Rosario, dictado por Victoria Baraldi, Licenciada en Ciencias de la Educación y especialista en “Currículum” en el año 2009.

tocando la parte solista de las Variaciones Sinfónicas de César Franck, eligió el camino menos brillante porque la música era para él una liturgia y no un rito: prefirió la música de cámara porque le proporcionaba el módulo preciso a su temperamento y la complacencia a su espíritu severo, implacable, incondicional...” (Arizaga, 1971, p.170).

Continúa diciendo Arizaga: “...La Cátedra fue su único medio de vida: otro rasgo que perfilaba su poderosa personalidad.”(Arizaga, 1971, p. 170)

Al renunciar González a su cargo de profesor del Conservatorio Nacional, I.G.C. estudió el último año de la carrera con una pianista francesa, a la que los alumnos y alumnas solían llamar madame Pullard.<sup>49</sup> Muchos años más tarde I.G.C. recordaba este período:

[...]M.Q: - Y en el conservatorio ¿con quién estudió?

I.G.C: - Con Rafael González, así que no tenía problemas... ah, pero durante un tiempito corto durante un año estudié con madame “Pullard”, que me tomó tanto cariño que quería que fuese alumna de ella, pero mi corazón estaba con González porque yo estaba con él desde que era chica... así que se ofendió cuando la dejé, pero eso fue cuando ya terminé. Ella quería seguir conmigo en perfeccionamiento ahí en el conservatorio o como alumna particular...

M.Q: -Así que ¿en el último año de la carrera la tuvo a ella?

I.G.C: -Sí, porque González tuvo no se qué inconveniente y renunció, no sé qué habrá pasado, nunca supe que era... yo estuve con González hasta que renunció... yo estuve a penas tres o cuatro años en el conservatorio hasta que me recibí y después seguí con González, por supuesto, hasta que me fui a Estados Unidos (entrevista personal, el 13/6/2008). )

### **2.1.3. Los maestros de Composición: Athos Palma, Abraham Jurafsky y José Torre Bertucci**

Durante aquellos años de intensa formación musical en el antiguo Conservatorio Nacional de Música y Declamación, los alumnos de instrumento tenían obligatoriamente dentro del plan de estudios la materia Composición, a cargo del maestro Athos Palma. Quizás esta sea una de las razones por la cual I. G.C, al igual que otras pianistas de su generación, como Pía Sebastiani y Lía Cimaglia Espinoza, hayan incursionado en la composición musical. Particularmente en su caso, sólo compuso obras en su primera etapa, es decir, en el período de “formación” musical.

<sup>49</sup> No se han encontrado datos de esta profesora ni en enciclopedias, ni en diccionarios, ni tampoco en sitios de Internet. Su apellido fue buscado con las distintas posibilidades fonéticas y de escritura en la lengua francesa, tal como lo pronunciaba Inés: Poulard o Poullard y también como está mencionado en el texto (teniendo en cuenta la manera que tiene el castellano de pronunciar la vocal “u”)

Athos Palma, (Buenos Aires, 1891- 1951) formó parte del primer claustro de profesores del Conservatorio Nacional en donde influenció a varias generaciones de alumnos, entre ellos a I.G.C. Estudió en su país con profesores europeos que habían emigrado a Argentina hacia finales del siglo XIX, como Cayetano Troiani<sup>50</sup> y José García Jacot<sup>51</sup>. Además de la música, cursó durante seis años en la Facultad de Medicina y se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Palma combinó el ejercicio de la docencia en la cátedra (en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico) con la función pública (en el Directorio del Teatro Colón); también se desempeñó en la educación escolar (como inspector técnico del Consejo Nacional de Educación) y en la actividad gremial (en Sadaic) (...) Escribió obras tales como: *Nazdah* (1924, drama lírico en un acto, estrenado en el Teatro Colón y representado en tres temporadas), los poemas sinfónicos: *Los hijos del Sol* (1929), y *Jardines* (1930), dos sonatas para violín y piano (1912 y 1924 respectivamente) y canciones y cantos escolares. Publicó una *Teoría razonada de la Música* y un *Tratado completo de Armonía*, una de las materias técnicas que llegó a dominar más profundamente. (Arizaga, Rodolfo, 1971, p.99, 235)

Así como en piano tenía al maestro concertista, en la composición, I.G.C, estaba conviviendo con el ejemplo en vivo: el maestro- compositor, él mismo, autor de tratados importantes de teoría musical, los textos donde debían estudiar los alumnos.

Entusiasmada en la creación musical a imagen de su maestro, comenzó a componer sus primeros ejercicios y algunas obras que surgieron de su inspiración en este período temprano de su formación musical académica.

Sin embargo, por ser hija de un compositor, suponemos que seguramente también recibió el constante estímulo de su padre, quien al ver sus dotes musicales, decidió apoyar la profesión artística de su hija ya adolescente, incentivando el desarrollo de sus capacidades creativas.

---

<sup>50</sup>Troiani, Cayetano (Chieti, Italia 1873- Buenos Aires 1942) compositor italiano que habiendo realizado estudios en el Real Conservatorio de Nápoles emigró a Argentina y se consagró a la enseñanza de la composición. Dirigió el Conservatorio Santa Cecilia y enseñó armonía en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Entre sus composiciones figuran: *Scene infantil* (orquesta), *Etincelles* (15 piezas para piano), *Rêves et fantaisies* (20 piezas para piano), *Ritmos argentinos* (7 piezas de carácter folklórico para piano), *Motivos de la sierra y la llanura* (12 piezas de carácter folklórico para piano) y canciones. (Arizaga, 1971, p. 305-306)

<sup>51</sup> García Jacot, José (Barcelona, 1853- Buenos Aires, 1912) Violoncellista y profesor. Emigró a Buenos Aires en 1896. Entre sus alumnos figuran Pablo Casals, José María Castro y Ennio Bolognini. Enseñó en el Instituto Santa Cecilia y en los conservatorios Thibaud- Piazzini y Beethoven de Buenos Aires. ( Arizaga, 1971, p.152)

Es así como, para profundizar los estudios del Conservatorio Nacional, durante los recesos escolares del verano I.G.C. volvía a su casa paterna en Santiago del Estero, escribía ejercicios y composiciones que luego enviaba por correo a Buenos Aires al maestro Abraham Jurafsky, que en propias palabras de Inés: "... Jurafsky era un alumno avanzado de Athos Palma y las correspondencias eran "los cuadernos de armonía avanzada"<sup>52</sup> (entrevista personal, el 17/10/2008).

Abraham Jurafsky (Buenos Aires, 1906-1993), compositor y pedagogo argentino, perteneció a la Generación del Centenario, que incluyó a los compositores nacidos entre 1906 y 1920, en coincidencia con el centenario de la Revolución de Mayo y el de la Independencia Argentina. (Suárez Urtubey,1982,1985, p.113).

Discípulo de Athos Palma, convertido en maestro egresado y profesor del Conservatorio, era especialista en armonía y publicó en 1949 su "Manual de Armonía" (Arizaga, 1971, p.186).

En 1980, junto con Carlos Suffern, realizó una *Selección de melodías clásicas y modernas con acompañamiento de piano*, conformaron un Solfeo publicado -al igual que la obra antes mencionada- por la Editorial Ricordi. Jurafsky, fue autor de la biografía de *Carlos López Buchardo*, publicada dentro de la Serie *Argentinos en las artes* como parte de las Ediciones Culturales Argentinas, que publicó la Subsecretaría de Cultura a través de la Dirección General de Difusión Cultural. Escribió asimismo (en calidad de profesor contribuyente), artículos sobre obras recientes de autores argentinos en *Música y Drama*, la Revista mensual de los estudiantes de Música y Declamación. Tal es el caso de su estudio sobre *Afrodita de Arturo Luzzatti* (*Música y Drama*, Año I, N° 6, VI,1927, p.2, en Corrado, 2010, p.85).

Entre su producción musical se encuentran obras para piano y música de cámara tales como *Toccata para piano* de 1966, dos *sonatas para violín y piano* de 1939, *Tres canciones para canto y piano* de 1934, así como *Tres melodías*, *Coplas* y *Cuatro canciones al estilo popular argentino* (Suárez Urtubey,1982-2005,p.114)

Sus obras gozaron de difusión en la Sala Amigos del Arte:

"...Los autores de prolongada trayectoria compositiva y actividad profesional e institucional, como muchos de los Socios de la Sociedad Nacional de la Música- Alberto Williams, Julián Aguirre, Floro Ugarte, Felipe Boero, José Gil, José André, Ricardo Rodríguez, Celestino Piaggio, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, Pascual De Rogatis, Alfredo y Armando Schiuma, Athos Palma, Abraham Jurafsky, José Torre Bertucci, Ana Carrique y Celia Torrá, entre otros-alternaron allí con miembros más jóvenes de la misma

---

<sup>52</sup> I.G.C. conservaba en su biblioteca de la avenida Santa Fe un cuaderno de tapas duras prolijamente encuadernado con letras doradas que decía: "Cuaderno de música perteneciente a Moña".

agrupación...” (Corrado ,2010, p.101.)

Además de sus actividades como docente, musicólogo y compositor, Jurafsky se desempeñó como Director Artístico de la Asociación Wagneriana (Arizaga,1971, p. 186).

Durante la carrera en el Conservatorio Nacional, I. G. C. tuvo también como maestro de Solfeo y Contrapunto al compositor, pianista y pedagogo José Torre Bertucci.<sup>53</sup> (Buenos Aires 1888- 1970) quién se destacó en diferentes ámbitos artísticos gracias a su personalidad creativa, sensible y generosa .Fue discípulo de Alberto Williams y de Eduardo Fornarini. En 1909, a sus 21 años de edad, recibió el Primer Premio de Composición con una obra para piano y así pudo continuar su formación en Francia, Italia e Inglaterra donde amplió sus conocimientos acerca de nuevas culturas además de su amor por el arte.Compuso obras para piano y para canto, entre ellas: *Tres poemas para Canto y piano* (1927) y *Sonata para piano en Do sostenido menor*, ambas composiciones editadas por la Sociedad Nacional de la Música.En 1922 obtuvo el premio Municipal<sup>54</sup> y en 1930 el de la Asociación Wagneriana. Se desempeñó con inteligencia y especial sentido didáctico en el Conservatorio Nacional de Música como profesor de Solfeo y Contrapunto, dejando su impronta en un tratado de contrapunto que utilizaron varias generaciones. El mismo fue publicado por la Editorial Ricordi en 1947, se convertiría en el libro de referencia en el estudio musical para quienes cursan una especialización superior, ya que en él aborda allí el contrapunto con el máximo rigor y estudia todas las posibilidades, ya se trate de la mezcla de las especies como del número de las voces (García Muñoz, 1986:2)

---

<sup>53</sup> Dato brindado por Inés durante el panel “La interpretación de la música argentina para piano” realizado en el IUNA a cargo de la profesora Ana María Mondolo junto a Pía Sebastiani y Jorge Fontenla el 16/10/2008. Torre Bertucci sería luego una figura emblemática en la historia del patrimonio del arte en la Argentina. Fue un gran coleccionista que donó alrededor de 2500 piezas de Oriente y Occidente de un valor incalculable que actualmente pertenecen al Museo Nacional de Arte Decorativo y al Museo Nacional de Arte Oriental.

<sup>54</sup>Los “Premios municipales de estímulo al Arte” fueron instituidos en Buenos Aires mediante una ordenanza que se conoce como: “ordenanza del 24 de agosto de 1920”, la cual puso en vigencia el proyecto creado por Juan F. Mantecón con el objeto de premiar diferentes campos de la producción artística nacional. Estos premios estaban dirigidos a todos los autores argentinos nativos o naturalizados con residencia mínima de un año en la Capital Federal a la fecha de presentación en el certamen. Había 4 categorías dentro de la música: A) Sinfonía o Poema sinfónico; B) Obertura o Suite para orquesta; C) Obra instrumental de Música de Cámara; D) Serie no menor a 3 números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos. Al tratarse de premios de estímulo, ninguno de los mismos podía ser declarado desierto... en igualdad de méritos artísticos, el jurado debía dar preferencia a las obras de ambiente o carácter nacional. Las obras debían ser juzgadas por un jurado compuesto por un miembro del Consejo Deliberante; cuatro miembros de las principales instituciones musicales de la Capital (uno por cada una de las ternas compuestas por cada entidad era designado por el intendente); un miembro de la Comisión administradora del Teatro Colón y un miembro por los compositores que participaban del certamen. Lamentablemente el listado de los premios adjudicados entre 1920 y 1981 como los títulos de las composiciones premiadas no están completos en la documentación aportada por el Departamento de Asuntos Culturales- División Concursos de la Municipalidad de Buenos Aires ( Mondolo, Ana María, 1989)

Consagrado a la enseñanza, según el maestro Jorge Fontenla: "...se sentaba al piano y era maravilloso escucharlo en las clases de Solfeo (...)Muy humilde, ya había compuesto varias obras para piano, pero jamás hablaba de ello (...)era muy reservado en su vida personal..."(García Muñoz, 1986)

Su paso por la docencia en el Conservatorio Nacional dejó impresiones inolvidables en sus alumnos y alumnas. La doctora Frega decía:

"Era admirable, de él aprendí mucha Didáctica. Nos hacía cantar mientras él tocaba el piano y explicaba el lenguaje y los recursos expresivos de cada una de las obras que interpretábamos. Nunca era una clase puramente teórica, siempre había música práctica y se cuidaba la calidad expresiva de cada interpretación."(Sarfson Gleizer, 2018)

Posteriormente se desempeñó como profesor de Acústica y escribió junto a Athos Palma, Blanca Cattoi y Pascual de Rogatis: *Apuntes de acústica y escalas exóticas*, publicado en 1981, después de su muerte, por la Editorial Ricordi. Viajero incansable, Torre Bertucci coleccionó a lo largo de su vida alrededor de 2500 piezas de Arte, especialmente de Oriente (García Muñoz, ).

I.G.C., dotada de una sólida formación musical teórica e instrumental, brindada por estos maestros, se graduó en el Conservatorio Nacional a los quince años.<sup>55</sup>

#### **2.1.4. El domicilio particular del maestro González: el encuentro con Arthur Rubinstein.**

Al concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional, - I.G.C. continuó su perfeccionamiento en piano, estudiando en forma particular con Rafael González en su domicilio ubicado entonces en la calle Montevideo entre Santa Fe y Charcas<sup>56</sup>, y más tarde en la avenida

---

<sup>55</sup> En el diccionario de pianistas figura el año 1932 como fecha de egreso del conservatorio (De Marinis, Dora, 2014,p.177), lo cual indicaría que I.G.C. tenía entonces 14 años. Este dato, que figura haber sido tomado de la fuente de información de Ana María Mondolo, no puede ser cierto ya que ingresó a los trece y resulta, en consecuencia, poco probable que en tan sólo un año finalizara la carrera de piano. Asimismo, aparece en todas las reseñas biográficas que la pianista se graduó a los quince años. En la entrevista del 13/6/2008 ella dijo haber egresado del Conservatorio "al cabo de 3 o 4 años."

<sup>56</sup> Actualmente, a esa altura, la calle se denomina Marcelo Torcuato de Alvear.

Santa Fe casi esquina Montevideo (entrevista personal, el 19 de julio de 2010.)

Frecuentar la casa de su maestro González, le prodigaría el encuentro decisivo en su carrera con Arthur Rubinstein (Lódz, Polonia, 1887- Ginebra, Suiza, 1982). Ese episodio cambió para siempre el destino de su vida, dando lugar al comienzo de lo que sería más tarde su carrera internacional. En 1934, con 16 años, en la vivienda de Rafael y Victoria González, la joven tocó para el pianista polaco, quién por entonces empezaba su gran carrera en Nueva York. Desde aquel momento, se inició entre ambos una larga y hermosa amistad que benefició a I.G.C. con grandes consejos e innumerables y extraordinarias vivencias (entrevista personal, el 19/7/2010.)

Resulta interesante recordar que, en aquella época, los grandes artistas que visitaban la Argentina en sus giras de conciertos, pasaban largo tiempo en Buenos Aires (Valenti Ferro, 1992, p.96), llegando inclusive a permanecer durante algunos meses. Este fue el caso de Arthur Rubinstein quién vivió junto a su esposa Nela un tiempo en esta metrópoli.<sup>57</sup> Durante esta prolongada estadía nació Eva Rubinstein, su hija (entrevista personal, el 13/6/2008).

## **2.2. Estados Unidos de Norteamérica: la nueva meca de perfeccionamiento musical**

Durante la primera mitad del S. XX, con Europa envuelta en la Primera Guerra Mundial, los músicos argentinos comenzaron a perder de vista la meta casi obligatoria del viaje al viejo continente para lograr un mayor perfeccionamiento técnico (Mansilla, 2012, p. 152), Luego, con la Segunda Guerra Mundial, la situación se agravó y numerosos músicos europeos abandonaron el viejo continente para instalarse a lo largo del continente americano. El centro principal de perfeccionamiento pasó a ser Estados Unidos. Este sitio, elegido por la mayoría de los músicos latinoamericanos, fue también el territorio en el cual I. G. C. logró su perfeccionamiento. Llegó a Nueva York para instalarse, en principio por un año, en el lugar justo y en el momento preciso donde se debía estar para perfeccionar sus conocimientos sobre la música europea y especialmente sobre el arte del piano. Tal como ella misma lo definiera muchos años más tarde: "... Nueva York era por entonces un ambiente netamente "pianístico"(entrevista personal, el 17/10/2008.)

---

<sup>57</sup> Arthur Rubinstein vivió a finales de los años treinta en un lujoso departamento perteneciente a los Álzaga Unzué, ubicado en Arroyo 892. Dato revelado por Astor Piazzola, quien afirmó haberse presentado en el mencionado domicilio para mostrar al pianista polaco su obra recién compuesta: *Concierto para piano*. Astor Piazzola en: Piazzola, Diana: *Astor*, Buenos Aires, Emecé editores, 1987 (P.140)

América del Norte en general, y Nueva York en particular (con la primera y la segunda inmigración producida entre las dos guerras mundiales), se había convertido en una gran capital cultural del mundo occidental. Grandes maestros de la música europea, ya fueran compositores, directores de orquesta, cantantes o instrumentistas, que habían logrado huir de los horrores de las guerras (algunos exiliados y otros inclusive como refugiados o sobrevivientes del régimen nazi) enseguida comenzaron a ejercer su arte, como artistas o como docentes.

La vida cultural de Nueva York se vio enriquecida por la calidad de los conciertos que allí se podían escuchar. Era una especie de centro universal de estudios musicales. Es en este período cuando tuvo lugar la génesis de sus grandes instituciones académicas de música, en cuyos planteles de profesores se incorporaron algunos de estos inmigrantes europeos, quienes fueron los encargados de transmitir la tradición de la música académica centro-europea. Entre las instituciones musicales que surgieron en aquella época - a las cuales estuvieron directamente relacionados los maestros que tuvo I.G.C.- se pueden mencionar las escuelas *Juilliard* (1905) y *Manhattan* (1918) como así también el Instituto *Curtis* (1924) de Filadelfia, que aún hoy ostentan prestigio internacional.

### **2.3. Segundo período: Etapa interpretativa internacional**

Al mudarse a Nueva York, I.G.C. vivió durante un mes en la casa del cónsul argentino, Roberto Carman, tal como lo recordaba: "...Era un hombre de una vasta cultura musical, cuya esposa era pianista y su hija Ofelia, "Tití", una excelente música" (entrevista personal, el 13/6/2008).

Los Carman y los Rubinstein eran las dos únicas familias que I.G.C. conocía al llegar a aquella ciudad. Mientras estaba alojada en la residencia del cónsul argentino, aceptó el convite de Nela Mlynarski (1908-2001)- la esposa de Rubinstein- para hospedarse en su casa durante una, el 13/6/2008) semana. Esta señora, casada en segundas nupcias con el pianista, desarrolló una excelente relación con Inés. Tanto ella como su esposo, la protegieron y le brindaron apoyo afectivo. Para ella, su morada estuvo siempre abierta para recibirla. Luego de su breve estancia en lo de los Rubinstein y en la vivienda del diplomático, consiguió alquilar un cuarto en casa de una

familia de alemanes en la que permaneció un tiempo más. Paulatinamente, comenzó a vincularse con otros músicos (entrevista personal, el 13/6/2008)

I.G.C. recordó hasta sus últimos años las anécdotas y vivencias de su paso por EEUU durante la década del '40. El enriquecimiento de sus saberes artísticos se vio nutrido, además de las clases, por la asidua asistencia a los conciertos de intérpretes consagrados y por el contacto con algunas de estas personalidades que eran(...)Grandes artistas, intelectuales y músicos exiliados que solía frecuentar en Nueva York, en la calle 57, la calle de los refugiados..."(entrevista personal, el 13/6/2008).

Entre ellos, recordaba a Béla Bartók (1881-1945) quien vivía en la calle 75 y por quien - tanto ella como su maestro polaco, Eduard Steuermann (Sambor, Polonia, 1892- Nueva York, 1964)<sup>58</sup>- sentían una profunda admiración: "... Sólo los músicos de talla en aquella época conocían a este compositor"(entrevista personal, el 8 de febrero de 2013).

Logró también relacionarse con otros músicos que había conocido en Buenos Aires; tal el caso del pianista polaco Mieczyslaw Münz<sup>59</sup>(primer marido de Nela Rubinstein), de quien, más tarde, en 1941, recibiría "clases informales", durante las cuales se benefició de consejos específicos sobre la interpretación de los Preludios de Chopin, así como también la sugerencia en la utilización del quinto dedo para la digitación de pasajes de extrema velocidad (entrevista personal, el 17/10/2008).

Además, tuvo la posibilidad de hacer música de cámara: "...interpreté sonatas y tríos con amigos, que eran grandes y conocidos artistas. De esta forma transitó este período de mi vida

---

<sup>58</sup> Más adelante, en este mismo capítulo haremos una extensa reseña de Steuermann.

<sup>59</sup>Münz, Mieczyslaw (Cracovia, Polonia, 1900- Nueva York, 1976) Unode los pianistas más importantes del siglo XX. Estudió en la Academia de Música de Viena con Georg Von Lalewicz (1877-1951)-de quien recibió la tradición pianística rusa que provenía de su maestra Annette Essipoff (1851-1914)- y en la Hochschule für Musik de Berlín con Ferruccio Busoni (1866-1924) de quien llegó a ser su asistente de piano lo que lo formó desde muy joven en la práctica de la enseñanza. Debutó en 1920 como solista con la Sinfónica de Berlín, tocando en la misma velada tres grandes obras: el Concierto en La Mayor de Liszt, el Re menor de Brahms y las Variaciones Sinfónicas de César Franck. En Estados Unidos se presentó en 1922, en el Aeolian Hall de Nueva York. En 1924, se mudó a Estados Unidos. En 1938 ofreció un recital en el Town Hall. En la década de 1940 fue requerido como solista por numerosas orquestas de EEUU. En 1941 se presentó en el Carnegie Hall. Sus giras de conciertos lo llevaron a Europa, Oriente, Australia y a las capitales de América Latina. Entre 1928 y 1932 estuvo casado con Nela Mlynarsky (quién después se casó con Arthur Rubinstein). Münz perdió además toda su familia, víctima del nazismo. No pudo ayudarlos a emigrar a EEUU, cuando en 1939 Polonia fue invadida por Alemania. Permaneció solo hasta el final de sus días. Enseñó en el Conservatorio Peabody de Baltimore, en la Escuela de Música de Manhattan, en el Instituto Curtis y, a partir de 1963 en Julliard School. Entre sus alumnos más notables se cuentan Emanuel Ax, Walter Hautzig, David Oei, Ann Schein, Virginia Reinecke, Adolovni Acosta y Travati M. Sudiarso. Fue autor, al igual que su maestro Busoni, de transcripciones para piano tales como *Liebesfreud* de Kreisler y *Berenice* de Haendel publicada por Schirmer en 1940. (Sora Lee, 2016).

estudiando, oyendo música en privado y yendo a cuantos conciertos pude asistir”(Díaz Alejo, 1945, *Estampa*, p. 64).

En ocasión de una entrevista para la revista *El Hogar*, I.G.C. reveló los sentimientos que experimentó cuando vivía en Nueva York en las siguientes palabras:

“(…)Serena como llegué, así viví siempre. Jamás se me ocultó la realidad de mi carrera de pianista, hecha de labor incesante, de duras pruebas, de pocos resultados inmediatos. Un ejemplo vivo para mí fue esa pléyade de jóvenes pianistas europeos y americanos, casi todos de primera agua, dados con fe y entusiasmo al estudio...” (Benítez, 1945, *El Hogar*, p.61).

A estas vivencias irrepetibles se sumaron dos episodios que recordaría muchos años más tarde: el encuentro con el pintor Salvador Dalí en una recepción en la casa del Marqués de Cuevas<sup>60</sup> y haber presenciado en 1942 el último concierto de piano en vivo de Sergei Rachmaninov (1873-1943) en el *Carnegie Hall*. Asimismo, conoció personalmente en casa de su profesor polaco, Eduard Steuermann, al compositor Arnold Schönberg (1874- 1951)- amigo y maestro de aquel – quien por entonces vivía en California. I.G.C. recordaba:

[Sic] “...De este importante músico, Steuermann dio las primeras audiciones de sus obras para piano, y tuve la suerte de presenciar en 1940 la primera grabación mundial del *Pierrot Lunaire* en Columbia Records con mi maestro tocando la parte de piano, y el compositor dirigiendo la obra”(entrevista personal, el 13/6/2018).

Conservó en su biblioteca un manuscrito autografiado de Schönberg dedicado a Steuermann, que éste a su vez se lo obsequió a su alumna.<sup>61</sup>

Los años de permanencia en Estados Unidos fueron el fruto de su espíritu insaciable por la sed de conocimiento. La beca que le había permitido llegar hasta allá era sólo por doce meses, pero

---

<sup>60</sup> Cuevas Bartholín, Jorge (Santiago, Chile 1886- Cannes, 1961) chileno, cuyo padre había sido senador. Llegó a París y hábilmente supo vincularse con las clases más influyentes de Europa. Se casó con Margaret Strong, nieta del magnate estadounidense John D. Rockefeller. Su fortuna le permitió reactivar su título de “Marqués” y ejercer su pasión por la danza y el arte, convirtiéndose en mecenas de Salvador Dalí, entre otros. Al estallar la guerra, el matrimonio se instaló en Nueva York y en 1940 el marqués adoptó la ciudadanía norteamericana. Los lujos y las excentricidades caracterizaban a este legendario personaje a cuyas recepciones asistían los artistas más renombrados. Creó una compañía de danza en la Francia de la posguerra que llevó su nombre: el gran Ballet del Marqués de Cuevas en donde llegó a bailar Rudolf Nureyev y cuyas producciones ostentaban grandes lujos casi cinematográficos. (Recuperado el 5/9/2018 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias> )

<sup>61</sup> Esta partitura fue hallada en la Biblioteca de I.G.C. y al mostrársela, ella me dijo que la había heredado de su maestro Steuermann.

logró permanecer, por mérito propio, durante 13 años más. Consciente de estar viviendo en el lugar indicado, supo aprovechar su estadía para beber de manos de los más grandes artistas la tradición directa de la música europea, aquella que tanto amaba y cuya interpretación ansiaba dominar.

### 2.3.1. Arthur Rubinstein, su mentor e inspirador

Arthur Rubinstein (Lódz, Polonia 1887- Genève, Suiza, 1982) fue una figura de vital importancia en la vida de I. G.C. y también en la vida musical de Buenos Aires. Mencionar su trayectoria sería redundante. Sin embargo, su paso por nuestro país marcó un modelo de pianista en el cual se reflejaron los jóvenes estudiantes de piano que vivieron en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX, entre ellos, Inés. Durante muchos años Rubinstein estuvo vinculado profesional y afectivamente al ambiente musical de nuestro país, desde su debut en 1917 en el Teatro Odeón hasta su último recital en 1951. Inauguró la tradición del recital instrumental solista en el Teatro Colón cuando por primera vez se presentó allí el 24 de septiembre de 1918 con la ejecución integral de la Suite “Iberia” de Isaac Albéniz (Valenti Ferro, 1992, p.86).

“...Rubinstein regresó a Buenos Aires en 1920. Nuevamente su presencia se erigió en un gran acontecimiento musical. Ofreció entonces una serie de recitales en el Teatro Odeón, en uno de los cuales hizo escuchar, en primera audición, dos obras de Prokofief: *Visión fugitiva* y *Sugestión diabólica*<sup>62</sup>(...)El 21 de mayo de 1928 Rubinstein estrenó en la Sala de Amigos del Arte Tres movimientos de Petroushka...”(*La revista de música*, 1929, p. 68 en Corrado, 2010, p.99)

El diario *La Nación* destacaba sus actuaciones poniendo de relieve el asombro del público que recibía las interpretaciones de este artista de subyugante personalidad “...Con oídos absortos, maravillados por el poder inenarrable de expresión y de vigor, por el espíritu de alta e intensa poesía que infundía en las composiciones que ejecutaba” (Valenti Ferro, 1995, p. 86).

La crítica local de la época no escatimaba en adjetivaciones elogiosas llegando a mencionar sentimientos exacerbados de pasión, superioridad y hasta de “presencias sobrenaturales.” Valenti Ferro continúa remarcando en este artista polaco:

“... No solamente su técnica deslumbrante, sino también su potente capacidad de comunicación y

---

<sup>62</sup> Las obras mencionadas en la cita textual corresponden a conjuntos de piezas publicadas bajo los títulos de: *Visiones fugitivas* op. 22 y *Cuatro piezas* op. 4 (*Réminiscence, Élan, Désespoir* y *Suggestion diabolique*) del compositor Serge Prokofiev.

una rica e innata musicalidad, capaz de erigir un monumento tanto a Chopin como también a los creadores más representativos de la música de España”(Valenti Ferro, 1992, p.86).

Fue un pianista para las grandes masas de oyentes a quienes galvanizaba sin descender de su pedestal de auténtico artista, sin adular a sus audiencias.

“... Él supo ser consecuente con sus propias y naturales inclinaciones artísticas y ello explica la elección de sus programas con obras que necesitaban de un intérprete de su envergadura y la razón por la cual no hubo allí variantes que el público hubiera deseado escuchar”(Valenti Ferro, 1992, p. 88)

I.G.C., al igual que los jóvenes de su generación y del público porteño, fue testigo presencial de todos estos acontecimientos artísticos de hondo impacto sentimental y estético. Pero ella sería aún, de algún modo, más afortunada que sus contemporáneos, ya que tuvo la posibilidad de compartir impensadas vivencias personales con este artista. Arthur Rubinstein se convirtió en consejero y amigo durante toda su vida. En una entrevista para la revista *El Hogar* ella relataba:“...El apoyo espiritual de nuestro amigo Arturo Rubinstein significó para mí la orientación y el estímulo en todo momento de mi carrera” (Benítes, 1945, *El Hogar*, p. 61).

I.G.C. estuvo en permanente contacto con la familia Rubinstein hasta que dejaron Nueva York en 1942<sup>63</sup>. Cuando Rubinstein volvía a tocar en aquella ciudad, tenía su departamento con un piano Steinway en el hotel Madison. Allí lo vio practicar de cerca mientras preparaba sus presentaciones y cuando brindaba los conciertos, la joven pianista entraba a la sala del brazo con él, quien le aseguraba un asiento en primera fila como su “invitada especial.” Frecuentemente solía invitarla a almorzar en un restaurante francés que quedaba en la misma cuadra del Hotel Madison. De aquellos inolvidables encuentros recordaba:en aquellos almuerzos con Arthur recibía grandes consejos, charlábamos, él era un gran cómico y excelente imitador” (entrevista personal, el 13/6/2018).

Rubinstein inauguraba su gran carrera en EE UU encontrándose permanentemente de gira. Es por eso que recomendó a Inés, estudiar con otro exiliado europeo, el maestro Edward

---

<sup>63</sup>Todas las reseñas biográficas mencionan el hecho que Arthur Rubinstein permaneció en EE UU durante los años de la segunda guerra mundial y figura el año 1946 como fecha en la cual obtuvo la ciudadanía norteamericana. En el libro: *Rubinstein, a life*, de Harvey Sachs, basado en los dos tomos de autobiografía del pianista: *My Young years* (1973) y *My Many years* (1980) se reafirma esta información y además aparece allí publicada una fotografía del pianista junto a su familia que dice: “en su propiedad recientemente adquirida en Tower Road, Beverly Hills”. Con lo cual, es muy probable que Inés se refirió al hecho de estar fuera de New York, al mudarse la familia a Beverly Hills. Rubinstein dejaría EEUU recién en 1982 para instalarse en Ginebra. ( Sach, 1995)

Steuermann aconsejándole que: "...Debía "ordenar" su manera de tocar, que debía "hablar" de cada nota y de "un millón de cosas que están interconectadas dentro de la obra"<sup>64</sup> (entrevista personal, el 15/3/2013).

## **2.4. Los maestros de I.G.C. en Estados Unidos**

Nos detendremos en las figuras de los maestros que tuvo en Norteamérica y veremos cómo, por un lado, estas enseñanzas se conectan directamente con las escuelas pianísticas tradicionales europeas del siglo XIX, y por el otro, con la particular manera de tocar el piano que tenía "Inés Carrillo," nombre artístico con el que a menudo se la conoció en el hemisferio norte.

### **2.4.1 Edward Steuermann: el método de estudio y la técnica "volante" de Ferruccio Busoni según la tradición pianística de Franz Liszt**

Steuermann dejó una huella indeleble y cambió para siempre la manera de tocar de I.G.C. Haberlo conocido fue para ella una verdadera "revelación". Pudo trabajar con él entre 1941 y 1944; lo recordaría como "su gran maestro de piano". Es él a quien más nombró en sus entrevistas personales y de quién confesó "...haber absorbido las más exquisitas indicaciones." A partir de sus enseñanzas, I.G.C. aprendió "...a tocar naturalmente y a lograr, entre otras grandes enseñanzas, el verdadero estilo de ejecución en Bach y Beethoven" (entrevista personal, el 15/2013).

En una entrevista para la Revista *El Hogar*, la pianista decía "...Edward Steuermann, mi maestro de piano, ha sido la base de mi escuela técnica" (*El Hogar*, 1945, p.61).

Steuermann le inculcó el hábito de la lectura a primera vista practicando- maestro y alumna -obras a cuatro manos. El maestro tenía un método para memorizar y decía que "todo joven tiene memoria". Sostenía que la memorización del repertorio debía lograrse lo antes posible. Enfatizaba la importancia de la comprensión armónica en este proceso; además le hacía repetir el pasaje que tenía alguna "novedad", como ser una modulación. Al trabajo técnico y de sensibilización para lograr diferentes tipos de "toques", Steuermann solía llamarlo "el tacto en el piano" y servía para conseguir otro "color" y así destacar las modulaciones. Este trabajo se complementaba con el

---

<sup>64</sup> Aquel día, en la Residencia geriátrica Inés habló todo el tiempo en inglés.

abordaje de una selección de los *51 ejercicios técnicos* de Johannes Brahms que I.G.C. trabajó exhaustivamente. Le enseñó "...A cantar fuerte y menos fuerte con la misma mano(...)enseñaba a desarrollar la imaginación y la persuasión en la interpretación pianística" (entrevista personal, el 17/10/2008).

La primera obra que trabajó fue la *Sonata N° 2* de Chopin y luego el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel."<sup>65</sup>

¿Quién fue realmente Edward Steuermann (Sambor, Polonia, 1892- Nueva York, 1964) en el mapa musical internacional? Pianista, compositor y profesor ligado en amistad al compositor Arnold Schönberg (Viena, Austria, 1874- Los Ángeles, California, 1951) desde 1912 en Berlín hasta su muerte en 1951. Toda la música escrita para piano o las partes de piano de su música de cámara fueron dedicadas o estrenadas por Steuermann (como ocurrió con el estreno mundial en Berlín en 1912 del *Pierrot Lunaire*).<sup>66</sup> Entre 1904 y 1910 siguió los cursos privados de piano con el pianista y maestro checo Vilém Kurz (1872-1945)<sup>67</sup>, que lo contactó con Ferruccio Busoni (1866-1924)<sup>68</sup> con quien estudió entre 1911 y 1912 (Chiantore, 2001,p.451).

---

<sup>65</sup> Concierto que más tarde, el 22 de octubre de 1982 interpretó junto a la Orquesta de la Universidad Nacional de Tucumán (ver cuadro de conciertos). Dato obtenido en entrevista personal con I.G.C. en su departamento de la Avenida Santa Fe, el 17/10/2008.

<sup>66</sup> Biografía incluida por la editorial Margun Music INC. como prefacio de la Suite para piano, Massachusetts, 1980. Traducción personal del inglés al español. Partitura perteneciente al archivo familiar de I.G.C

<sup>67</sup> Cuyos métodos pedagógicos se basaban en las enseñanzas de Theodor Leschetizky. Kurz fue conocido por haber sido el revisor de la parte de piano del Concierto en Sol menor op 33 de Antonín Dvořák. Desde entonces, tanto la versión original como la de Kurz fueron impresas juntas en la edición crítica de Otakar Sourek y el solista puede elegir cual versión ejecutar. Existen grabaciones que incluyen ambas versiones, como es el caso del sello Supraphon en cuyo disco compacto se encuentra la versión de Kurz, interpretada por Ivan Moravec con la Filarmónica checa dirigido por Jirí Belohlávek y la versión original a cargo de Radoslav Kvapil con la Filarmónica de Brno (una de las más importantes de la república Checa) bajo la dirección de Frantisek Jílek. (Recuperado el 8/9/2018 de [www.revolvy.com/page/vilem\\_kurz](http://www.revolvy.com/page/vilem_kurz)).

<sup>68</sup> Busoni, Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto (Empoli, Italia, 1866- Berlín, Alemania, 1924) Pianista, compositor y pedagogo italiano. Iniciado en la música por sus padres, (músicos de escasos recursos económicos) quienes le dieron una educación musical incompleta y no convencional. Nunca estudió con un profesor famoso, ni tampoco fue entrenado en un sistema específico de composición. Su madre le impartió las primeras clases de piano y, a edad temprana, Ferruccio demostró sus dotes de niño prodigio. Sin modelos a quienes seguir y sin una formación académica, tomó como referencias las obras de Johann Sebastian Bach y de Franz Liszt- compositores a los que veneraba-, que en su época eran consideradas de importancia secundaria. Más tarde, en su madurez, estudiaría las obras de W.A. Mozart, especialmente su música para escena. Busoni tuvo dos maestros: su padre Ferdinando Busoni (clarinetista) que sin saber de piano se sentaba horas al lado de su hijo haciéndolo practicar obras de la tradición alemana, especialmente de Bach; en 1875 ya era capaz de tocar los preludios y fugas del Clave Bien Temperado, los cuales su padre le hacía transportar al modo relativo menor o mayor; y el Doctor Wilhem Mayer (pseudónimo W.A. Rémy) -compositor y abogado que había estudiado hacia 1846 en la Escuela de órgano de Praga-. Busoni estudio contrapunto, forma, armonía y orquestación con Mayer en 1875 en Viena. Más tarde, bajo el mecenazgo de la Baronesa Tedesco, pudo estudiar lenguas: alemán y latín, geografía, física y química. Al tener que formarse por sí solo, las ideas culturales y el interactuar con los músicos, con los intelectuales y con sus alumnos le permitieron forjar conexiones entre humanidad y música. Al no tener maestros a quienes imitar, usó su instinto, su imaginación y su propio estudio. Formuló así su propia teoría acerca de los lazos de la música con el pasado. Supo completar su mínima formación musical con lecturas y estudio personal (Knyt, Erinn Elizabeth, 2010, p.30-49).

Paralelamente siguió cursos de composición en la Academia Real de Berlín en la clase de Engelbert Humperdink para darle un marco a sus saberes -hasta entonces autodidactas- pero que pronto abandonó por estar su estilo compositivo arraigado en el siglo XIX. Fue Busoni quien le presentó a Arnold Schönberg (1874-1951) y a partir de allí, Steuermann pasó a formar parte del círculo íntimo del maestro del dodecafonismo que incluía a nombres como Webern, Berg y Kolish, trabajando conjuntamente en la llamada *Verein* (Sociedad) que Schönberg había formado en Viena para asegurar las auténticas interpretaciones de la Nueva Música.

Su espíritu inquieto y comprometido con la música de su tiempo hizo que frecuentara en Viena el domicilio privado de la pianista Rita Kurzmann (Henriette Rita Pollak)- quien más tarde, en 1936 se radicaría en Argentina- y su primer esposo, Rudolf Kurzmann. Fue este un lugar de encuentro y de conciertos del más estrecho círculo de la música contemporánea vienesa del momento; se reunían allí, Berg, Webern, Krenek, Steuermann, Pisk y Stein. Allí funcionaba, además, la sede de la sección vienesa de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, de la cual Rita fue secretaria. En este domicilio tuvieron lugar los ciclos de conferencias de Anton Webern en 1932 y 1933, reunidas y publicadas en 1960 por Willi Reich como *Der Weg zur neuen Musik*, un texto fundamental para la comprensión del pensamiento weberniano (Corrado, 2010, p.273). De allí en más, Steuermann se convertiría en un activo intérprete de la música de Schönberg.

Al desatarse la Primera Guerra Mundial, Steuermann fue movilizado junto a las tropas en Lvov. La ofensiva rusa de 1914 obligó a su familia a refugiarse en Viena, abandonado todos sus bienes. Durante este período, el pianista dio conciertos de caridad en los hospitales o para las familias de los soldados caídos en la guerra, como aquel ejecutado en Jaroslaw en el que realizó una reducción al piano de la *Kammer symphonie* op 9 de Schönberg. Terminada la guerra, regresó a Viena transformándose en un activo intérprete, introduciendo las obras de Scriabin, Debussy, Ravel, Béla Bartók y Max Reger. Alternó la interpretación con la docencia tanto en Viena como en Polonia. Con la llegada del nazismo y su explícito antisemitismo, no pudo dar más conciertos en Alemania. En mayo de 1936, se embarcó con su pequeña hija rumbo a Santa Mónica, en California, donde lo esperaba su hermana. Al llegar a EEUU se encontró con un público que no era amante de la música contemporánea y con alumnos que no estaban a la altura de sus expectativas. No obstante, debutó ese mismo año en Los Ángeles, en el *Hollywood Bowl*, tocando el quinto concierto de Beethoven bajo la dirección de Ernst Ansermet y luego en el Teatro de Granada bajo la dirección de Otto

Klemperer. A partir de su debut neoyorkino y la repercusión que tuvo su concierto en el Town Hall en 1937, se instaló en aquella ciudad al año siguiente, participando en conciertos y enseñando en la New School for Social Research hasta 1941. Su consagración vendría en 1944 tras el estreno del *Concierto op 42* de Schönberg junto a la Orquesta Sinfónica de la NBC bajo la batuta de Leopold Stokovsky. A partir de 1946, dictó clases en el Conservatorio y en la Academia Musical de Filadelfia y en los cursos de verano de *Juilliard School*, donde fue nombrado profesor en 1951 .

Desde 1952 dictó clases magistrales en los campos de verano de Salzburgo, Darmstadt, Hannover, Dartington e Israel.<sup>69</sup> Ese mismo año, en 1952 Steuermann recibió la medalla Schönberg, la más alta distinción de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (*ISCM*). A pesar de haber sido más conocido como pianista y profesor, Steuermann compuso obras desde su juventud; al morir dejó numerosas composiciones manuscritas para orquesta, música de cámara, canto y piano. Desafortunadamente sus piezas tempranas se perdieron durante su traslado de Europa a EEUU.<sup>70</sup>

Grandes pianistas, que fueron sus alumnos - tales como Alfred Brendel, Jacob Gimpel, Moura Lympany, Menahem Pressler, Avraham Sternklar, Russell Sherman, Lili Krauss así también como el filósofo Theodor Adorno, el compositor Gunther Schuller, los teóricos Edward T. Cone, David Lewin y Viktor Ullmann, entre otros-dan cuenta de su indiscutible autoridad en la pedagogía del piano.

Habiendo grabado pocas obras (las más importantes en 1940) para el sello discográfico Columbia que incluye un disco con la obra completa para piano y otro L.P. con *Pierrot Lunaire* de Schönberg (con el compositor dirigiendo), en 1960 grabó un L.P. con las sonatinas 1 y 2, *Toccata y Seis Elegías* de su maestro Busoni.

Pasó los dos últimos años de su vida hospitalizado, víctima de leucemia, enfermedad que le causó la muerte en 1964. Mientras fue alumna de Steuermann, I.G.C. desarrolló también su carrera

---

<sup>69</sup> Biografía incluida por la editorial Margun Music INC. como prefacio de la Suite para piano, Massachusetts, 1980. Traducción personal del inglés al español. Partitura perteneciente al archivo familiar de I.G.C

<sup>70</sup> Actualmente existen grabaciones de sus obras disponibles en internet y un Homenaje a Steuermann que realizó el sello *Tacet* del año 2010, incluyendo dos discos compactos con sus versiones históricas de la música para piano de Arnold Schönberg y sus propios arreglos para dos y tres pianos de obras de Poulenc, Schubert y Strauss interpretados por Thomas Hell, Erika Haase, Carmen Piazzini y Moortgat-Pick-Ulrike

de concertista internacional. Siempre recordó a su maestro con mucha admiración: “...Sabía de memoria las 32 *Sonatas* de Beethoven, yo le pedía cualquiera de ellas y él la tocaba en el piano...” (entrevista personal, el 15/3/2013).

I.G. C. recibió del maestro polaco la síntesis de las mejores pedagogías del piano. Por un lado, a través de la línea pedagógica de Kurz, que lleva directamente a Theodor Leschetizky<sup>71</sup>, “el más célebre pedagogo del mundo” (Chiantore, 2016, p.429), manifestándose evidente en la manera que tenía I.G.C. de realizar las octavas:

“...Mediante la vibración de todo el brazo con los dedos en constante contacto con el teclado y renunciando a la tradicional articulación de la muñeca”. En las sucesiones de acordes: “(...)levantando la mano entre un ataque y otro, “encerrándola” ligeramente en forma de puño, para permitir que los músculos descansaran.” Esta peculiar relajación de la mano(...)presente en muchos pianistas rusos, demuestra una inconfundible voluntad de prevenir cualquier crispación muscular, en busca de un continuo equilibrio entre tensión y distensión”(Chiantore, 2001, p.430).

Como parte del legado de Leschetizky- Kurz- Steuermann, I.G.C. ostentó, tomando las palabras de Luca Chiantore,“...Una gran soltura general, una técnica digital de extrema precisión y

---

<sup>71</sup>Leschetizky o Leszetycki, Theodor, (Lancut, Polonia, 1830- Dresde, Alemania, 1915) Pianista y pedagogo polaco. A partir de 1841 estudió en Viena con Carl Czerny (Viena, Austria, 1791- 1857), de quien adquirió los cimientos de una técnica sólida y brillante que encontramos todavía inalterada en los rollos de pianola que grabaría cincuenta años más tarde. En 1852 se trasladó a San Petersburgo. Trabajó durante 25 años como profesor; fundador del Conservatorio desde 1862[] Entabló una intensa amistad con Anton Rubinstein (Vykhvatnets, Rusia, 1829- Peterhof, 1894)- quién solía enviarle sus alumnos que necesitaban trabajar la técnica-. Desde 1878 enseñó en Viena, abriendo la escuela que lo convertiría en el más famoso pedagogo del mundo. Leschetizky fue un caso único en la historia del piano. Nadie, ni antes, ni después de él, consiguió reunir nunca un nivel tan alto, ni siquiera Clementi (Roma, 1752- Evesham, Inglaterra, 1832) o el mismísimo Czerny. De su clase salió un número asombroso de célebres solistas. Fue un pilar insustituible en la historia de la pedagogía y la puerta de acceso a la interpretación del siglo XX. El maestro nunca escribió nada, fue su alumna y asistente Malwine Brée (1861-1937) quién en 1902 lo hizo: *Die Grundlageder Methode Leschetizky*. El maestro solía rechazar cualquier esquema, acoplándose siempre a las características de cada alumno, a quienes solía formar, a menudo, desde una edad muy temprana. Él mismo solía comparar su actividad a la de “*un Doctor a quienes sus alumnos acudían como pacientes para curar sus enfermedades musicales y el remedio debía variar en cada caso.*” La única parte de su enseñanza que se podía definir como un método era: “*el modo en que enseñaba a sus alumnos a comprender una pieza musical. Este era invariablemente el mismo para todos, ya sean artistas o niños pequeños.*” Presumía de no tener un “sistema técnico” y el heterogéneo virtuosismo de sus discípulos así nos lo confirma. Este fue su contacto con la ejecución de alto nivel: la variedad de exitosos concertistas, desde acróbatas del teclado como Ignaz Friedman (1882-1948) o Mark Hambourg ( 1879- 1860) hasta un intérprete tan intelectual como Arthur Schnabel (1882-1951), pasando por pianistas polifacéticos como Benno Moisewitsch (1890-1963), célebres pedagogos como Vasily Safonov (1852-1918), poetas y virtuosos como Ossip Gabrilowitsch ( 1878-1936), Elly Ney (1882-1968) Alexander Brailowsky ( 1896-1976), Fannie Bloomfield-Zeisler(1863- 1927) entre otros, en una relación que culmina con una leyenda viviente que fue Ignaz Paderewsky (1860-1941). A pesar de no haber sido considerado en su época como un gran intérprete supo tener una mirada analítica y enseñar de manera que cada alumno encontrara su propio sistema, había pocos “secretos” en su enseñanza; las clases de Leschetizky se basaban en un fuerte sentido de la autoridad, unas pocas recomendaciones técnicas fundamentales y un profundo respeto por las actitudes de cada alumno. La música era el verdadero punto de mira de Leschetizky y la atención iba dirigida a la comprensión del texto, una asimilación activa de la obra en la cual el alumno se sentía involucrado en primera persona. Tenía la capacidad de conseguir lo mejor de cada alumno, cultivando su talento en nombre de la devoción y del respeto por las grandes obras del pasado. Rechazando cualquier rigidez, Leschetizky se adaptaba a las características físicas y psicológicas de cada alumno o alumna. En palabras de Schnabel: “*...conseguía desatar toda la vitalidad, la energía y el sentido de la belleza que el estudiante tenía encerrados en su propia naturaleza, sin tolerar ninguna desviación ni violación de la que él consideraba la verdad de la expresión.*” Como uno de los grandes pianistas de la era romántica, su aproximación a la música impresa era con una cierta libertad. Como profesor, trató de inculcar la comprensión de la música con una técnica del sonido basada en la belleza de la sonoridad (Chiantore, 2016, p. .235,256,267, 429-30,447, 516-17,539, 560, 585, 616, 630-32; artículo recuperado el 23/9/2018 de <https://www.britannica.com/biography/theodor-leschetizky> ) traducción personal.

una extraordinaria suavidad de la muñeca”(Chiantore, 2001, p. 517).

La facilidad de su pianismo era, sin duda, herencia de Leschetizky: Ella tocaba con la mano muy relajada, poseía un extremo “control” del ataque del sonido y un exhaustivo cuidado en el uso del pedal, en coincidencia con las enseñanzas de Leschetizky, quien:

“Consideraba que, en la técnica, la mano, la muñeca y el brazo se mantuvieran siempre bajo control, de modo que cualquiera de ellos, cuando tuviera que tocar, pudiera hacerlo de una forma totalmente independiente del resto. Él hacía hincapié en el desarrollo de la fuerza y la sensibilidad de las yemas de los dedos, la clara distinción entre los diversos tipos de ataque y la necesidad de una pedalización immaculada” (Hullah, 1906, en Chiantore, 2016, p 638-639).

Coincidente con la línea de pensamiento de Leschetizky, I.G.C. sugería tocar “Con la mano en la postura natural, abriendo todo y ahuecando en la palma, siempre con el brazo flojo... No puede haber dolor en el antebrazo si no hay presión de los dedos...”(observación de clases en el IUNA, el 15/7/2010).

Por otro lado, a través de la línea pedagógica de Steuermann, se puede decir que I.G.C. fue heredera del Método de Ferruccio Busoni, uno de los grandes protagonistas de la edad de oro del piano, el único que consiguió convertir en una auténtica teoría (pedagógica y estética al mismo tiempo) sus intuiciones sobre la ejecución. Él tomó a Liszt como único punto de referencia y, aunque no hubiera sido su alumno, lo consideró como la puerta de acceso ineludible para cualquier evolución posterior. Liszt tocó durante su carrera en teclados más ligeros; la evolución del instrumento, cincuenta años más tarde, permitió que los pianistas de la siguiente generación- especialmente Busoni- llegaran mucho más lejos que él en la definición de los rasgos de la técnica que caracteriza a los grandes pianistas de nuestro tiempo. En una auténtica toma de posición filosófica, Busoni reivindicaba la libertad del intérprete frente al texto, medio indispensable para devolver a la música el espíritu originario; fue el primero en otorgar al ejecutante la dignidad de auténtico protagonista cuando sostenía que

“...La ejecución musical deriva de aquellas alturas libres desde donde desciende el arte mismo. En donde el arte es amenazado por lo terrenal, es esa parte de la interpretación la que lo eleva y le permite recobrar su estado primitivo de etérea independencia (...) Queda para el intérprete la función de resolver la rigidez de los signos y recuperar la emoción primitiva (...) Lo que la inspiración del compositor necesariamente pierde a través de la notación debe ser restaurado por el intérprete a partir de su propia intuición” (Chiantore, 2016, p. 387-449).

I.G.C. ejercía esta “libertad” interpretativa frente al texto musical, especialmente cuando se trataba de música argentina:

[Sic] “La música argentina se toca como Chopin, es el ritmo lo que difiere(...) Se inventa lo que se tiene que hacer, hay que sacarle la gracia por algún lado (...) Ginastera era un músico excepcional, con lo que está escrito en sus composiciones ya suena, sin cambiar nada, a diferencia de él, las obras de los otros compositores argentinos se les cambia muchas cosas, inventando o sacando acentos que están escritos, eso se “inventa” como en toda la música (...) hay que leer lo que no está escrito y eso se logra cuando se está bien empapado de lo que uno toca (...) inclusive a Beethoven se le puede dar ese “algo” muy musical, por haber conocido el estilo ...” (entrevista personal, el 14/7/2009).

En su toma de posición frente a la interpretación antes mencionada, demostraba haber heredado de Busoni – a través de Steuermann -esta postura idealista, que consideraba posible dar “vida” a las obras musicales, adecuando los medios a las exigencias del momento, devolviéndoles de este modo su frescura y su sentido primitivo. La partitura era para ella, como para sus antecesores, un medio para que su interpretación se acercara a la “idea” primitiva de cada obra, filtrándola a través de los límites materiales del instrumento (Chiantore, 2001, p.449-450).

Otro de los aspectos característicos de su arte era su manera de estudiar: ella utilizaba la comprensión intelectual y analítica de la música y trataba de memorizar las obras lo antes posible, sosteniendo que

[Sic] “Hay que aprender la música de memoria exactamente, dos renglones perfectos mirando el teclado (...) La mano no se arregla mirando la música, ya que en la lucha con la lectura no se resuelven los problemas de las manos (...) hay que leer lentamente y entonces se repite (...) Se aprende de memoria un pedacito, aprendiendo a cantar en el piano como el solfeo (...) El francés Guy Ropartz es muy recomendable y su práctica ayuda a tocar el piano rapidísimo(...) La cuadratura con la calidad del sonido ayudan a una educación integral...” (entrevista personal, el 14/7/2009).

Este modo de estudiar explotando al máximo la racionalidad revelaba la herencia busoniana:

“Gracias a una experiencia concertística y didáctica vastísima, filtrada por su propio ingenio, Busoni había llegado a conclusiones pedagógicas de altísimo interés y de máximo rendimiento. Su propio modo de estudiar el piano, especialmente en los últimos años, nos habla de la amplitud de la racionalidad alcanzada. Estudiaba poco, pero con una meticulosidad muy especial. Tomaba un fragmento (tres o cuatro compases) y lo pasaba varias veces a cámara lenta, casi para darse cuenta a nivel anatómico de la construcción musical y del

juego muscular de sus manos. Luego poco a poco lo aceleraba hasta alcanzar la velocidad deseada. Nada más. Pasaba así de un fragmento de Liszt a uno de Beethoven, de uno de Bach a uno de Schumann, de uno de Mozart a uno de Scarlatti, alternándolos a menudo con trozos de música suya. Una vez le preguntamos cómo podía ejecutarlos de ese modo, sin estudiar las obras en su totalidad. Nos miró extrañado y protestó: “¡Sí que las estudio en su totalidad! ¡Cómo no! Sólo que las estudio en mi cerebro, que, afortunadamente para mis vecinos, no hace ruido” (Guerrini, 1944, en Chiantore, 2001, p.450)

I.G.C. insistía en esta racionalización que debía realizar el intérprete al estudiar las obras y en la investigación meticulosa, dividiendo la práctica en pequeños fragmentos de música:

[Sic] “No es necesario tocar las obras enteras, sino un pedazo y repetirlo, así estudian todos los pianistas... pero hay que querer que salga y no se debe hacer con indiferencia repetida... hay que descubrir por qué esto suena y porqué esto no... la investigación debe ser natural en el pianista.... Entonces así se llegará a tener una técnica estupenda...” (observación de clase en el IUNA, el 15/7/2010).

Para aprender Bach I.G.C. sugería: “Hay que estudiar muy lento Bach; es para registrar con la cabeza, de otra forma queda de oído, pero no realmente la música tal como está escrita...” (observación de clase en el IUNA, el 15/7/2010).

Si bien Busoni no escribió nada acerca de sus hábitos de estudio, los testimonios de quienes lo conocieron coinciden en destacar esta misma costumbre que se vuelve a encontrar en sus alumnos, entre ellos Eduard Steuermann que enseñaba de este modo, (Chiantore, 2016, p.451) [evidentemente la vía por donde asimiló I.G.C. esta particular forma de estudiar]. Como resultado de meditaciones rigurosas y de constante autocritica surgió el “sistema técnico” de Busoni llamado *Fliegende technik*, “técnica volante”-que al traducirse al francés se llamó “técnica fulgurante”. Este sistema tenía como referencia el pianismo de Liszt, a quién Busoni recordaba inclusive en la manera de sentarse al piano: con la muñeca bastante alta y los nudillos no muy elevados. El problema al que se enfrentaba Busoni era la profundidad del ataque,

“Un asunto decisivo ante el mayor peso de unos instrumentos que precisamente hacia 1880 habían empezado a incorporar definitivamente el bastidor metálico de una sola pieza. Sus “trozos fulgurantes” están casi siempre pensados para que el brazo evite descargar su peso de manera casual, buscando puntos de apoyo precisos en notas rítmicamente relevantes” (Roës, 1941, p.24-3 en Chiantore, 2016, p.452).

Los pianos de finales de siglo impusieron aumentar sistemáticamente la diferencia entre notas apoyadas y notas no apoyadas, transformando el fondo de la tecla en la referencia para cualquier gesto del brazo. Busoni estudió cada fragmento para asegurarse de que cada uno de los

puntos de llegada coincidiera con un momento de relajación, memorizando muscularmente la sensación de equilibrio que implicaba esta nota. El efecto sonoro del relieve que le otorgaba a estos puntos de referencia, eran casi “una marca de fábrica de la enseñanza busoniana” (Chiantore, 2001, p. 453).

I.G.C. estudió hasta el final de su carrera siguiendo estos postulados de Busoni. Al practicar el Estudio Op 10 N° 1 de Chopin decía:

[Sic] “Hay que estudiar cada nota, viendo la posición de la mano, con mucho ritmo, pero lento.... (Tarareaba el estudio...los acentos son naturales, no forzados.... es un acento natural...este estudio es muy difícil por las extensiones...”<sup>72</sup>( entrevista personal, el 16/11/2012).

Seguía tocando este estudio y refiriéndose a la técnica sostenía que

[Sic] “La mano tiene que estar muy natural, pero con fuerza (...) para empezar a cantar tienes que caer presionando desde el antebrazo y lo sueltas con la mano absolutamente libre (...) no debe haber rigidez para ayudar al arpeggio(...) sin rubatos, todas las notas de los arpeggios tienen que ser iguales, hay que “escuchar” que suenen iguales (...) tiene que parecer fácil, el cuerpo tiene que estar más suelto...”(entrevista personal, el 16/11/2012).

En relación a las octavas de la mano izquierda sugería:

[Sic] “...Hay que tratar de imitar un legato con las octavas de la mano izquierda, muy rítmico pero blanda como si estuvieras tocando en un lugar grande (...) las octavas se tocan siempre con el brazo flojo y en el momento de tocar ya está blando, tiene que sonar mucho (...) eso que te digo se puede intentar (...) No es necesario darle impulso a cada nota, hay que empezar más piano y tocarlas más ligadas...” (entrevista personal, el 16/11/2012)

Con respecto a las digitaciones: “... Hay que tocar con la digitación original pero cuando no se puede se las cambia, esa digitación alternativa tiene que estar anotada en la partitura...” (entrevista personal, el 16/11/2012).

En cuanto a la ejecución del mencionado Estudio:

[Sic] “...Nada tiene que ser mecánico, cuando se repite mucho se corre ese riesgo... la gracia de este

---

<sup>72</sup> Llegué aquel día al Hogar de ancianos para entrevistarla y tomar mi clase de piano; al entrar a su cuarto la encontré practicando el estudio op 10 N° 1 de Chopin en su piano Steinway, de espaldas a la puerta. Sin interrumpirla, comencé a grabarla con mi celular y al verme, comenzó a comentar muy natural todas estas cosas referidas a la práctica. Ya le dolían las manos por la artrosis, propia de su avanzada edad, sacaba las manos del piano, se refregaba y seguía insistiendo en su práctica.

estudio reside en que las dos manos tienen que cantar juntas... tienen que estar unidos los arranques y las llegadas... el arpeggio de la mano derecha es la continuación de la octava de la izquierda... no se debe acentuar en el medio del arpeggio: es necesario frasear también el arpeggio... Es necesario cuidar los diminuenti y destacar siempre la novedad. Al comenzar la segunda parte es un poquito más piano... la velocidad depende de cada uno, se toca a lo máximo que se pueda llegar, la brillantez depende de tus dedos, pero lo anterior ¡No cambia..!” (entrevista personal, el 16/11/2012).

Sugirió a continuación un tipo de práctica para aprender a escuchar “los puntos de apoyo” de Busoni sin mencionarlos directamente, pero fue una clara alusión a ellos:

[Sic] “...En primer lugar hay que escuchar las notas. Do-Do-Sol-Do- Mi en el movimiento ascendente y Mi-M-Mi –Mi al descender y no muy fuerte el final del arpeggio... Tocarlos ahora “con vuelo” para que quede musical y artístico... al caer en “esos lugares importantes” largar el brazo suelto desde el hombro y el omóplato...”(entrevista personal, el 16/11/2012).

En una clase magistral de piano se refería directamente a estos “puntos de apoyo”

[Sic] “... Cuando ya se ha asegurado la sensación de que cada dedo toca por sí solo, pero solo en sí, solo... después se empieza a presionar el dedo y a soltar la presión; entonces es más fácil darse cuenta de cuando presionas y de cuando no presionas con nada... más que una presión que dura un segundo, que se apoya en distintos músculos pero son “puntos de apoyo” que desaparecen al instante y eso provoca lo que llamamos el proceso dinámico...” (Gómez Carrillo, I., 1982)

El de Busoni fue un pianismo que desde su juventud miró mucho más lejos, desde sus sorprendentes fórmulas de estudio que acompañaban a los textos originales-en las cuales su desbordante fantasía se aproximaba al concepto de la transcripción- hasta su percepción de la interpretación que en su *Klavierübung* (publicado entre 1917 y 1922, y revisado en 1925) decía:

“...La técnica se aprende de los grandes maestros del pasado, pero no basta con practicar sus obras; para asimilar todo lo que ellos pueden decirnos, hemos de desentrañarlas hasta conocer las características más personales del estilo de cada compositor...”(Chiantore, 2016, p. 455).

El objetivo último de Busoni era:

“Llegar a una técnica “universal”, capaz de adaptar la escritura de cualquier compositor a la naturaleza del teclado moderno sin renunciar por ello a la peculiaridad estética de cada obra...el estudio del tipo de ataque, la búsqueda de los diversos puntos de apoyo, la elección de una u otra variante dependían de cada pieza, de su sonoridad, de su forma, de su estructura rítmica y armónica...”(Chiantore, 2016, p.455)

La verdadera lección de su *Fliegende Technik* era la “interpretación de la partitura.” I.G.C. resumía estos conceptos refiriéndose a la interpretación del mencionado Estudio de Chopin:

[Sic] “En Chopin no es obligación tocar con la indicación metronómica, pero es importante tocarlo con muy buen gusto, no hay que hacerlo aburrido, y eso es muy difícil de lograr (...) las libertades son tan leves que “always you have to come back” donde estabas (...) Sólo conociendo el estilo de Chopin se puede llegar a tocar uno de sus Nocturnos. Es necesario oír muchas grabaciones, pero bien tocadas (...) No se puede copiar, Chopin tiene que ser natural, hay que hacer el rubato muy controlado y el fuego que se debe adherir a todo ello deriva en el buen gusto del pianista (...) hay que figurarse el efecto que hace una línea musical y hacia dónde va a parar... que suenen las notas con “ese” sonido: el dedo firme y aflojando en el momento de tocar...”(entrevista personal, el 30/11/2012).

De manera similar y con esta misma influencia de Busoni, I.G.C. se refería a la interpretación durante una clase magistral, “Homenaje a I.G.C.” con las siguientes palabras:

[Sic] “... ¡Nunca copiar! objetivamente o auditivamente (...) ¡este es el peor destino! Primero establezcan ustedes el tempo, es un tempo que se establece interiormente y se atienen a eso. Lo que posiblemente les falte cuando ustedes digan- “ay, pero esto parece lento (...)” ¿Saben qué es lo que les falta? Le falta VUELO; y el vuelo es algo que- volviendo a la línea- es como una frase que uno no debe permitir que termine. Terminan las frases pequeñas, pero adentro de una grande que sigue, que sigue... y ese es el equilibrio que hay que encontrar; y ese es el difícil, reconozco que es el difícil. Por eso a veces oír una orquesta, pero con este espíritu, ayuda mucho(...) ustedes oigan como la orquesta va adelante -una bastante buena orquesta- (...), yo uso esa palabra: SIEMPRE HACIA ADELANTE, no corriendo, sino hacia adelante para compensar la tendencia que por dedicarse a ver ¿qué pasa? empiezan a disminuir el empuje que la obra requiere(...) la obra va hacia adelante y ustedes van reteniendo inadvertidamente, por supuesto, nunca es por falta de musicalidad (...) Esto es de una gran complejidad...”(Gómez Carrillo,I, 1982).

En la figura del maestro Steuermann, como en sus antecesores Busoni y Liszt queda en evidencia la herencia de la tradición del pianista-compositor como resabio del siglo XIX. Este modelo del concertista-compositor fue probablemente lo que llevó a I.G.C. a seguir buscando el perfeccionamiento de su veta creadora y a tomar clases de composición en Estados Unidos con Jerzy Fitelberg (Varsovia, Polonia, 1903- Nueva York, 1951)<sup>73</sup>, tal como lo mencionara durante una entrevista “... En estados Unidos estudié composición con un compositor llamado Jerzy Fitelberg, hijo del Fitelberg director de orquesta...” (entrevista personal, el 17/10/2008).

También en una entrevista radial recordaba a su maestro de composición

C.M: ¿Y[estudiaste] composición con Jerzy Fittelberg?

---

<sup>73</sup> Las clases de composición con Jerzy Fitelberg son mencionadas también en la biografía de Inés, cedida por su hija Victoria Campos en 2008.

I.G.C: Sí, Jerzy Fitelberg que era hijo del director, el director de Texas, y él era el ganador del premio Ravel de Francia, en París, ganador del premio de estudio por su Cuarteto, era muy músico.<sup>74</sup>

#### 2.4. 2. Jerzy Fitelberg, su último maestro de composición

Compositor polaco de origen judío, hijo del director, compositor y violinista Grzegorz Fitelberg (1879-1953). Comenzó su formación musical con su padre y más tarde continuó en el Conservatorio de Varsovia. Entre 1922 y 1936 estudió composición en la Hochschule für Musik de Berlín con Walter Gmeindl<sup>75</sup> y Franz Schreker.<sup>76</sup> Sus obras fueron interpretadas en varios países de Europa, en Festivales organizados por la Asociación Internacional de Música Contemporánea en Génova (1929), Liège (1930), Viena (1932), Barcelona (1936), París (1937), Los Ángeles (1941) y Frankfurt (1946 y en 1951). En 1933 se instaló en París hasta 1939, fecha en que emigró a Estados Unidos, residiendo en Nueva York. Fue miembro de la Liga de Compositores Americanos. Obtuvo numerosos galardones por sus obras; en 1928 mereció el Primer Premio en el Concurso de Composición organizado por la Asociación de Jóvenes Músicos Polacos en París por su Cuarteto de Cuerdas N°2. También recibió el premio de la Librería del Congreso por su Cuarteto para cuerdas N° 4 (1936), premio a su trayectoria otorgado por la Academia Americana de Artes y Letras (1945) y el premio en composición por su Suite para órgano (1950) otorgado por el Colegio para mujeres de Pennsylvania. Recibió en 1950 un encargo de la fundación Koussevitsky para su última obra, el Concertino de cámara para violín y piano, el cual completó dos días antes de su muerte. Sus composiciones fueron publicadas por las editoriales Chester, Salabert, Universal, Eschig, Kalmus, G. Schirmer, Omega Music, entre otras. Compuso numerosas obras para piano, orquesta, coro a capella, conjuntos instrumentales, instrumentos solistas con orquesta, entre los que se destacan dos conciertos para violín, un concierto para clarinete, concierto para trombón, piano y cuerdas y dos conciertos para piano y orquesta; obras y estudios para tres clarinetes, arpa, órgano,

---

<sup>74</sup> Entrevista radial a Inés Gómez Carrillo en "Un puente al Pasado" programa en vivo transmitido desde Radio Nacional conducido por Carlos Manso, Buenos Aires, domingo 1 de febrero de 2009, 9 horas.

<sup>75</sup>Gmeindl, Walter (Austria, 1890- 1958) Compositor y director de orquesta austríaco. Enseñó en la Hochschule für Musik de Berlín y fue profesor también del célebre director Sergiu Celibidache. (recuperado el 8/11/ 2018 de [www.bach-cantatas.com/bio/celibidache-sergiu.htm](http://www.bach-cantatas.com/bio/celibidache-sergiu.htm) )

<sup>76</sup>Schreker, Franz (Munich, 1878-Berlín, 1934) compositor y director de orquesta austríaco. Estudió en Berlín con Robert Fuchs. Compuso óperas, de las que escribía también los libretos. En la década del 20 fue considerado uno de los mayores compositores de este género, después de Richard Wagner; sus óperas fueron más representadas inclusive que las de Richard Strauss. Prohibidas por los nazis como "Arte degenerado" sus obras cayeron al olvido tras la segunda guerra mundial, siendo redescubiertas a principios de siglo XXI. ( Grove Dictionary, vol. XVI ,p.740)

cuatro pianos, un álbum para piano y una ópera para niños, entre otras (Kosinska, 2007)

La primera grabación mundial de su música de cámara fue realizada en el año 2015 por el Canadian ARC Ensemble (artistas del Conservatorio Real de Toronto) para el sello *Chandos*. Murió en 1951. Desde entonces su música fue olvidada y a menudo su nombre permaneció a la sombra del de su famoso padre, Grzegorz Fitelberg.

I.G.C. tomó clases con Fitelberg cuando ambos músicos-alumna y profesor -acababan de llegar a América del Norte, entre 1940 y 1941. Como estudiante becada, a tiempo pleno, aprovechaba sus horas dividiendo el tiempo entre la práctica del piano y la práctica de la composición. Fitelberg compartía el mismo origen judío-polaco con el mentor (Rubinstein) y con el maestro de piano (Steuermann). Este pequeño círculo de grandes músicos exiliados fue decisivo en el desarrollo de las capacidades artísticas de I.G.C. No se sabe con exactitud por cuánto tiempo se prolongaron las clases con el compositor, por entonces desconocido en aquel país, como tampoco se sabe exactamente cuando la pianista dejó de escribir música. Data de este período su obra para piano: *Estudio criollo* (en forma de sonata) compuesto en 1940, inédito y actualmente extraviado (Traversa, 1985).

En las mudanzas y cambios de residencia de países de la pianista, se traspapelaron y extraviaron muchos documentos importantes. Es así como en la primera entrevista ella misma confesaba: “Perdí muchas cosas (...) No era de confiar para mis propias cosas (...) cada metida de pata y de olvidarme de cosas importantes a cada rato...” (entrevista personal, el 13/6/2008).

Este fue, para I. G. C., el final de su etapa compositiva. En palabras de Rodolfo Arizaga: “...Transitó fugazmente por la composición: un cuarteto de cuerdas, canciones y piezas para piano, testimonian sus condiciones para esta disciplina que, lamentablemente no cultivó con más intensidad...” (Arizaga, 1971, p. 169).

#### **2.4.3. Wanda Landowska: la música barroca**

Obsesionada por la perfección y atenta a la novedad, I.G.C. no dudó en acercarse a las clases de la refugiada polaca recientemente llegada a Estados Unidos, Wanda Landowska (Varsovia, Polonia, 1879- Lakeville, Connecticut, Estados Unidos, 1959) (Porto, 1944, *Para Tí*, p.

34).

Pionera en los estudios de investigación referidos a la música antigua y responsable del renacimiento y divulgación clave, Landowska estudió e investigó profunda y exhaustivamente sobre la construcción del instrumento y sobre las técnicas interpretativas. Comenzó sus estudios de piano a los cuatro años bajo la guía de Jan Kleczynski (Janiewiczze, 1837- Varsovia, 1895)<sup>77</sup> y luego continuó en el Conservatorio de Varsovia con Aleksander Michalowski (1851-1938)<sup>78</sup>. A los diecisiete años se trasladó a Berlín para completar sus estudios de piano con Moritz Moszkowski (1854-1925)<sup>79</sup> y de composición con Heinrich Urban <sup>80</sup>(1837-1901).

Se instaló en Francia desde 1900, dirigiendo allí las clases de Clave en la Schola Cantorum de París y perfeccionando su técnica aplicada al clave moderno, que Pleyel construyó bajo su dirección. Recorrió el mundo, que la reconoció como una de las grandes artistas de su tiempo,

---

<sup>77</sup>Kleczynski, Jan, pianista, pedagogo, editor y publicista que luego de formarse en Varsovia con Krzyzanowski estudió en el Conservatorio de París con A. F. Marmontel entre 1859 y 1866, habiendo realizado su debut como pianista en Francia en 1862. De regreso a Polonia fundó la Sociedad de Música de Varsovia en 1871 y enseñó en el Instituto de Música de Varsovia entre 1887 y 1889. Entre 1880 y 1894 fue el propietario y director de la redacción del periódico *Echo Muzyczne* en donde publicó artículos sobre Palestrina, Liszt, Brahms, Wagner, Zelenski. Hacia 1869 fue el primero en analizar el manuscrito del Método para piano de Chopin. En 1882 editó los diez volúmenes que contenían la obra de Chopin (recuperado el 14/10/2018 de <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/id/524> )

<sup>78</sup>Michalowski, Aleksander: niño prodigio del piano, comenzó sus estudios con su madre y a los 9 años ya tocaba el concierto de Weber op 79. Viajó a Leipzig para continuar sus estudios en el Conservatorio con Carl Reinecke e Ignaz Moscheles. Luego en Berlín estudió con Carl Tausig. Debutó a los 18 años con el Concierto N°1 de Chopin en la Gewandhaus de Leipzig. A partir de 1874 residió en Varsovia, donde conoció a un alumno de Chopin, Karl Mikuli (1819-1897) quien lo introdujo en el estilo pianístico de Chopin. Dio numerosos conciertos en Polonia y Rusia combinando su actividad artística con la enseñanza, llegando a ser un profesor identificado con la tradición de Chopin. Además de Landowska, estudiaron con él Mischa Levitzki, Henri Neuhaus, Vladimir Sofronitsky y Wladislaw Szpilkman. Compuso piezas breves de salón, siendo recordado por la virtuosa paráfrasis del vals op 64 N° 1 de Chopin, la cual grabó numerosas veces (recuperado el 14/10/2018 de [http://www.naxos.com/person/aleksander\\_michalowski\\_16023/16023.htm](http://www.naxos.com/person/aleksander_michalowski_16023/16023.htm) )traducción personal.

<sup>79</sup>Moszkowski, Moritz: Nació en Breslaw, Prusia (actualmente Polonia) en el seno de una rica familia de judíos polacos, allí se inició en sus estudios musicales y al trasladarse la misma estudió piano en Dresden y Berlín y compuso un quinteto a la edad de 13 años. En 1869 se mudó a Berlín y prosiguió sus estudios en el Conservatorio Julio Stern con Eduard Franck en piano y Friedrich Kiel en composición y posteriormente en la Nueva Academia de Theodor Kullak en Tonkunst dando su primer concierto en 1873. A partir de entonces viajó por toda Europa dando recitales y tocando con orquesta. En 1879, dueño de gran reputación y fortuna se instaló en París, en donde ejerció la docencia ayudando a muchos jóvenes aspirantes a músicos. Compuso en 1876 dos cuadernos de danzas españolas op 12 para dúo de pianos transcritas luego en numerosos arreglos y gozaron de gran popularidad. Compuso también música de cámara, conciertos y una Opera, *Boabdil derMaurenkoning* que fue muy recordada por su escena de ballet. A partir de 1908 su fortuna comenzó a declinar y tuvo que vender los derechos de sus obras. Pasó sus últimos años en la pobreza y recluido de la popularidad, ya que el gusto había cambiado y él siguió fiel a las tradiciones del siglo XIX. Murió en París en 1925 (recuperado el 14/10/2018 de <https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C424> , y <https://www.britannica.com/biography/Moritz-Moszkowski> ) Traducción personal.

<sup>80</sup> Urban, Heinrich: Compositor y violinista alemán, estudió con Ferdinand Laub, Hubert Ries, y Richard Hellmann, fue contralto en el Königlich Domchor y en la Königlich Kapelle. Continuó sus estudios en París en donde trabajó como violinista, compositor y pedagogo. Se cuentan además de Landowska entre sus alumnos, Ignaz Paderewski y el musicólogo Henryk Opienski. Compuso oberturas, Sinfonías, Poemas sinfónicos, una Ópera y un Concierto para violín, además de obras para violín solo y para música de cámara. Falleció en Berlín en 1901 (recuperado el 14/10/2018 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Urban](https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Urban) ) Traducción personal.

divulgando la obra escrita para clave y al mismo tiempo haciendo comprender y amar a este olvidado instrumento. Dictó cursos en su Centro de Estudios Clavecinísticos y de Interpretación que estableció en Saint-Leu- la Forêt. Antes de su debut en Norteamérica había pasado ya por Buenos Aires, realizando tres recitales de clave y piano los días 11, 13 y 15 de julio de 1929, invitada por la Asociación Wagneriana.

“...Entre las audiciones más importantes que se han efectuado este año en la Asociación Wagneriana, deben señalarse tres recitales de clave y piano por la eximia artista Wanda Landowska. La señora Landowska se ha hecho una especialidad en la interpretación de los clásicos. Principalmente en el Clave, modernizado y con un discreto aumento de la sonoridad, Wanda Landowska es una artista de primer orden. De un conocimiento extraordinario en lo que se refiere a los clásicos (con los cuales construye exclusivamente su repertorio) y cuyas obras ha analizado con noble espíritu crítico, sus conciertos han llamado poderosamente la atención, como pura enseñanza y como fruición estética. Ejecución límpida, segurísima y profunda musicalidad, hacen de la señora Landowska una artista tal vez única en el género”(Valenti Ferro, 1992, p. 158-160).

La intérprete -para quien Manuel de Falla había compuesto especialmente su *Concerto* y Francis Poulenc su *Concierto Campestre*- de la música de Johann Sebastian Bach y de Couperin, ofreció su primer recital importante en Norteamérica en 1942, en el *Town Hall* de New York. Desde entonces y hasta su muerte impartió clases en Lakeville, Connecticut, creando una verdadera escuela.

En una entrevista para la Revista *El Hogar* I.G.C. recordó con gratitud a esta artista diciendo:“...Wanda Landowska fue una extraordinaria maestra a cuyas maravillosas clases colectivas asistí...”[ ]en el mismo artículo, la pianista se expresaba con las siguientes palabras:

“...De todos estos maestros mundiales aprendí tanto, que jamás abandonaré esta actitud mía de observación y de estudio que me impuse. Seguir a estos maestros sin abandonarlos nunca es el camino más seguro para acercarse a la esencia de este maravilloso arte.”(Benites, 1945, *El Hogar*, p.61)

Y, decía el cronista de otra revista:

“Iluminada por la fe en su sacrificio y en su tesón, concurrió a cuanto concurso podía suponer un éxito y una ayuda para proseguir con ahínco sus estudios. Aquella señorita de apariencia frágil poseía una voluntad inquebrantable y estaba en plena búsqueda de profundizar en las escondidas sutilezas que guarda el piano ( Porto, 1946, *Para Tí*, p. 34).

La manera de tocar de Landowska se basaba en los criterios técnicos de la famosa *Grosseteorisch-praktische Klavierschule* de Sigmund Lebert y Ludwig Stark, publicada en 1858. Este método incluía, entre otros, estudios de Liszt, Moscheles y Kullak y sistematizaba, llevando al extremo, una concepción de la mecánica pianística basada exclusivamente en la acción del dedo. Sigmund Lebert- o Samuel Levi- (Ludwigsburg, Alemania, 1821- Stuttgart, 1884) y Ludwig o Louis Stark (Munich, 1831- Stuttgart. 1884) fueron los fundadores del Conservatorio de Stuttgart que gozó de gran popularidad. Las principales pautas de este sistema incluían la posición: la parte superior del brazo, casi vertical y distanciada apenas del tronco; el antebrazo, destinado a no intervenir; la muñeca inmóvil; la pulsación, limitada exclusivamente a la acción del dedo. Cualquier gesto se reducía al mínimo; los movimientos de la mano y de la muñeca quedaban descartados, mientras que el codo debía permanecer inmóvil al lado del cuerpo incluso cuando el antebrazo llevaba la mano de un lado al otro del teclado( Chiantore, 2001, p.582- 583).

“...Existió sólo una fase de la historia de la interpretación en la cual algunos grandes artistas creyeron firmemente en este tipo de acción; pero no se trataba de pianistas, sino de clavecinistas. Los testimonios audiovisuales de Wanda Landowska, en particular, son un ejemplo muy convincente de una aplicación “artística” de los criterios de Lebert. El suyo es un caso especialmente estimulante porque está ligado a la recuperación de un instrumento y de una literatura que había nacido, efectivamente, para un tipo de acción exclusivamente digital...”(Chiantore, 2016, p. 583-584).

El clave impuso una técnica digital, y esta solución parecía una alternativa válida. De allí viene la técnica digital de Landowska con “hiper levantamiento” de los dedos (Chiantore, 2016, p.583- 584).

I. G. C. conocía muy bien esta técnica digital y solía aplicarla cuando el repertorio así lo requería. Por ejemplo, para tocar una sonata de Mozart, ella sugería:

[Sic] “...Los sonidos en Mozart deben ser más cortitos, tienen que ir destacadas las notas importantes pero no como crescendos(...) cuidando de no hacer acentos (...) separar el cuarto dedo y sacarlo hacia arriba (...)y no tocarlo demasiado pronto, hay que estudiarlo lento “a la antigua”(…) hay que ver y sentir los dedos, que baje uno y se levante el otro, hay que enseñarles a tocar al Estilo Antiguo(...) hay que fijarse en la manera de tocar que tiene Eugeny Kissin, él toca levantando los dedos, no es para tocar (...) sino para estudiar(...) Es muy importante el trabajo de los dedos que tiemblan de lo rápido que tienen que tocar ...”(observación de clase en el IUNA, el 13/7/2010).

También en Chopin, cuando era necesario aconsejaba esta técnica digital: “...El cuarto

dedo no debe caerse, que se levante antes de tocar, esto es lo ideal... mientras tocan el cuarto y el quinto dedo, levantar los otros para que no se queden sosteniendo los sonidos que ¡No deben estar!” (observación de clase en el IUNA, el 13/7/2010).

En el transcurso de una clase magistral, I.G.C. hacía referencia enfáticamente a este tipo de trabajo utilizando la técnica digital en el piano:

[Sic] “...Todo es de dedo...siempre insisto y cuesta explicar que debe ser “de dedo”, sin peso, porque al decir “peso” ya todos ponen tenso algo para hacer el peso...entonces...a los que empiezan a tocar o a reactivar su estudio- que ya han hecho estudios pero que están con problemas- entonces: tocar de dedos sin ninguna presión para sentir realmente cómo el dedo solo tiene que caer, esto es una fase del asunto... me acuerdo que (Vicenzo) Vitale- en una mesa, charlando sobre cosas- puso la mano sobre la mesa (esas manoplas que él tenía), las puso así con esto bien hundido y me dijo:- ¡toca!, yo le toqué la mano, entonces él apretaba toda la mano y de pronto dejaba un dedo absolutamente blandito. Y él hacía así y el dedo podía tener todo, absolutamente rígido, deliberadamente; y este dedo suelto... y esto tampoco era una rigidez de otra parte, nada más que de acá, es decir la independencia total de dedos...” (I.G.C., 1982-2002, recuperado el 31/10/2018.)

#### **2.4.4. Olga Samaroff- Stokowsky: Escuelas francesa y alemana.**

I.G.C. recordaba sus clases en una entrevista:

“... Sí, así se hacía llamar ella: madame Samaroff- Stokovsky, ella me dio la beca [sic], me hizo oír por ella. Ella era profesora en el Curtis Institut de Filadelfia y también enseñaba en Nueva York. A veces, para no viajar tanto, me daba las clases en el propio New York. Y allí en encuentros musicales, que eran unas reuniones para gente no entendida en las que tocábamos los alumnos, especialmente los que tenían beca, y allí toqué varias veces. Ella no daba muchos detalles de cómo hacer las cosas, pero sí era muy exigente. Como yo había estudiado con muchos músicos (...) porque yo tenía amigos músicos, que eran encantadores: Joseph Raief que era profesor de la Julliard School, ya tenía muchos años estudiando y después también con Miczieslav Münz, que había sido el primer marido de la mujer de Rubinstein (...) eso había sido antes, yo no lo conocí en esa época...”(entrevista radial, 1/2/2009).

Nacida en 1880, como Lucy Mary Agnes Hickenlooper, en Galveston, Texas, Olga Samaroff (tal es el nombre que tomó de un familiar y que eligió para su carrera artística) ha sido una figura crucial para el desarrollo de la música académica en EEUU. Su tarea de difusora y promotora no se agotó en los conciertos que dio y que organizó, sino que desarrolló además una intensa actividad educando al público aficionado a través de sus series de libros *Lay man's Music*

*Book*, con tal éxito que suscitaron durante varios años las series de conferencias dictadas en el *Town Hall* de Nueva York. Siendo muy jovencita, fue enviada a Europa para estudiar primero con Antoine Francois Marmontel (alumno de Zimmermann) entre 1896 y 1898 en el Conservatorio de París; más tarde, entre 1898 y 1900 con Ernest Jedlicza (alumno de Anton Rubinstein y de Piotr Tchaikovsky) y con Ernest Hutcheson (alumno de Bernhard Stavenhagen, un discípulo de Liszt) en Berlín. Hacia 1900 se casó con un ruso llamado Boris Loutzki con quien se instaló en San Petesburgo hasta 1904, el año de su separación. Allí retornó a los Estados Unidos y comenzó su carrera de concertista (Mc Gillen, 1989).

Fue la primera mujer que tocó como solista en el Carnegie Hall de Nueva York en 1905. Ella misma alquiló la sala y la orquesta dirigida por Walter Damrosch. Interpretó el Primer Concierto de Piotr Tchaikovski, causando una gran sensación. A partir de este gran debut, comenzó a tocar con asiduidad en Estados Unidos y Europa. Fue también la primera pianista norteamericana en tocar las 32 Sonatas de Beethoven en concierto (1920-1922) y una de las primeras en grabar en el año 1908 (Stanley Kline, 1997).

Siendo ya una figura reconocida, descubrió a Leopold Stokowski (quien más tarde se convertiría en su segundo esposo entre 1911 y 1923) cuando era organista de la iglesia de St. Barthole Mew's y luego director de la orquesta de Cincinnati. Samaroff utilizó sus distinguidos contactos para ayudar al maestro a ocupar en 1912 el puesto vacante de director en la famosa Orquesta de Filadelfia. La pianista grabó en los tempranos años de 1920 para el sello Victor Talking Machine Company, siendo una de las primeras mujeres en hacerlo. A partir de la separación de Stokowski en 1923 (en medio de un escándalo) y su posterior accidente de 1925 en su departamento de Nueva York que le dejó una lesión en su hombro, madame Samaroff se vio obligada a retirarse de la ejecución en público y se refugió en sus amigos y en sus alumnos.

En 1927 fundó *Schubert Memorial Inc*, para dar oportunidad a los jóvenes artistas que deseaban ser escuchados en los conciertos y en las óperas y en 1931 fue una de las cuatro fundadoras de *Musician's Emergency Aid of New York*, sociedad que recolectaba y distribuía ayuda financiera a los músicos que la necesitaban durante la "gran depresión." Trabajó desde entonces como crítica y profesora. Escribió para el *New York Evening Post* hasta 1928 y fue la primera profesora en grabar para la NBC Television. Enseñó en el Conservatorio de Filadelfia y se unió a la *Julliard School* de Nueva York, enseñando en ambas escuelas hasta su muerte. Madame Olga fue una incansable abogada de sus queridos alumnos. Superó su período de depresión ayudando a sus

discípulos, sufragando los costos de todos los conciertos, de la comida y de la vestimenta, además de presionar a las autoridades de Julliard School para construir residencias para estudiantes, proyecto que fue realizado después de su muerte acaecida en la tarde del 17 de mayo de 1948 (a causa de un infarto, luego de haber dado varias clases durante aquel día). Samaroff y su eminente posición como crítica, autora, conferencista y organizadora, fue más conocida como maestra. Extremadamente dedicada a sus alumnos los proveyó de la mejor educación posible, preparándolos para la carrera de concertista. Su alumno más famoso fue William Kapell, y entre otros nombres célebres figuran Raymond Lewenthal, Alfred Teltschik, Rosalyn Tureck, Jerome Lowenthal, Bruce Hungerford, Vincent Persichetti, Claudette Sorel, Joseph Battista, Joseph Running, Eugene Liszt y Alexis Weissenberg (Oron, Aryeh,2007)

I.G.C. recordaba la generosidad de Madame Samaroff: "... madame Samaroff-Stokovsky fue tan buena conmigo, nunca con celos, siempre afable. Solía invitarme a almorzar en un restaurant de su hotel...hacía unas clases especiales para aficionados y el que quería lo ayudaba a seguir..." ( entrevista personal, el 6/9/2013).

I.G.C. nombró a madame Samaroff desde la primera entrevista y recordó haber tocado asiduamente ilustrando sus conferencias. Jamás olvidó la Beca que le otorgó para estudiar con ella en forma particular, la cual fue decisiva para su permanencia en EEUU y determinante, además, de los triunfos artísticos que siguieron a partir de entonces.

Con infinita gratitud recordó a su maestra: "...No daba muchos detalles de cómo tocar, pero era muy exigente como profesora y muy bondadosa como ser humano"(panel en el IUNA, 16/10/2008).

Como alumna del Conservatorio de Paris, Olga Samaroff fue instruida en la tradicional escuela francesa a través de uno de los pilares de la enseñanza pianística parisina, Francois Marmontel. Sus principios se basaban en la elegancia y la pulcritud, además del

"... rechazo de los grandes gestos retóricos a favor de una pronunciación clara y matizada, que privilegia el detalle frente al conjunto de la estructura y deja en segundo plano la acentuación. El recelo típicamente francés hacia los ataques de brazo nace precisamente de ahí, al igual que el escaso uso del pedal derecho o el gusto por un staccato siempre al borde de la coquetería...Fue característico del pianismo francés de principios del siglo XIX, el ataque de tecla rápido y preciso que pronto se denominó *jeu perlé*. Esta fascinante supervivencia del ataque "suelto" roció adoptó en Francia características propias, ajena al sonido brillante de moda en los países germanófonos; el dogma de unos dedos planos y de un movimiento realizado a

partir del nudillo dejaba fuera de juego ese ataque pinzado que mientras tanto estaban proponiendo Hummel, Czerny y el propio Liszt...” (Chiantore, 2016, p. 435)

Marmontel, que era un pedagogo serio, constante y preciso; dejó escritos numerosos libros en donde consta la información sobre el mundo musical de su época y- entre otros datos- el éxito del que gozaron en Francia el uso del Guiamanos y el Dactylon. A través de su *École du Mécanisme* y de sus *Conseils d'un professeur* deja ver cómo

“...Aborrecía los grandes movimientos del cuerpo, limitaba al mínimo el uso del pedal de resonancia y exigía un sonido bello y cantable, siempre comedido y nunca excesivamente amplio, realizado exclusivamente por medio del movimiento del dedo...”(Chiantore, 2016, p.436).

La enseñanza francesa que madame Samaroff recibió siendo muy jovencita propugnaba

“...El “Jeu perlé” y el “dogma” de la inmovilidad del codo, con una marcada predilección típicamente francesa por la pureza de la dicción, por la exactitud y el equilibrio que permite trazar una conexión tan clara entre Rameau y Ravel.”(Chiantore, 2016, p. 437).

I.G.C. amaba el estilo sobrio en la interpretación, desdeñaba los grandes movimientos del cuerpo o las exageraciones en cuanto a la sonoridad. Así aconsejaba tocar el *Estudio op 10 N° 12* de Chopin: “(...) Más bien piano, que no se desgaste el Forte (...) tu aportas tu gracia, tu inventiva sin los crescendi exagerados...”(clase con I.G.C., el 22/3/2013).

Implacable respecto a la claridad, sugería para ese mismo Estudio:

[Sic] “...La mano izquierda tiene que ser una mezcla de Mozart(...). totalmente Claro(...) Chopin se parece a Mozart y viceversa (...) bien parejitas las notas, estudiar como Mozart (...)Mozartiano completamente, que se oiga todo ¡siempre!” (clase con I.G.C., el 22/3/2013).

Con respecto a los gestos, aconsejaba sobre ese Estudio:“Tocar sin abusos ni exageraciones...blanda la mano al salir de los acordes...” (clase con I.G.C. , el 22/3/2013)

Al trabajar la música francesa, I.G.C. evidenciaba dominar las premisas de esa escuela respecto a la expresión contenida, la elegancia del fraseo ante todo, el refinamiento y el cuidado de la sonoridad. En el cuarto movimiento de la Sonata para violín y piano de César Franck, sugería:

[Sic] "...Cantar hasta el final cuidando la dirección de la melodía...cantar más con la voz superior...el sonido blando y a veces también grande y blando...hacia el final no es crescendo sino animando...cuidado de no enfurecerse..."(clase con I.G.C. el 5/3/2013)

Y en el mismo movimiento de aquella sonata pedía ese *legato* casi vocal francés: "...Tocarlo fluido y barriendo todo..." (clase con I.G.C. el 13/4/2013)

Al fallecer esta pedagoga, I.G.C. tuvo que sobrellevar la tristeza que le ocasionó la pérdida de su maestra y comenzó a solventar sus gastos de manutención exclusivamente con los conciertos. Este fue el fin de las becas y el comienzo de su carrera como profesional de la música.

Concluyó su perfeccionamiento con Egon Petri (Hannover, Alemania, 1881- California, EE UU, 1962) y, durante cuatro años más con la maestra Djanne Lavoie-Herz (Ottawa, Canadá, 1889- Nueva York, 1982)<sup>81</sup>

#### **2.4.5. Egon Petri y la profundización de la técnica volante de Ferruccio Busoni**

En 1948, luego de morir madame Samaroff, I.G.C. le pidió algunas clases a Egon Petri (Hannover, Alemania, 1881- EE UU, 1962) quien aceptó, aunque le dijo:

"Mi estimada Inés: No sé qué quiere estudiar conmigo, cuando creo que toca usted extraordinariamente, que tiene un magnífico instinto musical y una técnica consumada. Pero si realmente piensa que yo pueda ayudarla, estaré encantado de poder hacerlo y de trabajar con usted de vez en cuando"( Benítez, 1945, *El Hogar*, p.61).

Recibió algunas lecciones del maestro de "incalculable valor" asistiendo como becaria durante diez días a la Universidad de Cornell, trabajando con él exhaustivamente el tercer concierto para piano y orquesta de Sergei Rachmanino. En aquella oportunidad aprendió numerosas ideas que enriquecieron su interpretación, recibiendo también consejos específicos referidos al uso del

---

<sup>81</sup> Resumen biográfico que aparece en programas de conciertos de Inés con una dedicatoria manuscrita al pie firmada por Arthur Rubinstein con fecha de marzo de 1947. La fonética del nombre de esta profesora figura en todas las fuentes bibliográficas como Djane Lavoie- Herz.

pedal (entrevista personal, el 17/10/2008).

Egon Petri "... fue uno de los pocos pianistas que pudieron considerarse, con pleno derecho, auténticos discípulos de Busoni..."(Chiantore, 2016, p. 453).

Estudió primero violín con su padre, Henri Petri, discípulo de Joseph Joaquim, y, desde los siete años agregó también el estudio del piano. Siendo aún muy joven integró eventualmente el cuarteto de su padre como segundo violín y la Orquesta Real de Dresden. A partir de 1901 -por consejo de un amigo de la familia, Ferruccio Busoni- se dedicó exclusivamente al piano. Estudió con el maestro italiano en Berlín antes de emprender (Petri) su gira por Europa y los Estados Unidos y por la Unión Soviética (primer pianista extranjero en ingresar en 1923 a aquel país). Durante la Primera Guerra Mundial, Petri estuvo con Busoni en la Suiza neutral; allí editaron la obra para teclado de Bach. En 1921 realizó en Londres un concierto a dos pianos con su maestro, quien lo influenció notablemente y de cuya música se convirtió en uno de los mejores intérpretes. Entre 1905 y 1911, Petri enseñó en el *Manchester Music College* de Londres y luego en Suiza y en Alemania en la *Hochschule für Music* de Berlín entre 1921 y 1926. Encontró a Schönberg antes de emigrar a los Estados Unidos en 1938. Enseñó en la Universidad de *Cornell* y en 1947 viajó a California a enseñar en el *Mills College*, en donde también enseñó Darius Milhaud desde 1941 y John Cage tenía a su cargo el acompañamiento de piano. Influenciado por Busoni, las obras de Bach y de Liszt ocuparon un lugar preeminente dentro de su repertorio. En 1942 grabó los arreglos de Busoni de los *cuatro Preludios* Corales de Bach. Earl Wild, su alumno del *Mills College* decía:

"Su sonoridad era tranquila, nunca era forzada y su ejecución podía lograr una línea de largo aliento sin cortar las frases. Esta medida le otorgó autoridad en el piano que unida a su técnica soberbia, lo convirtieron en un intérprete poderoso de las obras más importantes del siglo XIX de Beethoven, Liszt y Brahms."(Buja, 2017:1-5)

I.G.C. recordó cómo había conocido a Petri: "... Egon Petri me escuchó tocar en una conferencia de una señora amiga de él que se llamaba (...) ay, en este momento no me acuerdo, era amorosa, muy buena conmigo..." [ ] Aquella señora cuyo nombre no recordaba fue Djane Lavoie-Herz (entrevista radial, el 1/2/2009).

#### **2.4.6. Djane Lavoie- Herz, escuela ruso-germana- y la metafísica de la Música**

Pianista y pedagoga de origen canadiense (Ottawa, Canadá, 1889- Nueva York, 1982) vivió en EEUU en la primera mitad del siglo XX. Estudió música con su compatriota Alfred La Liberté<sup>82</sup> y luego en Bruselas con Alexandr Scriabin,<sup>83</sup> formándose además en filosofía, metafísica y en cuanto podía ofrecerle la cultura europea. De regreso a Canadá se casó y se instaló en Toronto, donde enseñó durante algunos años.

Comenzó a investigar acerca de la ejecución pianística, a cuestionar todos los sistemas y las técnicas que había hasta el momento y a transitar los caminos en donde todo lo que había en la esfera del arte y de la cultura no escaparan a ella. Se dedicó a ayudar a los demás y en cuanto se sintió segura de sí misma se mudó junto a su esposo primero a Nueva York y luego a Chicago. Desde entonces se dedicó a enseñar y al cabo de seis años tenía más alumnos de los que se podía ocupar. Su influencia irradió tanto, que se formó a su alrededor un núcleo cultural, en donde los jóvenes más talentosos vinieron a trabajar bajo su guía. Ella lograba entablar una excelente relación con sus alumnos y alumnas entre quienes se encontraban la pianista de reputación nacional, Gitta Gradova y la primera mujer compositora de los Estados Unidos, Ruth Crawford- Seeger.

Lo más importante en el trabajo de Djane Lavoie-Herz era la radiación de una fuente de vibrante vida, que allí se puede sentir. La música se ha estado transformando en algo irrespirable, por valoraciones materialistas del presente, por la falsa idea de la perfección técnica que mata el

---

<sup>82</sup>La Liberté, Alfred (Saint- Jean, Québec, 1882- Montréal, Canadá, 1952) Comenzó relativamente tarde a estudiar música. En 1902 viajó a Berlín, donde estudió durante cuatro años en el Conservatorio Stern. Allí tuvo como maestros a Paul Lutzenko en piano, Ernst Becker en armonía y a Wilhelm Klette en contrapunto y composición. Su música fue ejecutada en las Cortes de Cobourg y de Berlín en presencia de Wilhelm II, y el éxito de sus exámenes finales le permitió renovar la beca del gobierno alemán. En 1906 volvió a Canadá en donde enseñó en el Conservatorio Nacional de Montréal y en el Conservatorio de Ottawa. Luego de conocer a Scriabin en 1907 volvió a Europa en 1911 y se convirtió en su alumno. El compositor ruso le obsequió unos manuscritos, particularmente el *Poema del éxtasis* y la *Sonata N.º5*. En 1972, la viuda de La Liberté le otorgó al Museo de Scriabin en Moscú los manuscritos que habían estado en Montréal hasta entonces. Entre las obras que compuso La Liberté figuran: una ópera inconclusa en tres actos *Sur Béatrice*, *Passacalle et Choral Finale* (también inconclusos), *15 canciones* con poema de Charles Van Lerberghe, *piezas para piano, violín, cuarteto de cuerdas* y un significativo número de canciones folklóricas. (recuperado el 7/10/2018 de [www.musiccentre.ca/node/37647/biography](http://www.musiccentre.ca/node/37647/biography)).

<sup>83</sup> Scriabin, Aleksandr Nikolayevich:(Moscú, Rusia, 1872- 1915) Compositor de piano y de música orquestal, notable por sus inusuales armonías con las que supo explorar el simbolismo musical. Entrenado como soldado en la escuela de cadetes en Moscú entre 1882 y 1889, tomó clases de música y piano al mismo tiempo. En 1888 ingresó al Conservatorio de Moscú en donde se formó en piano bajo la guía del célebre pedagogo Vasily Illic Safonov (1852- 1918) -alumno de Leschetizky- y composición con Serguéi Taneyev (1856-1915) y Antón Arensky (1861- 1906). Hacia 1892, cuando se graduó, compuso sus primeras piezas para piano opus 1, 2, 3, 5 y 7. En 1897 se casó con la pianista Vera Isakovich y entre 1898 y 1903 enseñó en el Conservatorio de Moscú. Dedicado íntegramente a la composición se instaló en Suiza en 1904. Desde 1900 Scriabin estaba preocupado por la filosofía mística y es por eso que su primera sinfonía incluyó un coral, que en propias palabras decía glorificar la Música como una "religión". El programa literario concebido por Tatiana Schloezer (su segunda esposa) para su tercera sinfonía estrenada en 1905 en París decía: "La evolución del espíritu humano desde el panteísmo hacia la unidad con el universo". Estas ideas teosóficas proveyeron las bases del *Poema sinfónico del Extasis* (1908) y *Prometeo* (1911). Entre 1906 y 1907 realizó una gira por los Estados Unidos tocando junto a Safonov y con el director Modest Altschuler. De regreso a Bruselas frecuentó círculos teosóficos. Alentado por Serge Koussevitsky regresó a Rusia en 1909 donde ambos ejecutaron y editaron su música La reputación de Scriabin se debe a sus sinfonías y a su exquisita y sensitiva música para piano que incluyen 10 sonatas, un concierto temprano, preludios, estudios y piezas breves. A pesar de haber idolatrado a Chopin en su juventud, Scriabin desarrolló un estilo personal. A medida que avanzó el tiempo se volvió cada vez más místico, egocéntrico e introspectivo y su estilo armónico se hizo cada vez menos inteligible. (recuperado el 7/10/2018 de <https://www.britannica.com/biography/aleksandr-scriabin>) Traducción personal.

espíritu en orden al refinamiento sin fin de la superficie, la música se ha tornado profundamente hipnotizada por la falacia de volver al clasicismo y al siglo XVII, por la noción que las obras musicales son patrones decorativos, “formas puras”; la interpretación del piano se ha vuelto muy fría, muy estereotipada por el seguimiento servil a la partitura, la cual pretende gobernar el sentimiento palpitante del intérprete, degradado a ser una especie de máquina de ejecución-que recibe con regocijo ilimitado la presencia de un centro de emanaciones artísticas reales- donde los seres humanos se realizan a sí mismos como intérpretes de la vida a través de la música, en vez del mero virtuosismo, y en donde una maestra, consciente de sus altos deberes y prerrogativas, vive a través de semejante realización y ayuda a los demás al nacimiento y a la entrega hacia el otro (Rudhyar, 1926)

Lavoie- Herz era una persona fuera de lo común que daba clases a sus alumnos de manera informal, las cuales se parecían a los salones de Europa. Esta canadiense de origen francés había sido alumna de Arthur Schnabel (alumno de Essipova, en el linaje de Leschetizky) en la Academia Real de Londres y más tarde, alumna y devota de la música de Skriabin, durante el período de su vida en el que la Teosofía y las implicancias espirituales de sus teorías armónicas ocupaban el centro de sus principales intereses. Se convirtió en una célebre intérprete de la música del compositor ruso y ferviente adherente a las Teorías Teosóficas. En los años veinte, la Sociedad Teosófica agrupaba en EEUU a muchos intelectuales, escritores de vanguardia y artistas que encontraban en la Teosofía un camino para dar significado a sus exploraciones creativas. La idea central de la filosofía de la Sociedad Teosófica, “el primer objeto es la hermandad universal basada en la realización de que la vida y todas sus diversas formas, humanas y no-humanas son indivisibles; y la idea implícita que toda expresión artística debe ser vista como intrínsecamente conectada”, tenía un magnetismo particular en los miembros de la vanguardia norteamericana de los años tumultuosos que siguieron a la Primera Guerra Mundial. Esta Sociedad llegó a tener 7.000 adherentes (scriver, Paul, 2010).

Según Rudhyar (1926,) Madame Lavoie y su marido, el empresario de música Siegfred Herz, tenían en su casa un Salón de Música al estilo europeo, lo que probablemente fue un atractivo especial para los jóvenes pianistas en carrera ascendente, por las oportunidades que allí tenían de darse a conocer y de relacionarse con importantes figuras del ambiente musical. Este no debe haber sido el móvil que llevó a I.G.C. hasta allí, ya que sus compromisos artísticos eran por entonces inmejorables. Cuando ella buscaba un maestro o maestra, lo hacía con la firme convicción de obtener aquello que le pudiera aportar en cuanto a nuevos conocimientos para la profundización de

su arte del piano o bien la necesidad del sostén económico en vistas a asegurarle su permanencia en Estados Unidos (como había ocurrido en años anteriores con la beca de madame Samaroff). Sin embargo, nunca mencionó en las entrevistas a Djane Lavoie- Herz, aunque es indudable que su permanencia en Estados Unidos estuvo marcada por la búsqueda del perfeccionamiento y que no perdió oportunidad alguna de hacerse escuchar por los maestros más prestigiosos de entonces.

Al trabajar con madame Lavoie- Herz entre 1949 y 1952, I.G.C. ya era una pianista consumada. Había estudiado ya intensamente con Steuermann y Samaroff; había visitado las clases de Egon Petri y Wanda Landowska y había recibido además los consejos de otros célebres pianistas como Münz y Rubinstein. Sin embargo, su gran autocrítica y su obsesión por la perfección la llevaban a seguir tomando clases con profesores de renombre, como una necesidad personal de obtener el aval de otros oídos que pudieran escucharla, para así poder afrontar la escena internacional con la confianza necesaria. I.G.C. gozaba de prestigio artístico y hacía alarde de una sólida formación musical e instrumental. Profundizó con Lavoie-Herz los conceptos musicales de Scriabin desde una óptica metafísica. En lo que concierne al aspecto estrictamente pianístico, compartía con su maestra canadiense un origen común: las enseñanzas heredadas de Theodor Leschetizky a través de Samaroff.

En propias palabras de I.G.C., se veían reflejados estos conceptos de Lavoie- Herz, referidos a la interpretación: “No se puede tocar como una máquina, porque ya existen los pianos máquinas...” (entrevista personal, el 30/11/2012).

Con respecto a la práctica diaria, I.G.C. sostenía que “Se trabaja todos los días, 9 horas por día...” (observación de clase, el 9/9/2011)...Y sugería al practicar que “... nada tiene que ser mecánico, ese es el riesgo que se corre cuando se repite mucho...”( clase con I.G.C. el 16/11/2012).

I.G.C. no recordaba haberse tomado vacaciones en el piano. Trabajaba incansablemente y en ocasiones de fines de semanas largos, era invitada como huésped en la residencia de verano de Mrs. Bigelow, en las afueras de Nueva York, donde estudiaba largas horas y tocaba en conciertos privados para los invitados de su anfitriona (entrevista personal, el 8/2/2013).

## **2.5. La síntesis pianística de I.G.C.**

Hasta aquí abordé la formación musical y los orígenes de los aspectos característicos de su técnica y de su musicalidad. Vimos de este modo, cómo se relacionaban las concepciones técnicas e interpretativas de la pianista con las enseñanzas recibidas de sus maestros. Sin embargo, hay determinados aspectos de su técnica que fueron el producto de sus propias reflexiones, de su investigación acerca de la manera de tocar el piano, sin dejar de mencionar las conclusiones naturales de una alumna que tuvo tantos maestros y de quienes absorbió lo mejor de cada uno. Ella supo observar con agudeza y asumir también los secretos más íntimos de las ejecuciones de los mejores instrumentistas del mundo, a quienes vio practicando, o tocando en público, o bien con quienes intercambiaba charlas, ensayos o conciertos. En una entrevista decía: “Aprendí a aflojar la mano viendo tocar de cerca a los más grandes, por ejemplo, a Arthur Rubinstein (...) observé cómo él tocaba y al mismo tiempo aflojaba la mano...” (entrevista personal, el 5/7/2013).

En otra entrevista, revelaba cómo se había dado cuenta, observando a los violinistas, de la necesidad de trabajar las extensiones de los dedos en el piano o fuera de él: “...Aprendí a trabajar las extensiones fuera del piano viendo cómo los violinistas abrían los dedos antes de empezar a tocar y al esperar al profesor antes de sus clases...” (entrevista personal, el 16/11/2012).

Las manos de I. G. C. eran de un tamaño mediano acorde a su contextura física, más bien pequeña; pero llamaban la atención por el largo de sus dedos, similares a los de mano izquierda de los violinistas. Prácticamente no tenían pliegues interdigitales. Cuando ella abría sus manos se podía ver cómo sus dedos nacían de la palma. Para lograr esto, ella aconsejaba realizar el siguiente ejercicio:

[Sic] “Estirar los brazos y los dedos de golpe hacia adelante, con gran empuje, así los dedos se abren y casi ¡NO hay membranas! y luego achicarla (cerrarla). La abertura entre los dedos se va haciendo cada vez más grande... luego unir de a dos los dedos: el 5 con el 4, el 3 con el 2 y separadamente el dedo 1... (5-4/ 3-2/ 1)... y en otras combinaciones de dedos haciendo fuerza: el dedo 5 separado de los dedos 4, 3 y 2 que van unidos y este grupo de dedos separados a su vez del pulgar, el dedo 1 ( 5/ 4-3-2/ 1) ....o bien trabajar con los dedos 2-3-4-5- unidos y separarlos del pulgar (2-3-4-5/ 1) para favorecer la elongación entre el primer y segundo dedo...” (entrevista personal, el 16/11/2012).

I.G.C. enfatizaba la importancia de abrir la mano, especialmente los dedos del medio, “La abertura más importante es la de adentro de la mano por ser la que ayuda a ligar e imitar...” (entrevista personal, el 19/7/2010).

Su permanente curiosidad e interés por la novedad la llevaron a investigar por sí misma acerca de los nuevos métodos referidos a la técnica y a la interpretación del piano. Con espíritu crítico aplicaba los conceptos que aprendía y los incorporaba a su manera de tocar. Tal fue el caso del libro del norteamericano Arnold Schultz: *The Riddle of the pianist's Finger*<sup>84</sup> (*El enigma de los dedos de los pianistas*) publicado en Chicago en 1936. Estados Unidos estaba experimentando por entonces una marcada fascinación por el estudio “científico” de la técnica y el libro de Schultz, en un lenguaje rebuscado hacía un riguroso estudio de la anatomía de la mano:

“Las conclusiones no son nuevas, pero constituyen un soporte de innegable validez para cualquier investigador, sobre todo a propósito de los diversos movimientos del dedo y de la interacción entre la contracción muscular y el uso del peso que da origen a toda su teoría técnica (...)Schultz en su libro clasificaba siete tipos de fuerzas...”(Chiantore, 2016, p.630-713)

En ocasión de una clase magistral, I.G.C. aludía a este texto, diciendo: “...y justamente Schultz dice que para asegurarse- cosa que yo una vez había leído y no me acordaba de esa frase- siempre insisto y cuesta explicar que debe ser “de dedo” y “sin peso...”(I.G.C., 1982).

Para I.G.C. el recorrido lógico que debía seguir un pianista para alcanzar el dominio del instrumento era:

1-En primer lugar, los estudios tendientes a lograr una técnica perfecta, como por ejemplo los de Moszkowski o el op 740 de Czerny, antes de abordar los estudios de Chopin y de Liszt. Estos últimos los consideraba “más musicales y ayudan a desarrollar la técnica”. Aconsejaba estudiar Bach desde el principio empezando por los pequeños *preludios* y las *invenciones a dos y tres voces*.

2-En segundo lugar, consideraba imprescindible trabajar la abertura (extensión) de ambas manos.

3-Por último, el trabajo exhaustivo de los pasajes más difíciles de las obras (entrevista personal, el 19/7/2010).

Estos tres pasos resumían los secretos de su práctica diaria, que para ella era una religión. I.G.C. había logrado ese encanto de la interpretación que residía- según lo describió Luca Chiantore (2016) al final de su libro- en:

“...El modo en que el pianista encadena entre sí los sonidos. Una nota, por sí sola no es nada, pero

---

<sup>84</sup> Schultz, Arnold: *The Riddle of the pianist's finger*, University of Chicago Press, 1936.

unida a otra, ya es música: los movimientos que las producen adquieren dirección y cada uno de ellos se convierte en parte de un gesto más grande. Los tratados describen los diversos tipos de ataque, pero la música no está ahí; la música empieza en el momento en que enlazamos las notas una a una, moldeando nuestros movimientos en función de cómo queremos que responda el instrumento. Ése y sólo ése es el dominio del arte. Y el arte, tengámoslo bien en claro, no cabe en un tratado: vive única y exclusivamente en la magia de la interpretación.”

Este dominio técnico e interpretativo llevó a Inés Gómez Carrillo o, simplemente, a Inés Carrillo a ubicarse como una importante intérprete de su generación.

## **2.6. Pianistas argentinos destacados contemporáneos a I.G.C.**

### **2.6.1. Marisa Regules**

Fue una pianista santafesina, a penas cuatro años mayor que I.G.C., nacida en Rosario en 1914 y fallecida en Nueva York en 1972. Formada en el piano por Alberto Williams y Vicente Scaramuzza, Marisa Regules apareció en la prensa de la época identificada como perteneciente al grupo de alumnas de este famoso maestro, como parte de “un conjunto de pianistas pertenecientes a una joven generación” (Calcagno, 1939, citada por Lobato, en Mansilla, 2012).

A raíz de una beca obtenida de la Comisión Nacional de Cultura en 1941,<sup>85</sup> se instaló definitivamente en Estados Unidos, dónde se perfeccionó con Wanda Landowska y Arthur Schnabel. Actuó en el *Town Hall* de Nueva York y allí comenzó su carrera internacional con giras por Europa, América y Asia. Muy reconocida en Argentina, se presentó en mayo de 1946 en un concierto en el Teatro Colón presentando en primera audición para Buenos Aires, el tercer concierto para piano de Rachmaninov, dirigida por Héctor Panizza, según narró entonces la prensa fue como “un retorno apoteótico” (Frega, 2011, p.111) Hay registros de sus actuaciones en Argentina, como ser el estreno local en 1940 del Concierto para la mano izquierda de Ravel, en el Teatro Cervantes dirigida por

---

<sup>85</sup> La beca fue otorgada en el año 1940, ya que la Comisión Nacional de Cultura publicó- con una carta del 15 de abril de 1941, firmada por el presidente, Matías G. Sánchez Sorondo y por el secretario Homero M. Guglielmini, dirigida al ministro de justicia e instrucción pública, Doctor Don Guillermo Rothe - la Memoria correspondiente al ejercicio del año 1940, con un total de 69 premios otorgados (página 7). En “Memoria”, en la sección de Becas al extranjero en Música, figura en primer lugar el nombre de Inés Gómez Carrillo con la leyenda que dice: “perfeccionarse en estudios de piano y realizar conciertos de música clásica, romántica y moderna, en Estados Unidos” Seguidamente figura el nombre de Marisa Regules-“Completar sus estudios de piano y divulgar música de autores argentinos, en Estados Unidos.”(página26)

Albert Wolf y su participación en las temporadas de 1949, 1950 y 1956, poco antes de poner fin según todas sus reseñas biográficas- a su “brillante y no muy extensa” carrera de concertista (Valenti Ferro, 1992, p. 188).

Regules grabó profesionalmente discos con obras de Chopin, Mompou, Albéniz, habiendo participado de la musicalización de la película de este último compositor. (De Marinis, 2014,p.266)

Asimismo, Rodolfo Arizaga (1971) se refería a ella como una “intérprete memorable del repertorio español” quien luego de haber actuado junto a importantes orquestas, como la de *Filadelfia* y *Cleveland* se retiró de la actuación durante los últimos 20 años de su vida.

Dedicada al estudio de la Dirección orquestal, su último concierto fue su debut en esta nueva faceta de su vida, interpretando la *Octava Sinfonía* de Beethoven frente a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, poco antes de su fallecimiento (De Marinis, Dora, 2014,p.266).

I.G.C y Marisa Regules se conocían muy bien y coincidieron en algunas oportunidades, al recibir galardones. No solamente ambas fueron premiadas por la Comisión Nacional de Cultura de Argentina en el mismo año y en la misma categoría, sino también recibieron, junto a otros seis jóvenes latinoamericanos, el Premio al Mérito en Estados Unidos en junio de 1942. El artículo de *La Gaceta* de ese mismo año titulaba su artículo “María Inés Gómez Carrillo es objeto de una distinción en Estados Unidos.” En el mismo ponderaba los triunfos de I.G.C. como “eminencia del piano” y sólo mencionaba el nombre de Marisa Regules como “figurando en la fotografía junto a los demás jóvenes premiados” en el momento de la premiación de I.G.C. de manos de la presidenta del Comité Musical interamericano, señora Williams A. Barber (*La Gazeta*, julio de 1942).

I.G.C. reconocía su amistad con la pianista santafesina en ocasión de una entrevista:

“Debo recordar aquí a mi admirada colega y amiga Marisa Regules, cuya brillante carrera es el más precioso fruto de esta “escuela de virtud, en la que se han enrolado millares de pianistas que se debaten hoy en América del Norte” (Benites, 1945, *El Hogar*,p. 56, 61).

## **2.6.2. Lía Cimaglia Espinosa**

Fue una pianista y compositora que nació y vivió en Buenos Aires entre 1906 y 1998. Apenas 12 años mayor que la protagonista de esta investigación, Cimaglia Espinosa fue el máximo exponente de la escuela de Alberto Williams. Formada también por Celestino Piaggio en las clases de conjunto y a partir de 1928 por el maestro polaco Jorge de Lalewicz, se perfeccionó en París- a partir de 1938 con Isidor Philipp, Ives Nat y Alfred Cortot, gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura (Carrascosa, 2014, p.173-197).

Desde su temprano debut a los catorce años en la Sala Pleyel de Buenos Aires y en sus posteriores presentaciones en Francia, la pianista obtuvo excelentes críticas y llegó a consagrarse como “intérprete de Debussy, convirtiéndose en una de sus principales difusoras. Tras el estallido de la guerra tuvo que regresar al país sin concluir sus estudios en los destinos previstos de Alemania e Italia. Llevó su arte por diferentes lugares, según sus propias palabras por “el mundo, toda la Argentina, Norteamérica y Europa...” (Crubellier, 1999,p. 96 en Carrascosa, Flavia, 2014).

Habiéndose presentado como solista junto a importantes orquestas nacionales como la de México, Perú, Río de Janeiro, Chile, Filarmónica de Sao Paulo, S.O.D.R.E. de Montevideo, del Teatro Colón de Buenos Aires, Orquesta Del Teatro Argentino de La Plata, entre otras, realizó importantes estrenos locales, como el Segundo concierto Op.18 de Rachmaninov, el Primer Concierto op 15 de Brahms, Rapsodia portuguesa de Ernesto Halffter. La dirigieron directores tales como Juan José Castro, Celestino Piaggio, Héctor Panizza, Drago, Fritz Busch, Erich Kleiber Fitelberg, Solti, Bandini, Kinsky y Calussio, entre otros. Compositores tales como Albert Wolf, Rodolfo Arizaga y Alberto Ginastera entre otros le dedicaron obras de las cuales hizo el estreno mundial (Carrascosa, Flavia, 2014p.173-197)

Grabó profesionalmente para los sellos Odeón, RCA Victor, Philips Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, para las colecciones editadas por la Municipalidad de Buenos Aires y las Ediciones Interamericanas de la OEA (Rasini, 2000, en Carrascosa, Flavia, 2014, P.173-197).

Existe un importante catálogo realizado por la magister Flavia Carrascosa en el que figuran 11 obras compuestas para piano, para música de cámara: alrededor de 50 canciones para canto y piano de las cuales hay 27 editadas, 1 para violín y piano, 1 para violoncello y piano, 3 obras de

música para escena, 1 para orquesta, 1 ballet, 4 obras para coro a cappella y 1 para coro y órgano. Algunas de estas obras están editadas, otras en manuscritos y gran parte, lamentablemente extraviadas. Como pedagoga ejerció la docencia en el Conservatorio Williams y en el Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico (Carrascosa, 2014, p. 173-197).

I.G.C. y Lía Cimaglia Espinosa compartieron escenario en 1985 junto a otros músicos argentinos en la ocasión del homenaje a Rodolfo Arizaga en el Teatro Nacional Cervantes (ver cuadro de conciertos) y participaron de jurados de diversos concursos.

Ambas fueron galardonadas con el Premio Municipal de composición, Cimaglia Espinosa en 1972; pero a diferencia de I.G.C. la pianista porteña fue ampliamente premiada y reconocida en su país, recibiendo además el Premio Municipal como Intérprete (1972), el Premio “Venus Dorada” otorgado por el Círculo Femenino de Buenos Aires” a mujeres trascendentes (1969); Fue distinguida como Ilustre Dama Argentina por el Congreso Mundial de la Mujer ( 1975), Diploma de honor otorgado por la OEA (1982), Premio al mejor disco argentino de Buenos Aires, otorgado por la crítica, entre otros y un importante homenaje que le hizo el diario La Nación con motivo de su fallecimiento. Cimaglia Espinosa participó en el Directorio de la Sociedad de autores y compositores y en entidades culturales. (Carrascosa, Flavia, 2014, p. 173-197)

Conocí personalmente a Lía Cimaglia Espinosa en noviembre de 1988 en el Conservatorio Williams de Buenos Aires, en la calle Riobamba 1014. Recuerdo el respeto con el que la secretaria se refería a ella y contaba que “se la veía siempre apurada porque debía ir a estudiar el piano”. Nuestro segundo encuentro fue el día de la entrega de Medallas de oro a todos los ganadores de las filiales del país del Concurso de Séptimo año, en un concierto organizado en el Salón de la Caja Nacional de Ahorros de la calle Solís e Hipólito Yrigoyen. Esta elegante señora, con su peinado de rodete impecable, pronunció un discurso a los flamantes profesores superiores recordando anécdotas de su maestro Aleberto Williams de la que recuerdo el uso del metrónomo como el “enemigo asérrimo de los pequeños liliputienses, como él solía llamar a sus alumnos” y el consejo de esta gran pianista que nos dio aquel día: “siempre estudiar las obras a la par de los alumnos”. Recibí aquella medalla de sus manos y conservo la fotografía de aquel momento.

### **2.6.3. Antonio De Raco**

Pianista de origen italiano, nacionalizado argentino en 1924, De Raco desarrolló una extensa carrera como pianista y pedagogo. Habiendo debutado a los 16 años en público, realizó numerosos conciertos y giras por América y Europa y su repertorio incluye alrededor de 52 conciertos para piano y orquesta, incluyendo la versión integral de los conciertos de Mozart. Compositores argentinos le dedicaron obras, como ser Guastavino, García Morillo y Ginastera, de quién hizo el estreno mundial de sus 3 Danzas argentinas op 2 (De Marinis, 2014,p.145).

Cincuenta años de enseñanza lo ubican como la prolongación de la escuela de Vicente Scaramuzza a la que supo darle una impronta personal, fruto de sus propias vivencias. Fue profesor en instituciones oficiales y llegó a dirigir el Conservatorio Manuel de Falla en 1976. Dictó cursos en diferentes países y de sus clases salieron pianistas, hoy de renombre internacional como Horacio Lavandera, Karin Lechner y Sergio Tiempo (De Marinis, 2014,p. 145).

Al igual que I.G.C. fue profesor fundador del Conservatorio Juan José Castro de La Lucila (como se verá más adelante en el tercer capítulo), participó como jurado en concursos nacionales e internacionales como el de Montevideo, entre otros, pero a diferencia de ella, él obtuvo en vida distinciones a nivel nacional tales como: Premio Konex de Platino en 2009, fue nombrado Doctor Honoris Causa en la Universidad de Rosario en 2008 y declarado Personalidad Destacada de la Cultura en 2005 por la Legislatura de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. Falleció en esta misma ciudad en el año 2010 (Mondolo, Ana en De Marinis,2014,p. 145).

#### **2.6.4. Pía Sebastiani**

Pianista, docente y compositora proveniente de una familia de músicos argentinos, nacida en 1925. Fueron sus maestros de piano en Buenos Aires Alfredo Pinto, Jorge Fanelli y Jorge de Lalewicz antes de perfeccionarse en el exterior con Marguerite Long, Magda Tagliaferro, Aaron Copland, Darius Milhaud y Olivier Messiaen. A su debut a los 16 años en el Teatro Ateneo, le siguieron múltiples presentaciones en importantes salas de Europa también como solista junto a orquestas relevantes del viejo y del nuevo continente. Estrenó el primer Concierto de Alberto Ginastera en Europa y también su Sonata N°1 en América y Asia. Ejerció la docencia en universidades de Argentina y de Estados Unidos y en el Conservatorio Beethoven del cual fue su

Directora. Como compositora sus obras fueron interpretadas por célebres directores, entre ellos, Dutoit, Wolf y Juan José Castro. Cuenta en su catálogo con un concierto para piano que estrenó a los 18 años. (De Marinis, 2014, p. 294-295).

La pianista conoció personalmente a I.G.C., coincidieron en paneles, reuniones con otros músicos y hasta algún café, según recordaba Inés: “En una oportunidad citaron a I.G.C. y a Pía Sebastiani al entonces Conservatorio Municipal Ana María Floriani y Antonio Russo para proponerles la realización de una exposición de unos cuadernos que habían escrito. Luego se fueron a tomar juntas un café en donde Pía Sebastiani le propuso dictar un ciclo de clases magistrales en su conservatorio. I.G.C. declinó la invitación sugirió en cambio otros nombres de profesores con quienes poder concretar el proyecto...la pianista santiagueña consideraba que en Buenos Aires las clases no eran adecuadas y los alumnos y alumnas no tenían la suficiente preparación, inclusive de lectura...Sebastiani siempre insistió con su invitación y la llamaba por teléfono para preguntar si tenía alumnos para presentar. I.G.C. recordaba haber presentado una alumna suya para aquellas clases, Myriam Pérez, quien interpretó en la ocasión de la clase de la profesora Floriani, la *Fantasia del caminante* de Franz Schubert ”(entrevista personal, el 13/6/2018).

Pía Sebastiani, a diferencia de Gómez Carrillo, recibió en 1991 el Premio a la Personalidad Cultural de Buenos Aires.

### **2.6.5. Francisco Amicarelli**

Brillante pianista italiano que nació en Chieti en 1905 y murió en Buenos Aires en 1980. Luego de formarse con Florestano Rossomandi, en el Conservatorio San Pietro a Maiella de Nápoles, continuó estudiando en Argentina con Vincenzo Scaramuzza, de quien se convirtió en su asistente y junto al cual realizó una gira consagratoria por Italia en 1923. A su retorno, tuvo un lugar destacado en la escena de nuestro país, habiendo realizado importantes estrenos de obras de Stravinsky, Villa Lobos, Szymanovsky, Manuel de Falla, Ravel, Prokofiev, Honegger y Martucci, siendo dirigido en numerosas oportunidades por los mismos compositores. Dotado de talento también para la lectura a primera vista y poseedor de un vasto repertorio, Amicarelli colaboró a menudo con el Grupo Renovación como solista y en conjuntos de cámara e intervino además como

pianista en la película *Donde mueren las palabras*. Su intensa actividad docente lo llevó a enseñar en instituciones oficiales de San Juan, Mendoza, La Plata y Buenos Aires. Por sus clases pasaron alumnos tales como Martha Argerich, Pedro Ignacio Calderón y Juan María Castro, entre otros y otras (De Marinis, 2014, p.80-81).

#### **2.6.6. Celia Gianneo**

Pianista, hija del célebre compositor argentino Luis Gianneo, nacida en Buenos Aires en 1923 y fallecida en la misma ciudad en el año 2009. Tal como se mencionó en el primer capítulo, vivió su infancia en la ciudad de San Miguel de Tucumán y fue amiga de I.G.C.

Al igual que la pianista santiagueña, fue iniciada en la música por sus padres, don Luis y doña Josefa Ghidoni, excelente pianista. Sus comienzos frente al público norteco fueron precoces, a los 5 años de edad. De regreso a Buenos Aires se formó bajo la tutela de Vincenzo Scaramuzza antes de perfeccionarse durante dos años en París y de estudiar con el pianista uruguayo Hugo Balzo. Junto a su hermana, la violinista Brunilda Gianneo, grabó un disco dedicado a la obra de su padre. Realizó el estreno local de *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith y del *Concierto para piano* de su progenitor (De Marinis, 2014, p.174).

Fue docente en el Conservatorio Provincial de Mar del Plata, que lleva el nombre de su padre y al igual que I.G.C. también en el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila, pero a diferencia de ella, el diario *La Nación* sacó una nota en su homenaje, con motivo de su fallecimiento.<sup>86</sup>

#### **2.6.7. Raúl Spivak**

Doce años menor que I.G.C., Raúl Spivak nació en Buenos Aires en 1906 y falleció en Estados Unidos en 1975. Estudió con Vicente Scaramuzza, Constantino Gaito y Gilardo Gilardi y

---

<sup>86</sup> *La Nación*: "Murió Celia Gianneo: La pianista argentina Celia Gianneo falleció el último mes de una neumonía a los 86 años. La hija del compositor Luis Gianneo, que nació en Buenos Aires, estudió en Tucumán, con su padre; con Hugo Balzo en París, y también con Vicente Scaramuzza. Celia Gianneo debutó cuando era muy niña y dedicó su carrera a las obras clásicas y modernas" (Sección Variedades- Espectáculos, 3 de junio de 2009)

se perfeccionó con Arthur Schnabel (Weinstein, Ana E. y otros, 1998,p.222)

Su actividad artística en Buenos Aires estuvo ligada al Grupo Renovación de cuyos compositores estrenó obras como así también de Alberto Ginastera, quién le dedicó sus *Doce Preludios Americanos*. Actuó como solista en el Teatro Colón de Buenos Aires y fue irigido por directores de la talla de Otto Klemperer, Ottorino Respighi y Juan José Castro, entre otros. (De Marinis, Dora, 2014, p. 300).

En 1944 - a penas un año después que lo hiciera I.G.C.-debutó en el *Town Hall* de Nueva York y, según Weinstein, también lo hizo en el *Carnegie Hall*. Una importante gira por Europa lo llevó a Roma, Milán, París y Napoles y recibió el premio “Músico del día” a la mejor interpretación en 1943 (De Marinis, Dora, 2014,p.300)

Llevó su arte por Londres, París, Canadá, Antillas y Latinoamérica y fue maestro interno del Teatro Colón en donde actuó junto a Lili Pons y Tita Ruffo, entre otros. Realizó grabaciones para el sello RCA Víctor (Weinstein, 1998,p.222)

Realizó conciertos sinfónicos radiodifundidos y llegó a ocupar el cargo de Director de la Orquesta Sinfónica de Rosario. Ejerció la docencia de piano y Música de Cámara en el CNSMCLB, y fue maestro de Jorge Fontenla, Astor Piazzola, Horacio Salgán y Antonio Tauriello. Ya radicado en Estados Unidos estuvo asociado a la *North Carolina State University* y a la *Florida Atlantic University* (De Marinis, Dora, 2014,p.300)

#### **2.6.8. Cuadro de la Genealogía pianística de I.G.C.**

Habiendo recorrido las líneas pedagógicas en las que se formó I.G.C. desde sus comienzos con su madre, hasta la última profesora norteamericana que tuvo, confeccioné un cuadro que resume la genealogía pianística de I.G.C. Allí se pueden visualizar con mayor claridad los maestros de sus maestros hasta llegar a nombres tan importantes como Zimmermann, Mozart, Beethoven y tantos otros virtuosos del romanticismo.



## **CAPÍTULO III**

### **Su vida como artista y docente**

#### **3.1. Su actividad artística**

En este capítulo abordaré la faceta artística de Inés Gómez Carrillo desde sus comienzos como pianista profesional<sup>87</sup>, incluyendo los premios, becas y distinciones que obtuvo a lo largo de su carrera, primero en su país, luego sus triunfos en Estados Unidos y -como consecuencia de ello- el posterior surgimiento de su carrera como artista internacional. Esta faceta corresponde también al segundo período que abarca no solo a su perfeccionamiento en EEUU sino a sus realizaciones artísticas. También, se incluye en este capítulo, su tercera etapa -los años dedicados a la docencia - cuando regresó a Argentina, en 1968.

#### **3.2. Concreciones artísticas y primeras actuaciones a nivel nacional**

Entre 1934 y 1940 la vida de la pianista transcurrió en Buenos Aires, nutriéndose de ese rico ambiente cultural en dónde continuaban desfilando las figuras más importantes de la música a nivel internacional. Tuvo la ocasión de asistir a los conciertos que dieron Georgy Sandor y la pianista brasilera formada en París, Guiomar Novaes (Teatro Odeón, 1930) ente otros (entrevista personal, 19 de julio de 2010).

Ella misma era protagonista de estas actividades culturales ya que ofreció, durante ese período, recitales de piano, como así también conciertos como solista con orquesta en Buenos Aires y en el interior del país. Lamentablemente, no se han conservado la totalidad de los programas de conciertos de este período. Sin embargo, podemos mencionar algunos de ellos:

El 3 de noviembre de 1935 ofreció un concierto en la Academia de Bellas Artes de la ciudad de San Miguel de Tucumán en el que tocó junto a la orquesta sinfónica local, dirigida por

---

<sup>87</sup> Sus primeras presentaciones públicas no son tenidas en cuenta en este capítulo ya que fueron consignadas en el primero como parte de su infancia y adolescencia, en plena etapa de formación.

Alex Conrad, como solista de las *Variaciones Sinfónicas* de César Franck. El concierto incluyó además dos obras para piano solo, la *Rapsodia Santiagueña* de Gómez Carrillo y una *Fantasia Húngara* de Franz Liszt (ver cuadro de conciertos)

El 9 de noviembre de 1936, se presentó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires interpretando un recital de piano cuyo programa incluía: *Preludio y fuga* en mi menor op 35 de Felix Mendelssohn, *Papillons* op 2 de Robert Schumann, *Preludio* en do sostenido menor op 45, *Estudio* sop 10 N°11 en Mi bemol mayor y op 10 N°4 en do sostenido menor, *Barcarolla* en Fa sostenido mayor op 60 y *Balada* N°1 en Sol menor op 23 de Frédéric Chopin, finalizando el programa con *Juegos de agua de la Villa d' Este* y *Sueño de amor* de Franz Lizst. El recital fue probablemente aquél auspiciado por la Asociación Amigos del Arte (30ª reunión).<sup>88</sup>

De este modo se enunciaban sus actuaciones en aquella época:

“La Artista” (...)Terminados sus estudios en forma brillante, inició sus actividades artísticas con numerosos conciertos en la Asociación Wagneriana, Amigos del Arte, Dirección General de Bellas Artes y en el Teatro Politeama de Buenos Aires; en el Círculo de Rosario, Bellas Artes de Córdoba y Tucumán y Amigos del Arte de Santa Fe. También y en repetidas ocasiones, actuó como solista con las orquestas argentinas: Sinfónica de Córdoba, de Tucumán, de Rosario, de Buenos Aires y otras...”<sup>89</sup>

El 5 de agosto de 1940, se presentó en un recital ofrecido en el Jockey Club de Córdoba, donde interpretó la *Fantasia cromática y Fuga* en re menor BWV 903 de Johann Sebastian Bach, *Sonata* N°2 en Si bemol menor op 35 de Chopin, *Jardines bajo la lluvia* de Claude Debussy, *Juegos de agua* de Maurice Ravel, *Juegos de agua de la Villa d' Este* y *San Francisco de Paula caminando sobre las olas* de Franz Lizst (ver cuadro de conciertos)(comunicación con Victoria Campos, el 17/11/2018).

I.G.C. continuó estudiando piano y composición y así se aludía a su faceta creadora en “La Artista”

---

<sup>88</sup> Biografía de la pianista presente en el programa del Concierto del 15 de mayo de 1945 en el Cine Teatro Colón de Santa Fe, auspiciado por la Asociación Amigos del Arte en aquella ciudad (143ª Reunión)

<sup>89</sup> Reseña biográfica que acompañó la Serie de Tres Recitales de piano de Inés Gómez Carrillo en el Teatro Odeón de Buenos Aires, 3, 10 y 17 de septiembre. En aquel programa no figura el año. Sin embargo en una biografía cedida por Victoria Campos aparece el año 1945: “...Su paso fugaz por Buenos Aires (1945) dejó en el público porteño el feliz recuerdo de tres recitales en el Teatro Odeón...” ( entrevista de Francisco Traversa a I.G.C. el 22/12/1985; Arizaga, 1972, p.169); Suárez Urtubey, curriculum para programas, fotocopia perteneciente a la señora Gómez Carrillo; Gershunoff, Maxim: curriculum editado en EE.UU)

“...Cabe señalar que, en el año 1937, siendo aún muy niña, su talento creador, que ya se había manifestado desde la infancia se define cuando escribe una serie de obras vocales e instrumentales que fueron acogidas muy favorablemente...”<sup>90</sup>

### 3.2.1. Premio Municipal de Estímulo al Arte

I. G. C. obtuvo por entonces los primeros reconocimientos oficiales a nivel nacional tanto en piano como en composición. En composición llegó el Premio Municipal de Estímulo al Arte- cuya fecha exacta desconocemos- y la publicación, por parte de la Editorial Ricordi de las obras premiadas y en piano, la Beca de la Comisión Nacional de Cultura para proseguir estudios de perfeccionamiento en el exterior del país. El Premio de composición no figura en las actas de la Municipalidad, pero fue mencionado por I.G.C. en una de las entrevistas:“La publicación de estas obras fue parte del premio que recibí...” (entrevista personal, 19/12/2010).

En efecto, en 1938 la Editorial Ricordi publicó por primera vez una obra suya. Se trató de la ya mencionada *Cunita Blanca*. Al año siguiente la misma editorial le publicaría dos canciones más: *T' hei de dejar* y *Chascañauí Munanquita* (coplas para la Imilla).<sup>91</sup>

### 3.2.2. Beca de la Comisión Nacional de Cultura: preludeo al viaje de Perfeccionamiento

Entusiasmada por Arthur Rubinstein y decidida a proseguir sus estudios de

---

<sup>90</sup>Ibidem.

<sup>91</sup>Inés Gómez Carrillo dijo en una de las entrevistas realizada el 19/12/2010 que la publicación de las mencionadas obras fue el resultado del premio otorgado por la Municipalidad. En el estudio realizado por la musicóloga Ana María Mondolo no figura el nombre de I.G.C ni en el listado de autores ni tampoco en el de las obras premiadas. Sin embargo, tal como se mencionó en el capítulo 2 , los listados de la Municipalidad no están completos y figuran, además, fechas en las que no se otorgaron premios. Ellas son: en el año 1935 el premio es declarado desierto por falta de inscriptos en las categorías B y C; en 1939 la categoría C también es declarada desierto por la misma razón; En 1941 no se otorgaron premios por falta de partida en el presupuesto; el año 1945 no figura en el listado del Departamento de Asuntos culturales- División Concursos- y en los años 1948 y 1952 no se realizaron Concursos. (Mondolo, 1989,p.8-10)

Al tratarse de un listado incompleto, queda la duda si acaso I.G.C. se presentó a dicho concurso en el año 1935 y su nombre haya sido omitido por error. Al ser estas tres composiciones para canto y piano, las únicas obras editadas de toda la producción de Inés Gómez Carrillo, es probable que haya sido el producto del premio otorgado en la Categoría D: Serie no menor a 3 números de piezas para canto y piano de la Municipalidad de Buenos Aires.

perfeccionamiento en el exterior del país, I.G.C. se presentó en 1940 a la Convocatoria de la Comisión Nacional de Cultura, organismo que por entonces estaba presidido por Carlos Ibarguren. En aquel concurso, recordaba que hubo dos finalistas: Marisa Regules, quien para entonces gozaba de prestigio a nivel local, e Inés Gómez Carrillo, quien resultó ganadora del Primer Premio de la Comisión Nacional de Cultura.” De este modo recordaba aquel episodio decisivo y prometedor de su futuro como artista: “...Marisa Regules era ya era una persona reconocida en Argentina, sin embargo, la Comisión me adjudicó el primer premio a mí...”(entrevista personal, el 13/6/2008)

La beca obtenida le permitiría a esta joven -de apenas 22 años- desarrollar de manera más amplia sus conocimientos pianísticos y musicales, al mismo tiempo que le posibilitaría conocer y nutrirse del universo musical y de la riqueza cultural de un país, que se comenzaba a perfilar como una gran potencia mundial.“...Originariamente la Beca fue otorgada para Europa, pero la guerra imposibilitó ese destino”.<sup>92</sup>

El 11 de octubre de 1940, I.G.C. recibió el dictamen de aquel organismo firmado por el secretario Homero M. Guglielmini y el presidente Matías Sánchez Sorondo:

“El Presidente de la Comisión Nacional de Cultura certifica que esta Comisión ha acordado una beca a la señorita Inés M. Gómez Carrillo para perfeccionarse en estudios de piano y realizar conciertos de música clásica, romántica y moderna, en Norte América. En consecuencia, se le expide el presente que así lo acredita.”(ver anexo)

En palabras de su protagonista en la ocasión de una entrevista, se dejaban entrever las profundas motivaciones de este viaje:

“... Becada por la Comisión Nacional de Cultura, llegué a Nueva York a fines de 1940, con el ánimo dispuesto a trabajar intensamente, sin otra pretensión que la de aprender y con la mente despejada acerca del significado del piano como arte instrumental. No pensé en ningún instante en maravillarse a nadie; y por el momento tampoco fui tan presuntuosa como para querer conquistar a Estados Unidos, donde millares de artistas de todo el mundo pujaban por destacarse en una lucha sin tregua y con pocas satisfacciones”(Benítez, 1945, *El Hogar*, p. 61).

Para comprender la magnitud del logro obtenido y dado que actualmente este organismo cultural no existe más en nuestro país, recordaremos “... la importancia que tuvo esta organización

---

<sup>92</sup>Curriculum vitae de I.G.C editado por el empresario Maxim Gershunoff en EE.UU, gentilmente cedido por Victoria Campos.

para el desarrollo del modelo cultural de nuestro país.

“La Comisión Nacional de Cultura fue un organismo oficial creado en 1933 y estuvo vigente hasta mediados de la década de 1950. Su actividad durante más de veinte años se caracterizó por la estabilidad de algunos de sus miembros quienes compartían una afinidad ideológica representada por diferentes corrientes del pensamiento nacionalista argentino” (...)“En su artículo 69 establecía sus funciones y entre ellas la de proponer al Poder Ejecutivo la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico dentro del país y del extranjero”(Niño Amieva,2007).

De acuerdo con el artículo 70 dicha Comisión debía estar conformada por doce miembros: el Rector de la Universidad de Buenos Aires, el presidente del Consejo Nacional de Educación, el Director de la Biblioteca Nacional, el Presidente de la Academia Argentina de Letras, el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, el Presidente de la Sociedad Científica Argentina, un representante de la Sociedad de Escritores, uno de la Sociedad de Autores Teatrales, de la Sociedad de Compositores de Música Popular y de Cámara y dos representantes del Congreso Nacional.

“...La primera constitución del cuerpo contaba con los siguientes miembros: Don Enrique César Urien (Vice-Rector de la UBA), Dr. Félix Garzón Macedo (Vicepresidente del Consejo Nacional de Educación), Dr. Gustavo Martínez Zuviría (Director de la Biblioteca Nacional), Dr. Carlos Ibarguren (Presidente de la Academia Argentina de Letras), Ingeniero Nicolás Besio Moreno (Comisión Nacional de Bellas Artes), Horacio F. Rodríguez (Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual), Reinaldo Vanossi (Vicepresidente de la Sociedad científica argentina), Roberto Giusti (representante de la Sociedad Argentina de Escritores),Alejandro E. Berutti (Sociedad general de teatrales), Raúl H. Espoile (Representante de la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música), Roberto J. Noble (en representación de la Cámara de Diputados) y Matías Sánchez Sorondo (en representación del Senado). El cargo de secretario de esta Comisión fue ocupado por Homero M. Guglielmini” (Niño Amieva,2007).

Con esta beca que costearía su estadía y sus estudios, sumado al apoyo incondicional de Rubinstein, la pianista se dirigía hacia su próximo destino: Estados Unidos de Norteamérica. Dejaría por primera vez su país, cerrando así el primer período de su formación musical en Argentina.

### **3.3. Las becas, los premios y la carrera de I.G.C en Estados Unidos**

Las becas que obtuvo I.G.C. le permitieron continuar su perfeccionamiento en EEUU y comenzar con su carrera internacional.

“...Acicateada por el ejemplo de los pianistas residentes en Norteamérica y con la aspiración de alcanzar un puesto destacado en el movimiento artístico, a base de merecimientos legítimos en el trabajo y la dedicación, comencé a participar en concursos, premios y selecciones de pianistas”; todo lo que me valió adquirir cierto nombre en los núcleos más importantes de Nueva York, y gradualmente ser objeto de distinciones.” (Benítez, 1945, *El Hogar*, p.56).

Continuaba afirmando sin reticencias: “...Mis progresos y mis triunfos artísticos en el país del Norte fueron fiel reflejo de la actividad intensísima que desarrollé, siempre con un esforzado concepto del sacrificio que ello supone” (Benítez, 1945, *El Hogar*, p.56).

### **3.3.1. Concurso *Naumburg***

En 1942, a tan sólo dos años de haber llegado a EEUU, se presentó junto con otros sesenta pianistas de todos los estados de la Unión al concurso *Naumburg* y logró clasificarse entre las tres mejores pianistas jóvenes del año. A raíz de eso, la *National Broadcasting Company* la contrató para realizar conciertos por la red de ciento sesenta estaciones (Benítez, 1945, *El Hogar*, p.56).

De esta manera I.G.C. pudo darse a conocer en los medios oficiales.

### **3.3.2. Premio al mérito de la *Interamerican Society***

I. G.C. logró, además- en aquellos conciertos de la *National Broadcasting Company*- concitar la atención de la crítica con rotundos juicios que le valieron “*tournées*” a través de todas las principales plazas del país (Porto, 1944, *Para Tí*, p.34). Siendo ya una concertista conocida en todo el país (EEUU), pudo desarrollar una intensa actividad de conciertos.

Terminada su gira por las principales ciudades norteamericanas en 1942, obtuvo el “Premio al Mérito” otorgado por la *Interamerican Society*, auspiciado por Mrs. Hoover, lo que le valió actuar como solista en el acto de entrega del mencionado galardón (Benítez, 1945, *El Hogar*, p. 56).

Entre las presentaciones más importantes de este período se encuentran los conciertos como solista con orquestas tales como: *All America Youth Orchestra* (creada por Leopoldo Stokowski), *Symphony Orchestra* de Nueva York, *Pensylvania*, y *Blue Network Symphony Orchestra*, dirigida por Louis Vyner y Walter Ducloux -joven y ya célebre director que acababa de conducir por primera vez a la restaurada Sinfónica de París después de la liberación-. Con la Sinfónica de *Ted Weingand*, tocó en primera audición el *Concierto* número 1 de Richard Addinsell -compositor inglés contemporáneo- con tal éxito, que lo ejecutó otra vez para los soldados norteamericanos, bajo la batuta del veterano Paul Whitman (Benítez, 1945, *El Hogar*, p.61).

### 3.3. 3. Beca presidencial otorgada por Franklin Delano y Eleanor Roosevelt

En ocasión de su concierto en Washington, en la Unión Panamericana, Eleanor Roosevelt, esposa del presidente de EEUU, la invitó para actuar en privado en la Casa Blanca, donde I.G.C. obtuvo un enorme éxito, concitando el interés tanto de ella como de su esposo.

“...Es una tarde cualquiera en Beverly Hills. María Inés Gómez Carrillo, a quien el gobierno argentino ha enviado a perfeccionar sus estudios de piano a Estados Unidos, está tomando su té en compañía de la señora Rubinstein. De pronto, un llamado telefónico. Es de Washington. María Inés se sorprende: ¿Quién podrá ser? La comunicación se establece. Está hablando Mrs. Roosevelt. Ha tenido noticias de ella y quiere pedirle que toque en una de las recepciones de la Casa Blanca. Nada más. Pero ¡qué simple, que fácil, que maravilloso!... y María Inés vuelve a su sitio un poco como quien no acaba de creer. Es que no ha pensado, tal vez, que todo eso está respaldado por su talento, por ese virtuosismo suyo que le ha valido ser considerada una de las tres mejores pianistas jóvenes que hay en estos momentos en los Estados Unidos” (*El Hogar*, 1943, p.56).

Al día siguiente de la actuación en Washington en *My Day*, la columna que publicaba diariamente la señora Roosevelt y que se reproducía en doscientos diarios norteamericanos, quedó registrada la brillante actuación de I.G.C.

El presidente y su esposa la ayudaron otorgándole una beca especial (a comienzos de 1943) de un año de duración para continuar sus estudios en la Unión ( Benítez, 1945, *El Hogar*, p.56.)

“Roosevelt, el extinto mandatario y su señora esposa, impresionados por sus virtudes de ejecutante, la ayudaron con una beca de un año, haciéndole factible uno de sus sueños: inscribirse como aspirante al

premio *Fredric Mann*, en Filadelfia, consistente en presentar a la ganadora en el *Town Hall* de Nueva York, la primera sala de Norteamérica por la rigurosa selección de artistas que hace...” (Porto, 1944, *Para Tí*, p. 34).

Con la beca presidencial<sup>93</sup> I.G.C. solucionó su situación económica y le fue posible disponer de más tiempo para estudiar; y según eran sus propósitos, presentarse como aspirante al premio *Fredric Mann*, en Filadelfia, consistente en costear un concierto en el *Town Hall* a la pianista vencedora.

“...Por entonces a los pianistas les resultaba difícil llegar a tocar en aquella importante sala- la primera de América- tanto por el elevado costo de alquiler como por la rigurosa selección que hacían de los artistas para cada temporada. A estos fines se instituyó este premio para obviar estas dificultades a los pianistas que surgen por méritos propios”(Benítes, 1945, *El Hogar*, p. 56.)

### 3.3. 4. Premio Mann

I.G.C. se hizo acreedora del “Premio Mann” y pudo presentarse en el *Town Hall* el 19 de marzo de 1943,<sup>94</sup> en plena temporada neoyorkina, lo que ya le significó un triunfo y le permitió obtener el juicio definitivo de los severos críticos de Nueva York (Benítes, 1945, *El Hogar*, p. 56).

Recordaba en una entrevista la importancia de haber logrado presentarse en la famosa sala:“... era tan importante como el *Carnegie Hall*, allí tocaban pianistas de la talla de Guiomar Novaes, Claudio Arrau, Rosalyn Türeck...” (entrevista personal, el 13/6/2008.)

### 3. 4. Primer recital en el *Town Hall*

Con un exigente y extenso programa, I.G.C. debutó en el *Town Hall* de Nueva York el 19 de marzo de 1943 interpretando en la primera parte *Toccata, Adagio y Fuga* en Do mayor de Bach-Busoni y la *Sonata* op 31 número 3 en Mi bemol mayor de L.V. Beethoven. En la segunda parte interpretó los *Preludios* op 28, números: 8, 10 y 21 y la *Sonata op 35 en Si bemol menor* de

---

<sup>93</sup> En el curriculum vitae proporcionado por su hija Victoria Campos, figura “Beca del *Institute of International Education*” fundado y dirigido por MRS. Eleanor Roosevelt.

<sup>94</sup> El mencionado concierto se realizó el 19 de marzo de 1943, así lo explicita la crítica correspondiente en la Revista: *Musical America*, Nueva York, 10 de abril de 1943.

Frédéric Chopin. En la tercera parte *Ondine* (de *Gaspard de la Nuit*) y *Toccata* de Maurice Ravel, además del estreno mundial de *The girl from Papho* (Nº 1 de las *Cyprianas*) de Anis Fuleihan. En la cuarta parte del concierto la pianista argentina ejecutó obras hispanoamericanas: *Fiesta Criolla* de Manuel Gómez Carrillo, *La maja y el Ruiseñor* (de *Goyescas*) de Enrique Granados, *Danza de la gitana* de Ernesto Halffter, finalizando su presentación con la interpretación de *Triana* de Albéniz (ver cuadro de conciertos).

A imagen de su amigo, mentor y consejero Arthur Rubinstein, I.G.C. tocaba en público (y aún en ocasiones decisivas para el futuro de su carrera como intérprete, como en este primer recital del *Town Hall*) música española, además de presentar obras en primera audición, obras de compositores contemporáneos y desconocidos como fue el estreno mundial de la obra de Fuleihan.

### 3. 5. Los conciertos junto a La Argentinita (1943-1945)

I.G.C. formó parte de la Compañía de Baile Español acompañando a la famosa bailaora “La Argentinita”<sup>95</sup> realizando importantes giras por Estados Unidos entre 1943 y 1945. Ella había reemplazado a Federico García Lorca. A pesar de su estrecha vinculación con la compañía, el nombre de I.G.C. fue omitido de la biografía de la bailaora española, y solamente, gracias al recuerdo de la pianista en una entrevista radial, se pudo reconstruir esta parte de su trayectoria artística. La mención de estos sucesos en un medio gráfico de la época y el registro, en EEUU, de un disco de vinilo titulado: *El amor brujo* (el cual se verá más adelante en este capítulo) corroboran esta información biográfica. La revista *Para Ti* hacía referencia a este acontecimiento: “Inés Gómez Carrillo acompañó en este período como solista, entre otros, a la Argentinita en tres recitales de danza” (Porto, 1944, *Para Tí*, p.34)

En una entrevista en Radio Nacional, I.G.C. y su entrevistador, Carlos Manso, recordaron detalles de la gira que la pianista realizó junto a Encarnación y a Pilar López:

---

<sup>95</sup> “La Argentinita”, Encarnación López Júlvez (Buenos Aires 1898- Nueva York 1945) bailarina, coreógrafa y bailaora de flamenco, hija de inmigrantes españoles en Argentina quienes en 1902 regresaron a España. Debutó como niña prodigio en San Sebastián a los ocho años y recorrió Europa y América. Conjugaba el flamenco, el tango, las bulerías y los boleros participando de una renovación artística que la unió a la generación del 27 con piezas adaptadas a la tradición popular. Participó de los movimientos artísticos de la época junto a Rafael Alberti y Federico García Lorca, entre otros. En 1932 formó su propia compañía de baile junto a su hermana Pilar y a Federico García Lorca. Grabó un disco con las canciones populares españolas de García Lorca con el poeta ejecutando al piano. Tras la guerra civil española se exilió en EEUU, presentando en 1943 en el Metropolitan Opera House de Nueva York el cuadro flamenco “El café de chinitas” con coreografía propia, textos de García Lorca, decorados de Salvador Dalí y la orquesta dirigida por José Iturbi. Junto a su hermana Pilar se presentaron en el *Water Gate* de Washington y recorrieron el país durante 6 años hasta su muerte en 1945 cuando se deshace la compañía. (recuperado el 6/9/2018 de [www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnación-lopezjulvez](http://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnación-lopezjulvez)).

[Sic] Carlos Manso: -“...La gira que realizaste por Estados Unidos con Encarnación López y haciendo los recitales como solista y acompañando a Pilar y a Encarnación López contratada por Benhart...”

I.G.C.: “...Sí fue una cosa interesantísima, tuve que arreglar obras para piano solo, para que sonara bien... y en el escenario del *Carnegie Hall*... por suerte al tener tanta frecuencia con los ensayos, dominaba de verdad... como todo lo que toco... esas obras, por lo mucho que se ensayaba, estaba cómoda y sonaban cada vez mejor, así que yo estaba encantada...”

C.M.: “... ¡Qué pena! Pilar se fue el año pasado, porque en cada encuentro que teníamos en Madrid recordaba a su querida “Moñita...”

I.G.C.: “... ¡Ah! Sí, eran amorosas conmigo, muy buenas, se asombraban que yo pudiera adaptarme a ellas, a cada cosita... porque ellas bailaban sobre la música como es... jamás un cambio, como se hace a veces... un pedazo... ¡no!...eran obras completas: Manuel de Falla, Granados... todo entero...”

C.M.: “...Era con Giro”

I.G.C.: “... Sí era el representante de ellas...”(entrevista radial, 1/2/2009)

### 3.6. Gira interamericana auspiciada por la Sociedad Musical Daniel

La pianista, en ascendente carrera de concertista, ya no solamente accedía a los escenarios y orquestas como estímulo, producto de los premios obtenidos en concursos, sino que su fama crecía paulatinamente. Se puede decir que I.G.C. ya era una pianista consagrada, requerida y convocada por los grandes directores del momento para actuar como solista con sus prestigiosas orquestas. En 1945, Eugene Ormandy, director de la Filarmónica de Filadelfia le envió una carta invitándola a actuar bajo su dirección en la temporada siguiente.<sup>96</sup> Aquel mismo año, en 1945, fue contratada por Ernesto Quesada, presidente de la Sociedad Musical Daniel, para realizar una serie de conciertos en Centro y Sud América.(Benítes, 1945, *El Hogar*, p.61).

Su paso fugaz por Buenos Aires en 1945 dejó en el público porteño el feliz recuerdo de tres recitales en el Teatro Odeón. Regresó a Nueva York en los primeros días del año siguiente.<sup>97</sup>

En medio de su intensa carrera en Argentina y en EE UU, I.G.C. conservaba un rasgo sobresaliente de su personalidad que la distinguía entre cualquiera de sus contemporáneos, su humildad, cualidad que cultivó y conservó a lo largo de toda su vida, que la llevó a seguir buscando

---

<sup>96</sup> No se ha conservado documentación sobre este concierto.

<sup>97</sup> Biografía cedida por su hija Victoria Campos.

la tutela de grandes maestros para poder seguir aprendiendo el arte del piano.

### 3. 3. 5. Beca de Olga Samaroff

La pianista recibió una valiosa ayuda de manos de madame Samaroff (Texas, EEUU, 1880- Nueva York, 1948) <sup>98</sup>para proseguir a la vez sus estudios y su carrera internacional. Samaroff- tal como lo habíamos mencionado en el segundo capítulo- patrocinó su presentación en el Concurso para obtener la Beca del Conservatorio de Filadelfia, donde ella enseñaba. Este premio posibilitó su permanencia en Norteamérica.<sup>99</sup> Madame Samaroff- Stokowsky decía:

“...María Inés Gómez Carrillo es una artista seria, de mucho talento y condiciones maravillosas, pocas veces me ha sido dado encontrar unidos tantos dones naturales a la vez, que, junto a una preparación admirable y cuidadosa de gran solidez, hacen de esta niña una figura de brillante porvenir y de grandes proporciones en el mundo artístico”(Pini de Chrestia, 1946, *El Hogar*,p.45-46).

En los primeros meses del año 1946 se hizo efectiva esta beca. La misma consistía en los costos de alojamiento, comida y las clases gratuitas con aquella maestra. La joven argentina se benefició de esta ayuda económica durante cuatro años.

### 3. 7. Tres Recitales en el Carnegie Hall, antesala de las giras a Europa

El 11 de octubre de 1946, llegaría para “Inés Carrillo” su primer recital en el *Carnegie Hall*, en el que interpretó *Sonata* en Re menor de Bach, *16 valsos* op 39 de Johannes Brahms y *Cuatro Impromptus* de Chopin. En la segunda parte la *Sonata N°6* de Prokofiev, *Escarceo Criollo* de Isidro Maiztegui, *Seven Aniversaries* de Leonard Bernstein, dos *Mazurkas* de Jerzy Fitelberg, *Fandango del Candil* de Enrique Granados, *Estudio N°4* de Igor Stravinsky e *Islamey* de Balakirev (ver cuadro de conciertos).

Al año siguiente, con idéntica estética de presentación en la portada ilustrativa del programa, interpretó su segundo recital en la misma sala, el 29 de octubre de 1947. Ejecutó en esta

---

<sup>98</sup> Existe abundante literatura, tesis universitarias, grabaciones y documentales en internet sobre la vida y obra de esta virtuosa norteamericana. *Virtuoso: the Olga Samaroff story* es un documental disponible en YouTube que resume la importancia que revistió su figura en los tempranos años del siglo XX. (Consultado el 15/3/2018)

<sup>99</sup>Resumen biográfico que aparece en programas de conciertos de Inés con una dedicatoria manuscrita al pic firmada por Arthur Rubinstein con fecha de marzo de 1947.

oportunidad *Preludio y fuga* en Mi menor op 35 de Felix Mendelssohn, *Sonata* op 10 N°3 de L.V. Beethoven, *Preludio* N°19 Y *Nocturno* en Si Mayor op 9 N° 3 de Frédéric Chopin, *Novelletes* op 21 números 2, 1 y 7 y *Toccata* de Robert Schumann, *Escarceo criollo* de Isidro Maiztegui, *Poisson d'or* y *Estudio* N°11 *pour les arpèges composés* de Claude Debussy y *Rigaudon* y *Toccata* de Maurice Ravel. La única obra que repitió en este concierto con respecto al anterior realizado en esta misma sala fue la obra del compositor argentino Isidro Maiztegui, ya que por razones personales la pianista no pudo tocarla la primera vez que la programó (entrevista personal, el 24/10/2009).

Dos días más tarde, el 31 de octubre de 1947, I.G.C. interpretó el tercer recital de piano en *Carnegie Hall* con un programa similar; en esta oportunidad estuvo conformado por *Preludio y Fuga* en Mi menor de Mendelssohn, *Sonata* op 10 N°3 de Beethoven, en la segunda parte ejecutó el *Preludio* N°19 y el *Nocturno* op 9 en Si mayor de Chopin, *Novellete* en Fa N°1, en Re N° 2, en Mi N°7 y *Toccata* de Robert Schumann. En la tercera parte *Sonatina* de Carlos Guastavino (en primera audición para EE UU), *Estudio N° 8 Pour les agréments* y *N°11 Pour les arpèges composés* de Debussy y *Rigaudon* y *Toccata* de Ravel.

Hacia 1948 el nombre de Inés Gómez Carrillo se encontraba incluido en el plantel de artistas internacionales de la agencia Columbia Concerts Inc. de Nueva York (*Sintonía*, 1948,p. 108).

### **3.8. Primera gira europea**

Ampliamente reconocida como pianista de primer nivel en Norteamérica, I.G.C. emprendió su primera gira europea en 1948 que comprendió. Dinamarca, Francia, Suecia, Italia, Noruega, Bélgica y Holanda. A su regreso, hizo su debut en Canadá. Entre 1948 y 1953, realizó tres giras por Europa, además de proseguir sus presentaciones en EEUU y Argentina (Traversa, 1982)

### **3.9. Segunda gira europea**

El éxito que obtuvo en su primera gira por las principales ciudades de Europa le valió una serie de contratos y compromisos para la siguiente temporada de 1949. Esta segunda gira europea incluyó su presentación en Suecia y como solista en los Festivales Sinfónicos de la serie *Jeunesses Musicales* de Bruselas. En esta oportunidad, fue aclamada entusiastamente tanto por el público como por la crítica especializada en Zurich, Paris, La Haya, Oslo, Estocolmo, Roma, Florencia, Milán y en el *Wigmore Hall* de Londres. También se presentó en las provincias holandesas y luego el recorrido artístico se extendió a España y Portugal ( *Sintonía*, 1948, p. 108).

Durante esos años su agente de conciertos fue el empresario Embald de Suecia (entrevista personal, el 13/6/2008).

### **3.10. Tercera gira europea**

El 7 de enero de 1950, I.G.C. emprendía su tercera gira por Europa. Se presentó en el *Concertgebouw de Amsterdam* tocando como solista del *Tercer* Concierto de Rachmaninov bajo la dirección de Hein Jordans y que había preparado con Egon Petri. Tocó asimismo en el *Palais de Beaux Arts* de Bruselas el concierto en Fa mayor KV 459 de Mozart con la Orquesta Nacional de Bélgica dirigida por Jascha Horenstein (ver cuadro de conciertos).

### **3.11. Gira por Argentina**

Posteriormente, entre junio y noviembre de 1950, I.G.C. permaneció en Argentina y realizó una extensa gira por su país interpretando conciertos y recitales en diferentes salas y ciudades. Entre estas presentaciones se destaca aquella realizada el 31 de agosto en la que interpretó el *Tercer concierto* de Rachmaninoff para piano y orquesta junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo bajo la batuta Jean Constantinesco en el Teatro Independencia de Mendoza (Traversa, 1982) y el estreno del *Concertino* para piano y orquesta de cámara de Walter Piston con la dirección de Nino Sanzogno en el Teatro Gran Splendid de Buenos Aires. La gira incluyó además recitales en los Teatros Colón, San Martín y Nacional Cervantes de Buenos Aires (ver cuadro de conciertos).

### 3. 12. Cuarta gira europea

En 1951, la pianista santiagueña realizó su cuarta *tournee* por el viejo continente. A raíz del éxito que obtuviera en Roma, el Conde Chigi a quién conoció en un concierto privado, la invitó a realizar un concierto en la Sala de Música de su Palacio en Siena el 29 de marzo de 1951. La temporada de conciertos se realizaba fuera de la época en que funcionaba la Academia Chigiana de Siena como tal. Auspiciados por la Sociedad *Micat in Vertice*, eran los conciertos mejor pagados de Italia. En consecuencia, se presentaban casi exclusivamente los más grandes artistas de entonces, como Rubinstein, Horowitz, Milstein, Zigareti, entre otros (*Mundo Radial*, 1950, p. 35).

La pianista fue además huésped del Palacio; le asignaron un suntuoso cuarto donde se habían alojado otrora muchos miembros de la familia de los Medici. Los cuadros de aquel dormitorio-recordaba-, pertenecían a la Escuela veneciana del siglo XV. La invitación, le dijo el Conde, sería permanente y ese cuarto estaría reservado exclusivamente para ella (Lindsay,L., 1945, *El Hogar*). Esa fue, sin embargo, la última vez que la artista estuvo allí.

### 3. 13. Los conciertos a partir de 1952

La vida de I.G.C. como concertista no solo era demandante en cuanto a preparación de sus conciertos y a sus frecuentes viajes y/ o giras de conciertos. La pianista no desdeñaba la intensa vida social que toda carrera musical internacional conlleva. De ello dan cuenta publicaciones de la época como la revista *El Hogar* de 1945, “María Inés Gómez Carrillo ha cumplido su último recital, y coincidiendo con ello, una cantidad de gente amiga y admiradora suya participó de una fiesta en su honor, dada por Ernestina Díaz Sáenz Valiente de Bernasconi Crámer...”(Lindsay,L., 1945, *El Hogar*).

O la revista *Sintonía* de 1948:“Con motivo de sus conciertos en Noruega, la legación argentina en Oslo ofreció una recepción a la brillante pianista Inés Gómez Carrillo...” (*Sintonía*, 1948, p. 108).

Era habitual también la presencia de las autoridades del Servicio Exterior de diferentes países en sus conciertos, tal como sucedió en el primer recital que la pianista ofreció en el Palais des Beaux Arts de Bruselas el 2 de diciembre de 1948, en el que interpretó obras de Brahms, Chopin, Ravel, Debussy, Albéniz, Guastavino, Aguirre y Stehman (ver cuadro de conciertos).

“Luego de su exitoso debut en Bruselas, en el Palais de Beaux Arts, la famosa pianista argentina Inés Gómez Carrillo es felicitada por el embajador español en la capital belga, señor Antonio Gullón. Se encuentra también a su lado el embajador argentino señor González Risos” (*Sintonía*, 1948, p.108)

Asistía igualmente a las recepciones que organizaba el consulado argentino en Nueva York, donde conoció a Juan María Roberto Campos Catelín Senillosa (6/8/1920- 7/2/2009), diplomático argentino, con quien se casó el 8 de agosto de 1952 en la Municipalidad de Manhattan. La ceremonia religiosa se llevó a cabo en la capilla de la Catedral Saint Patrick (comunicación con Victoria Campos, el 16/10/2018).

I.G.C. recordaba este acontecimiento “...De vuelta a Nueva York me casé, pero cumplí con un compromiso importantísimo que me interesaba muchísimo, que fue tocar con Krips, Joseph Krips, en el Festival Beethoven...”<sup>100</sup> [...]A partir de entonces (1952) I.G.C. se presentó con menos frecuencia en conciertos y ya no estudió con nadie. Recordaba haber ofrecido un Recital en el *Town Hall* y, en dicha ocasión haber tocado seis estudios de Chopin, lamentablemente, el programa se encuentra extraviado (entrevista personal, el 13/6/2008.)

El 13 de febrero de 1954 nació su primera hija llamada Victoria, en honor a Victoria González (la esposa de Rafael González). Catorce meses más tarde, el 3 de abril de 1955, su hijo menor, al cual llamó Arturo en homenaje a su amigo Arthur Rubinstein (Comunicación con Victoria Campos, el 16/10/ 2018).

A tan solo un mes de haberse convertido en madre primeriza, tocó en el Festival Beethoven que se realizaba cada dos o cuatro años en el *Town Hall*. El mismo debía tener un solista joven (en este caso era ella) y también intérpretes consagrados (entrevista personal, el 13/6/2008). Allí, junto a la Orquesta Filarmónica de Buffalo dirigida por Joseph Krips, tocó en dos oportunidades: el 14 y el 16 de marzo de 1954, interpretando en la primera fecha el *Segundo Concierto* op 19 y en la

---

<sup>100</sup> I.G.C. participó en este festival Beethoven en 1954 tocando el cuarto y el segundo concierto para piano y orquesta de L.V. Beethoven junto a la Orquesta Filarmónica de Búfalo el 14 y el 16 de marzo respectivamente en el *Kleinhaus Music Hall* de Búfalo, en el estado de Nueva York (ver cuadro de conciertos en el Anexo)

segunda el *Cuarto Concierto* op 58 de Ludwig van Beethoven. En el Festival se presentaban además Jascha Heifetz en violín (28 de febrero y 2 de marzo), Arthur Rubinstein (28 y 30 de marzo), y, en un concierto especial presentando el *Triple Concierto* con Alexander Schneider en violín, Mieczyslaw Horszowski en piano y Paul Tortelier en cello (7 de marzo). El ciclo cerró con dos sinfonías, con coro y solistas de renombre (4 de abril)<sup>101</sup>.

Inés Carrillo fue la joven y única mujer de aquella serie de conciertos, ampliamente legitimada como para estar a la altura de aquellos célebres nombres que incluía el programa. I.G.C. recordaba este suceso muchos años después: “A partir de 1952 seguí activa, pero menos desde que tuve a mis hijos... pero alcancé a tocar en el Festival Beethoven que era importante, en el *Town Hall...*” (entrevista personal, el 13/6/2008). También en la entrevista radial, rememoraba este episodio diciendo: “... Era el Ciclo Beethoven, que se invitaba a un joven pianista, me vino de arriba, como yo era conocida...por el *National Music Concert...*, fue fantástico, querían una persona joven, de otra generación... toqué con Krips...”

Las vicisitudes propias de la maternidad, lejos de su familia y en un país-que, si bien hacía catorce años que vivía, no era el suyo- hicieron que I.G.C. experimentara, durante este período, sentimientos encontrados. Estaba exhausta y entusiasmada al mismo tiempo: tamaño compromiso artístico -adquirido con antelación-le significaba un gran desafío para su carrera como solista. No era poca cosa el hecho de ser dirigida por la batuta de Krips en aquella sala emblemática junto a los intérpretes que más admiraba. Y deseaba hacerlo de la mejor manera posible. Por primera vez se hallaba dividida entre el “deber de madre” y el “deber de su vida artística.” Amante de la perfección, obsesiva con la organización deseaba tener bajo control: el cuidado de su bebida, la atención que requería su marido, el orden de la casa, y el tiempo que debía dedicarle al estudio del piano. Su vida había cambiado.

Estos son los problemas que suelen afligir a las mujeres involucradas en proyectos con un alto grado de exigencia profesional, intelectual o artística, en donde suele haber un doble mensaje- promovido por las estructuras ideológicas tendientes a controlar el comportamiento del género- en el que los grandes logros de las mujeres inteligentes tienen que ir asociados al sacrificio de sí mismas, por el marido y la familia; y es por esa razón que suelen sentirse confundidas y a menudo

---

<sup>101</sup> El programa general del ciclo Beethoven en Nueva York en 1954 anunciaba: *Sinfonía N° 4* en Si bemol M, *Concierto N°2* para piano y *Sinfonía N° 7* en La mayor. En la segunda fecha el *4° Concierto* para piano y orquesta junto a la *Cuarta sinfonía* op 60 y a la *Tercera, Heroica*, op 55.

inclusive, incapaces de concentrarse en su trabajo intelectual sin culpa y sin conflicto. Estas mujeres brillantes deben organizarse lo suficiente como para hacer malabares entre las tareas domésticas (aunque sean rudimentarias) y el ejercicio de su profesión. Una vida tan intensa que conlleva semejante desgaste de energías hace que aquellas mujeres, en ese momento de sus historias, logren su objetivo, simplemente por su propia energía y por su propio deseo de persistir ante tales difíciles circunstancias. (Nochlin, 2015, p. 191-192)

Aunque era la esposa de un diplomático, I.G.C. aparentemente carecía de colaboración en el cuidado de su bebé. Tuvo que recurrir a sus amistades para resolver, sola, y como pudo, esta nueva situación. Necesitaba de alguien que pudiera atender a su hija recién nacida para poder concentrarse, al menos un par de horas, en su trabajo de pianista. El arte del piano requiere una cantidad considerable de dedicación y más aún ante la proximidad de un concierto, y aquel no era cualquier concierto. Además de ser un enorme compromiso artístico, estaba muy bien pagado y era la fuente de trabajo de la pianista.

En los años cincuenta "...La maternidad y la crianza de los hijos estaban excluidas del reino del trabajo precisamente por no ser actividades rentadas. La crianza de sus hijos era vista como parte de la función natural de una mujer, no como una labor..." (Nochlin, 2015, p.166)

Los hombres en aquella época ni remotamente se sentían interpelados a cumplir tales funciones. Las mujeres artistas de clases pudientes podían pagar a otra mujer que las asistiera o bien ocuparan sus funciones en tan "virtuosa causa", en ese caso eran, tanto ellas como las nodrizas:

"Dos mujeres trabajadoras confortándose la una a la otra, a través del cuerpo de "su" bebé y los límites de clase; ambas con reclamos de maternidad y de cuidados maternos, e involucradas en actividad placentera, la cual, al mismo tiempo, podía ser considerada productiva en el sentido literal de la palabra..." (Nochlin, 2015, p.161).

I.G.C. recibió entonces, la generosa ayuda de sus amigas: "...Mis amigas no eran músicas, me admiraban y eran muy cariñosas..."(entrevista personal, 6 de septiembre de 2013) y de una de sus hermanas, Elsa, quien viajó desde Argentina para contenerla y ayudarla en aquel momento tan especial. Así evocaba, con nostalgia, aquellos tiempos:

[Sic] "...Fue la última vez que toqué así, cuando Victoria nació, tenía un mes, estaba en Estados Unidos, estaba desvelada, era difícil (...)viajó desde Argentina mi hermana Elsitita, vino a ayudarme. Yo

estudié hasta que nació mi hija. Tenía amigas que me ayudaban, venía una amiga distinta cada día para cuidar a Victoria y así yo pudiera estudiar(...)estaba rodeada de amigos era una época linda (...) tenía planes de viajar a Buenos Aires para que conocieran a la beba, finalmente pude hacerlo con Elsitita..." (entrevista personal, 6 de septiembre de 2013).

Para entonces, I.G.C. ya poseía una personalidad artística consumada, que tomaba sus propias decisiones en cuanto al repertorio y a los compromisos que adquiría.

Por un lapso de seis años, entre 1955 y 1960 es probable que la pianista no haya ofrecido ningún concierto. Son aquellos años en que sus hijos eran muy pequeños y, coincidentemente con ello, no tenemos programas. Recién en 1961, aparecen registros de programas cuando retomó sus giras internacionales. Realizó recitales y presentaciones con orquesta en Europa y en Argentina. Una de sus reseñas biográficas de este período hacía referencia a esta gira:

"Durante los meses de enero y febrero de 1961, realizó una extensa gira por Europa, actuando en la Societé Philharmonique de París, en la audición "Viernes concierto" en Madrid, en la Sociedad Filarmónica de Málaga, ofreciendo además un concierto con orquesta y un recital para la Sociedad Filarmónica de La Palmas."<sup>102</sup>

De este período podemos mencionar algunas actuaciones en salas tales como: Conservatorio de Paris, Teatro Pérez Galdós, Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga, en dónde, de manera entusiasta I.G.C. era presentada como: "Una primerísima figura internacional del arte pianístico. Actúa por primera vez en Málaga."<sup>103</sup>

Se presentó en 1961 en la temporada de otoño del Teatro Colón de Buenos Aires, interpretando el *Cuarto Concierto* de Beethoven bajo la dirección de Pedro Ignacio Calderón, y en un recital auspiciado por la Asociación "El Piano", en el Teatro Cómico el 16 de mayo de 1961, con obras de Bach, Mozart, Juan Vicente Lecuna, Chopin y César Franck.

Hacia 1962, se presentó en el *Concertgebouw de Amsterdam*, interpretando el Concierto en Fa mayor KV 459 de Mozart y las *Variaciones Sinfónicas* de César Franck en la misma velada del 20 de febrero y su repetición el 22 de febrero, en ambas oportunidades bajo la batuta de Berard

---

<sup>102</sup> Programa de concierto de la Asociación "El piano", concierto N°2, Teatro Cómico, Buenos Aires, martes 16 de mayo de 1961.

<sup>103</sup> Programa del concierto del 20/3/1961 en Málaga, Sala del Conservatorio Provincial de Música y Escuela de Arte dramático.

Haitink. Dos semanas más tarde, el 8 de marzo se presentó en la misma sala interpretando un recital de piano con obras de Bach, César Franck, Chopin, Ginastera y Ravel (ver cuadro de conciertos)

Hacia mediados del mismo año, el 31 de julio de 1962, I.G.C. brindó un recital de piano en el Teatro Cómico de Buenos Aires con obras de Schumann, Chopin, Ginastera y Ravel; y el 29 de octubre tocó en el Teatro Colón las *Variaciones Sinfónicas* de César Franck junto a la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida en aquella oportunidad por Guillermo Espinoza (ver cuadro de conciertos)

Según ella misma afirmaba, el hecho de ser mujer nunca le trajo dificultades en su carrera y podía combinar su vida familiar con su vida profesional. Sin embargo, confesó que "...Tenía una vida difícil de casada, toqué mucho, pero no como antes, trataba de no parar de tocar..." (entrevista personal, 24 de octubre de 2009).

El matrimonio de I. G. C. llegó a su fin cuando estando en Buenos Aires, recibió la demanda de divorcio por parte de su marido, quien permanecía en Estados Unidos. Ella aceptó rápidamente, firmando todos los papeles (entrevista personal, el 24 de octubre de 2009).

El divorcio vincular entre María Inés Gómez Carrillo y Luis María Roberto Campos se llevó a cabo en el estado de Alabama, gestionado por representantes, el 18 de diciembre de 1962. (conversación con Victoria Campos, el 19 de octubre de 2018).

### **3.14. Su vida y su carrera artística en España**

Sola y con sus hijos pequeños, I.G.C. siguió el consejo de su amigo Alexis Weissenberg (Sofía, Bulgaria, 1929- Lugano, Suiza, 2012)<sup>104</sup>- quien había sido compañero en las clases de

---

<sup>104</sup>Weissenberg, Alexis: Dijo de él Herbert Von Karajan "con su gran personalidad y su extraordinaria agudeza, es uno de los intérpretes clave del siglo XX" Estudió piano y composición en Bulgaria primero con su madre y luego con el compositor PantchoVladiguerov. Hacia 1943 se trasladó a Palestina y estudió en la Academia de Música de Jerusalén con Alfred Schröder y composición con Joseph Grüntal (Josef Tal). Comenzó entonces su carrera artística por Sudáfrica. En 1946 emigró a EEUU con dos cartas de recomendación, una para Schnabel y otra para Horowitz. Recibió clases de Schnabel y de Wanda Landowska y entró más tarde en la Juilliard School of Music, en donde fue recibido por Olga Samaroff, quien junto con Rosina Lhévine, tenía entre sus alumnos a los de mayor talento del momento; tomó

madame Samaroff y quien le dedicara su *Toccata, Samba* para piano-<sup>105</sup> de radicarse en Madrid, que era el lugar donde él estaba viviendo. En 1963 la pianista llegó a España con sus dos hijos de 9 y 8 años respectivamente y se instaló en Madrid a pocas cuadras de la vivienda de su amigo Weissenberg.

“...Llegamos y nos quedamos en Madrid hasta el año 68. “Sigi” Weissenberg era íntimo amigo de mamá y se conocieron en lo de Samaroff; charlando, llegaron a la conclusión que como estábamos en edad escolar (mi hermano Arturo y yo), ir a España era buena idea por el idioma y aparte Sigi vivía en Madrid también...” (conversación con Victoria Campos, el 16 de octubre de 2018).

Comenzó allí un nuevo ciclo con importantes actuaciones y a su vez, el último tramo de su vida como concertista a la que llamé etapa “Interpretativa internacional.” De este período se han conservado escasos programas de concierto que dan testimonio de su actividad artística en aquel país. I.G.C. recordaba en aquella entrevista radial con Carlos Manso estos años transcurridos en España:

[Sic] CM: Nosotros nos conocimos, tuve el privilegio de conocerte en Madrid, cuando con tus dos niños en el año 63 llegaste...

IGC: Exacto.

CM: Allí te escuché con la orquesta de la Radio y la Televisión española, te dirigió Odón Alonso y en el Ateneo...

IGC: Sí en el Ateneo, era un lugar muy lindo y tenía un director... (entrevista radial, el 1/2/2009)

De este importante concierto no tenemos el programa; sabemos que se realizó porque está mencionado en sus reseñas biográficas y por el recuerdo del entrevistador y de la pianista. El 14 de marzo de 1965 I.G.C. interpretó un Recital de piano el Centro Artístico de Madrid.

El 6 de mayo de 1965, Inés Gómez Carrillo realizó en Madrid el estreno español de las *Variaciones, Interludio y Final sobre un tema de Rameau* de Paul Dukas (París, 1865- 1935), como homenaje a este compositor francés al cumplirse el primer centenario de su nacimiento. Fue

---

clases de composición y análisis musical con Vincent Persichetti. Hacia 1947 comenzó a ganar sus primeros premios y en 1956 se instaló en París. A mediados de los años sesenta tocó por los principales auditorios de Europa, América y Japón. Dejó numerosas composiciones para piano solo, para dos pianos, para piano y orquesta, transcripciones, arreglos de canciones, cadencias de conciertos y varias comedias musicales. Su amplio legado discográfico contiene obras desde Bach hasta Stravinsky. Impartió clases magistrales por todo el mundo y desde 1993 en Engelberg (Suiza) durante 12 años. (recuperado el 16/11/2018 de <https://alexisweissenbergarchive.com/biografia/?lang=es> ).

<sup>105</sup> Inés conservó en su archivo personal el manuscrito de la *Toccata-Samba* que Alexis Weissenberg le dedicó “Para Inés Gómez Carrillo” Con fecha de: París 1959 – Madrid, 1964.

presentado como Conciertos del Aula de Música y constó de dos partes: en la primera parte se escuchó una conferencia del Reverendo Padre Federico Sopeña, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la segunda parte la pianista argentina realizó un programa compuesto en su totalidad con obras de compositores franceses. En la Audición radial, I.G.C. y su entrevistador rememoraban este suceso

CM: El padre Sopeña?

IGC: No, el padre Sopeña tenía la música francesa y me hizo hacer una primera audición tocando las *Variaciones* de Paul Dukas... me las tuve que aprender para que las tocara...

CM: Yo te escuché allí tocar el *Gaspard de la Nuit*...en el Ateneo

IGC: Sí porque era toda música francesa...(entrevista radial, el 1 de febrero de 2009)

El 14 de junio de 1965 era presentada por la Universidad de Valladolid en el onceavo concierto diciendo:

“... La eximia pianista argentina Inés Gómez Carrillo actúa por primera vez en la Agrupación Musical Universitaria, que le desea un gran triunfo. Recibámosla con el más cálido aplauso de bienvenida. Le deseamos feliz estancia entre nosotros...”

Se trató de un recital de piano ofrecido el 14 de junio de 1965 en el Teatro Carrión como clausura de la temporada 1964-65. En el programa figura la última obra: la *Sonata N°6* op 82 de Prokofiev con la leyenda: “primera vez”, lo cual implica que la pianista argentina presentó esta obra allí en primera audición para Valladolid.

En los años que siguieron, la ausencia de programas de conciertos (entre 1966 y 1967) en el archivo familiar nos impide conocer su actividad artística durante este lapso de tiempo.

El último concierto de I.G.C. en Madrid (cuyo programa se ha conservado) fue un recital de música de cámara ofrecido el 19 de junio de 1968 en el Círculo Cultural Medina, sección femenina. Se presentó allí con un programa de violín y piano junto al violinista español Joaquín Vidacchea.

Como corolario de esta Etapa internacional de I.G.C. destaco sus participaciones como solista junto a orquestas tales como: *Concertgebouw de Amsterdam*, Filarmónica de Rotterdam, *Orchestre Nationale* de Bruselas, *Philharmonic de Buffalo*, *Boston Symphony*, *Philharmonic Symphony Society of New York*, RTV Española, Nacional de Buenos Aires, Estable del Teatro Colón, bajo la batuta de directores tales como: Sergio Celibidache, Hein Jordans, Joseph Krips,

Jascha Horenstein, León Barzini, Nino Sanzogno, Bernard Haitink, Serge Koussevitzky, Teodoro Fuchs, Washington Castro, Odón Alonso, Pedro Ignacio Calderón y Simón Blech; en salas como: Town Hall, Carnegie Hall, Amigos de la música de Florencia, *Concertgebouw Zaal*, *Palais des Beaux Arts* de Bruselas, Teatros Colón, San Martín y Cervantes de Buenos Aires, Colón de Bogotá y Academia Chigiana de Siena (ver cuadro de conciertos).

### 3.15. El retorno a Argentina

El 17 de marzo de aquel mismo año, 1968, I.G.C. se enfrentó a otro doloroso episodio en su vida, la muerte de su padre. A raíz de esta pérdida irreparable, recibió en Madrid una carta del director del Conservatorio de La Lucila en Buenos Aires, Adalberto Tortorella (1927-2015), en la que le daba el pésame por el fallecimiento de su progenitor y al mismo tiempo le ofrecía una cátedra de piano en aquel conservatorio :“...Entonces yo no estaba acá, estaba en España y allá me llegó una carta de pésame por la muerte de mi padre por el Director y allí decía que me esperaban para el Conservatorio...” (entrevista personal, el 24 de octubre de 2009).

I.G.C. aceptó la invitación para formar parte del cuerpo de profesores del Conservatorio de La Lucila y emprendió el regreso a su país natal. En otra de las entrevistas, la pianista dejó entrever las razones de su decisión de instalarse definitivamente en la Argentina: “...Volví a Buenos Aires por razones personales, sin marido había ido a España, cuando él se peleó con sus padres...” (entrevista personal, el 24 de octubre de 2009).

Habiendo vivido 28 años en el exterior, plenos de experiencias intensas, alegrías y sinsabores, glorias artísticas e inolvidables recuerdos de las personas más extraordinarias que la vida le permitió conocer, I.G.C. volvía a casa. Había actuado en los escenarios más importantes de los países del viejo y del nuevo continente y había vivido la música en el más alto nivel de desarrollo que pudo alcanzar. En cada lugar a donde llevó su música fue ovacionada; ante su talento se inclinaron nobles, magnates, gobernantes, artistas, veteranos de guerra y público en general. Con un gran repertorio entre sus manos, la pianista, acompañada de sus hijos, se instaló nuevamente en Argentina en junio de 1968 (conversación con Victoria Campos, el 19 de octubre de 2018).

### 3.16. Tercer Período: “Etapa de Docencia”: Conservatorio Juan José Castro

Tras regresar a Argentina, la pianista se reencontró con su madre y sus hermanos en los meses que siguieron a junio de 1968.

Decidida a aceptar la invitación de Tortorella para enseñar en un nuevo Conservatorio, ubicado en La Lucila, partido de Vicente López de la provincia de Buenos Aires, descubrió una nueva faceta de su vocación musical: la docencia. Cargada de un enorme bagaje musical y de una extraordinaria experticia artística, sólo le quedaba ahora, aprender a transmitir y a compartir sus conocimientos. I.G.C. tenía en su haber premios, becas y numerosos escenarios transitados. Se había dedicado con alma y vida a la interpretación del piano y ahora, a los 50 años abrazaba un nuevo proyecto personal y musical, el de enseñar. Poseía los mejores modelos de maestros a quienes imitar, y disponía del tiempo necesario para dedicarse de lleno a sus alumnos y alumnas.

“Cuando un profesor es a la vez intérprete que se presenta ante un público es evidente que su enseñanza no tiene nada en común con la de un colega que no sube al estrado...a pesar de los múltiples privilegios de los primeros, especialmente de posibilitar al alumno las demostraciones en vivo, para que le sirvan en cierto modo de ejemplo, los segundos tienen la ventaja de ser más íntegros. Su situación profesional es más pura, por el hecho de que no acumulan ocupaciones como los profesores virtuosos (...)Un profesor que no se presenta en público puede consagrarse por entero a sus alumnos. Un concertista sobrecargado de trabajo pedagógico sufre continuamente el perjuicio causado a su trabajo favorito (...) incluso si su enseñanza no se ve afectada, su moral está inevitablemente influida (...) Felizmente esta clase de sentimientos no surgen en el espíritu de un profesor “puro” que, según la fórmula de un psicólogo, mide su valor nada más que desde el punto de vista de sus alumnos...” (Neuhaus, 1987, p.161-162).

I.G.C. reunía en aquel momento las condiciones de “concertista” y profesora “pura” y, combinaría de allí en más su actividad pedagógica con sus presentaciones en público, aunque más esporádicas que antaño. Ingresó al cuerpo docente en 1969. Recordaba esta convocatoria:

[Sic] “Fue una convocatoria a lo mejor que había acá, ya fueran compositores o lo que fuera... además en ese momento como intérpretes de piano, lo digo con toda humildad, no había nadie más que [Antonio] De Raco y Elizabeth Westerkamp. Ellos fueron citados porque querían hacer ese conservatorio en La Lucila, que es una ciudad pequeña. Durante dos años siguió así, con los citados –que eran todos de primera- y de pronto alguien en la ciudad de La Plata, que pertenecían (a la parte cultural, vamos a decir) al Ministerio de Cultura de La Plata, no se cómo un día tomaron la decisión de que los próximos nombramientos,

y aún los que estaban ya citados se hiciera un concurso de oposición...” (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

### 3.17. El concurso docente

I.G.C. trabajó durante dos años en el Conservatorio “Juan José Castro” y dos años más tarde ganó la titularidad de su cargo por concurso de antecedentes y oposición, obteniendo el máximo puntaje. Dicho concurso se llevó a cabo en La Plata, teniendo como jurados, entre otros a Elsa Piaggio de Tarelli y a Rafael González (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

[Sic] “...Se lo organizó extraordinariamente bien, por supuesto, participamos los propios inventores de la idea que fueron De Raco, Westerkamp, y yo. Se llamó a concurso en La Plata porque es la provincia, donde están las autoridades(...)el concurso consistía primero en un examen escrito pero con música (...) primero quiero decir quiénes eran el jurado: uno era Elsa Piaggio de Tarelli, el otro era Rafael González, también de larga trayectoria, el tercero no me puedo acordar pero era una señora muy conocida de La Plata, que era de esa época ...que tocaban bien, eran una autoridad musical, yo después la conocí y era un encanto de mujer, fue a un concierto mío(...) hicimos el examen todos los citados, con trayectoria o no, ya habían trabajado dos años y ahora venía la limpieza general, como quien dice, y de afuera me parece que también podían participar. La cuestión es que se hizo la primera prueba y ganamos dos personas: De Raco y yo...” (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

El concurso constó de tres instancias públicas que los postulantes a la titularidad de los cargos debieron pasar: la primera prueba fue un examen escrito que consistía en digitar una obra desconocida. I.G.C. digitó dos de los 12 *Estudios* de Debussy: “La prueba escrita consistía en digitar una obra totalmente desconocida, suponían, pero algunos podíamos digitar igual, para algunos eran desconocidas, pero para mí no, eran los 12 Estudios de Debussy. Habían dado dos de los menos conocidos posible...”(entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

La segunda instancia se llevó a cabo en la sala del Conservatorio Ginastera y los profesores debieron dar una clase magistral a un alumno avanzado, a punto de graduarse y otra a un alumno principiante. “En este examen el profesor tenía que dar clase magistral con un alumno que fuera a punto de recibirse y luego darle clase a un joven de segundo año, un principiante, digamos...” (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

La tercera etapa consistió en la ejecución de tres obras del repertorio pianístico, entre ellas un *Estudio* de Chopin:

[Sic] “Después el pianista tenía que tocar. Le daban un sobre con tres obras obvias del repertorio de cualquier pianista, que todos tenemos que saber, como los *Estudios* de Chopin. Yo toqué un *Estudio* de Chopin y no sé si la *Barcarolla* (...) ellos abrieron el sobre y me dijeron que toque un *Estudio* de Chopin, el que quiera y con eso se terminó...”(entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

Los ganadores del concurso fueron Inés Gómez Carrillo y Antonio De Raco que pasaron a ejercer como titulares de las cátedras de piano; los demás profesores quedaron como agregados o adjuntos (entrevista personal, el 13 de junio de 2008)

Trabajó con ahínco durante años y se dedicó a organizar la enseñanza en su clase:

[Sic] “...Me dediqué totalmente en vista al desorden total porque era tan nuevo, venía gente grande que había soñado toda la vida con tocar el piano y ahora tenían un conservatorio cerca. Era un espanto, venía un chico de 10 años, un chico de 20, una señora de 40, otra de 30 que querían retomar...era imposible. Yo tomaba a todo el que venía. Allí hice una enorme práctica de algo que me fascinaba, que era la parte pedagógica...” (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

Aprendió a enseñar y a amar lo que hacía, como ella misma decía: “habiendo estudiado en sí misma, reflexionando sobre su propia manera de tocar el piano, llegó a la conclusión de cómo se hace para lograrlo; relataba las impresiones de aquella época:

[Sic] “Yo prefería a los chicos o chicas de 20 o 25 años, algunos tocaban algo...cambiar todo y explicarles poco a poco que el dedito, que el musculito de la mano, la precisión para leer y todo amablemente... entonces se me llenó la clase a mí ... todos los que estudian descubren que sí pueden tocar bien...porque vienen chicos con mucho talento pero que la parte técnica profunda, por más músico que seas si te faltan los medios reales, no puedes...se confunde eso todavía...” (entrevista personal, el 13 de junio de 2008).

### **3.18. El Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo- I.U.N.A.**

Luego de trabajar durante 20 años en aquel conservatorio provincial y de participar activamente en los conciertos de profesores que allí se organizaban, I.G.C. fue convocada en 1987 por las autoridades del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo para unirse a su plantel de

profesores. La pianista pedagoga aceptó el ofrecimiento, sin renunciar al Conservatorio de La Lucila, lo que le significó un incremento en la cantidad de horas dedicadas a la docencia. I.G.C. volvía al Conservatorio Nacional, en donde alguna vez había sido alumna, pero ahora le tocaba estar del otro lado, como docente de aquella institución, que era -al decir de García Morillo- “sin duda el organismo rector, desde su creación, de la enseñanza musical en nuestro país” (Morillo, 1984, p.221).

[Sic] “...Directamente me citaron, yo mientras tanto había estado trabajando en un Conservatorio que empezó como modelo en La Lucila, en zona norte...el Conservatorio (Nacional) fue una maravilla y duró así con gente de primera...en general siempre ha sido gente de lo más capaz y no se ve reconocida en la sociedad argentina, que ni saben que existe el Conservatorio Nacional...ahora se creó el IUNA y yo le llamo Universidad de Artes musicales con 7 especialidades...” (entrevista personal el 13/6/ 2008).

Le tocó a I.G.C. cubrir la cátedra de Piano Superior en forma interina. Le otorgaron 6 horas cátedra de 5° a 10° año, cargo que ocupó desde el 23 de junio de 1988. Dictó clases en la nueva sede de la calle Córdoba 2445, su sede actual, conocida como el Palacio Roca. Hacia 1994, la pianista asistió, como parte de la comunidad educativa de aquella casa de estudios, a la fractura que separó el ciclo inicial de formación, del resto de la carrera y se convirtió en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) a partir de 1996. I.G.C. continuó enseñando en la misma sede, ya que sus alumnos pertenecían al ciclo superior que había pasado a ser universitario. Mantuvo sus horas cátedras en ambos Conservatorios hasta su jubilación. Siendo profesora emérita, ya jubilada y contratada por el estado, continuó enseñando solamente en el IUNA hasta los noventa y tres años de edad.

### **3. 19. Actuaciones de Inés Gómez Carrillo a partir de 1968**

La actividad artística de I.G.C. no cesó por completo durante este período y se han conservado algunos de los programas de concierto que dan cuenta de su participación en la vida musical de la ciudad y también del interior del país. Ella había nacido con la música, se había presentado en conciertos desde edad muy temprana. Era una “intérprete nata”, sólo que en este período de su vida no contaba con todas las horas de práctica que en otros tiempos-cuando no vivía en Argentina- disponía. Sus ingresos económicos provenían principalmente de su actividad como docente. Además, en 1969, sus hijos Victoria (15) y Arturo (14) vivían con ella, entonces I.G.C.

también debía destinar su tiempo para las tareas de madre mono parental dentro de su realidad familiar.

“Tan importante es saber a qué clase social pertenecen los sujetos creadores como su género. Tener conocimiento de lo que las mujeres han creado y crean hoy en día, ayuda sustancialmente a entender mejor al grupo social; saber en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres puede contribuir tanto a la formación de una identidad femenina más integral como a cambiar las condiciones de su existencia, en la medida en que revalorar el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente les es propia. Implica ver de cerca el quehacer de las mujeres incluidas sus segundas y terceras jornadas laborales...” ( Bartra y Huacruz E., 2015, p.21-29).

I.G.C. en una entrevista, se refería a los conciertos en Argentina de la siguiente manera:

[Sic] “Todo fue disminuyendo progresivamente en la Argentina, también los conciertos fueron dejando de ser pagos (...) Brigidita Frías de López Buchardo era quien organizaba los conciertos en el Salón Dorado del Teatro Cervantes (...) todavía había un piano Steinway allí en buen estado, mantenido por la Sociedad Wagneriana (con los socios benefactores)... Brigida era el alma de la Wagneriana, fundada por ella y su esposo Carlos López Buchardo, también eran muy influyentes allí el compositor Jurafsky y su esposa (...) también toqué en la Radio Municipal...”(entrevista personal, el 24 de octubre de 2009).

Fiel a su vocación de artista, se presentó en cuanto concierto pudo tocar, sin desmerecer jamás el lugar a donde era invitada, ya fuera en colegios, conservatorios, universidades, sea en la ciudad o en el interior del país y también colaboró generosamente con su arte para obras de beneficencia. Son escuetas las presentaciones de I.G.C. si se compara con su actividad de los períodos anteriores y sus declaraciones explican, de alguna forma, cómo se le habían cerrado las puertas al volver a su país:

[Sic] “Cuando volví a Buenos Aires, luego de la primera beca, me hicieron un vacío porque yo no había nombrado a Rafael González, sólo hablaba de Steuermann. Después de años, ya grande y con hijos de pronto me empezaron a llamar... una escritora, que quería escribir sobre la vida de Rafael González puso a todas las alumnas, algunas mediocres y yo, siendo la primera pianista importante, no figuro allí... Después de tocar los tres conciertos del Teatro Odeón Jorge D’Urbano me hizo una pésima crítica... era decisiva hasta la muerte... era muy culto, pero no sabía mucho de música...” (entrevista personal, el 6/9/ 2013).

Continuaba diciendo: “...La gente era muy inculta, Rafael González era extraordinario, con una cultura musical auténtica, pero tenía la estupidez de la comparación(...)nada estaba bien cuando volví de los Estados Unidos...”(entrevista personal, el 6/9/2013)

Durante estos años I.G.C. actuó en salas tales como el Salón de Actos Municipal de Adrogué, en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” (audición de profesores del Conservatorio de La Lucila). Compartía escenario con profesoras y profesores de aquel Conservatorio, la música era lo que importaba y seguir presentándose en público; pero acaso, con toda su experiencia escénica, tocaba al mismo nivel que sus colegas, ¿cómo haría I.G.C. para mantener el equilibrio necesario entre su talento e interpretación de excelencia con las ejecuciones de su pares, sin herir sus relaciones laborales? Al contrario de lo que podríamos imaginar, la concertista internacional no tenía lugar de privilegios: “... Era evidente que mis colegas me admiraban sin embargo yo estaba escondida... todas eran mejores que yo, pero no podían tocar...” (entrevista personal, el 6/9/ 2013).

Se presentó asimismo en el ciclo de conciertos públicos gratuitos realizado en el Aula Magna de la Facultad de Medicina, en el Teatro Argentino de La Plata, Teatro Colonial de Buenos Aires, en la Sede del Conservatorio de La Lucila, Aula Magna de la Facultad de Ciencias Médicas, de la Universidad Nacional de La Plata, Hotel Salta de dicha ciudad, en el Salón de Actos del Colegio de Escribanos para LRA Radio Nacional, Teatro Municipal General San Martín, Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes, Salón Dorado del Teatro Colón, Centro Ricordi, *Collegium Musicum* de Buenos Aires. En esta última institución, recibió la siguiente carta de agradecimiento:

“Nos es muy grato dirigimos a usted a fin de expresarle nuestra satisfacción por su excelente actuación en nuestra velada...Vuestra lúcida interpretación de una obra de tal envergadura como las *Variaciones Goldberg* fue sin duda un elemento positivo que contribuyó al éxito de dicho acto y por lo tanto significó una colaboración sumamente importante en la tarea pedagógica y artística que nos hemos impuesto. Esperando que futuras participaciones nos mantengan en estrecho contacto hacemos propicia la oportunidad para saludar a usted muy atentamente...”<sup>106</sup>

Recién en el año 1976 llegarían mayores reconocimientos a nivel nacional; dio recitales y tocó con orquestas del país como la de la Universidad de San Juan, cuyo programa del concierto presentaba a Inés Gómez Carillo como: “Es, en la actualidad, una de las artistas más completas de nuestro país.”

Ese año, formó parte de la temporada del Teatro Colón ofreciendo un recital- en función extraordinaria N°81 para estudiantes (ver cuadro de conciertos) “... Toqué en el Teatro Colón

---

<sup>106</sup> Carta de agradecimiento del Collegium Musicum de Buenos Aires.

recitales de piano cuando estaba en el Conservatorio de La Lucila, allí tuve críticas muy buenas...” (entrevista personal, el 6/9/2013).

En noviembre del mismo año, fue solista del *Concierto en do menor* K. 491 de W.A. Mozart junto a la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta del maestro Simón Blech, realizado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (ver cuadro de conciertos)

A partir de 1977, I.G.C. realizó recitales de piano solo y presentaciones con orquestas tales como: Sinfónica Provincial de Santa Fe, Sinfónica Nacional y de la Universidad Nacional de Tucumán. Los recitales tuvieron lugar en salas como: Auditorio del Colegio Carmen Arriola de Marín, Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes, Salón División Desarrollo Musical de Casa América de Buenos Aires,<sup>107</sup> Colegio de Graduados de Ciencias Económicas<sup>108</sup> En ciclos como “Conciertos vespertinos del Teatro Nacional Cervantes” de la Organización de los Estados Americanos (OEA), Salón Dorado del Hotel Plaza.<sup>109</sup> Este concierto, cuyo programa integró con obras que no tocaba en los conciertos de los años anteriores, sirvió de preámbulo a la gira estadounidense del año siguiente.

### 3. 20. Dos Giras por Estados Unidos de Norteamérica y presentaciones en Buenos Aires

“Durante los meses de enero, febrero y marzo de 1980 Inés Gómez Carrillo viajó a Estados Unidos, dando conciertos en *Washington, Chicago y Los Ángeles*; a raíz del éxito obtenido, ha sido invitada a realizar otra gira de conciertos en la próxima temporada.”<sup>110</sup>

El año 1980 estuvo marcado por el retorno de I. G. C. a Estados Unidos después de 17 años de ausencia. Esto le significó retomar su actividad artística internacional, además de un reencuentro con sus amistades. Ella recordaba esta gira con mucha nostalgia:

[Sic]“Cuando mis hijos ya eran grandes y el director de Bookreview y su mujer eran íntimos amigos de Magda, la hija de mi amiga, me ofrecieron tocar un concierto, alquilaron un piano y lo pusieron en su casa

---

<sup>107</sup> Ubicado en Avenida de Mayo 979, Buenos Aires, con dirección artística de Brigida Frias de López Buchardo y comentarios de Oscar Ledesma.

<sup>108</sup> Ubicado en la calle Viamonte 1582, ciudad d Buenos Aires.

<sup>109</sup> Plaza Hotel, Salón dorado, ubicado en la calle Florida 1005, Buenos Aires.

<sup>110</sup> Reseña biográfica del Recital del 15/ de agosto de 1980 en el Colegio Barker

en *West Side*, del otro lado del *Central Park* de Nueva York... me organizaron un concierto...” (entrevista personal, el 13/6/2008).

El 31 de enero de 1980, Inés Gómez Carrillo interpretó un recital de piano en EE UU auspiciada por la famosa casa de música e instrumentos *Jordan Kitt's Music Concert Series* en *Arthur Jordan Hall* en Nueva York. Las obras ejecutadas fueron las mismas del concierto para la OEA en Buenos Aires: *Sonata* op 14 N° 1 de Beethoven, *Reflejos en el agua* y *Movimiento* de Debussy, *Tres Novelletes* op 21 de Schumann, *Sonata* op 53 N° 5 de Scriabin, y en esta oportunidad I.G.C. agregó en primera audición para EEUU, *Serranillas del Jaque* de Rodolfo Arizaga. También ofreció un recital en la escuela *Juilliard* de Nueva York. Lamentablemente no se ha conservado programa de este último recital.<sup>111</sup> Esta presentación la ligaría al empresario Maxim Gershunoff, como artista exclusiva para Estados Unidos. Con nostalgia recordaba este suceso:

[Sic]“...también fui a saludar a dos amigos que estaban en Juilliard School, Joseph Raief y otro alumno de madame Samaroff...ellos me habían organizado un concierto e invitaron a Luiz De Moura Castro, a Leon Vandait y al empresario Maxim Gershunof, entre otras importantes personas...” (entrevista personal, el 13/3/1013).

Maxim Gershunoff le propuso retomar su carrera artística en Estados Unidos a condición de que ella depositara 20.000 dólares para conseguirle un departamento con piano, cerca del Carnegie Hall y procurarle fechas de conciertos- algunos reemplazos-. Ella debía para ello, estar siempre lista con el repertorio. I.G.C. no aceptó el ofrecimiento afirmando: “...Dejar a los chicos solos era imposible y los 20.000 dólares, también...” (entrevista personal, el 24/10/2009).

No podía imaginarse lejos de sus hijos, aunque ellos ya fueran adultos. Victoria y Arturo formaban parte de su universo afectivo. Renunció así, a una segunda oportunidad de tener una carrera artística internacional en nombre de una sana vida afectiva. Ella sabía que no era viable una carrera pianística de proyección internacional viviendo en Argentina: “No creo que fuera sostenible una carrera pianística de proyección internacional residiendo en nuestro país... no en esa época...”(entrevista personal, el 24/10/2009).

Siendo soltera y muy jovencita, allá por los años cuarenta y cincuenta, pudo sobrellevar la

---

<sup>111</sup> El maestro Luiz De Moura Castro (en el Seminario de interpretación pianística que dió en marzo de 2008 en la Maestría en Música Latinoamericana del Siglo XX en la Universidad de Cuyo) me comentó haber conocido a I.G.C. en un concierto que ella dio hacía algunos años en la escuela *Juilliard* de Nueva York.

soledad de permanecer lejos de su familia en un país extraño. Así declaraba los sentimientos que experimentó durante un concierto en La Haya- con motivo de su tercera gira europea- en una de sus entrevistas por aquellos años:

“Llegué a aquella ciudad en un estado de ánimo muy especial, pues me sentía acometida por ese sentimiento de nostalgia que tantas veces nos vence cuando nos hallamos lejos de nuestro medio y de nuestros afectos. Así me encontré en el momento preciso frente al público que llenaba totalmente la sala- algo también inesperado para mí- mientras el sentimiento aquel se acentuaba más y más hasta el punto de que no podía contener las lágrimas. Creí por momentos que no podía tocar el piano; pero me senté y comencé a interpretar el programa siempre con esa sensación que me parecía más fuerte que toda mi responsabilidad como artista. Cuando, de pronto, algo sucedió en la sala que me dio ánimos. No sé en qué consistió ese algo; pero lo cierto es que me sentía comprendida, rodeada, acompañada ampliamente. Al día siguiente uno de los críticos dijo que “Inés Gómez Carrillo es de los artistas que hacen llorar al público” Y éste, que es todo un elogio, refleja para mí uno de los más grandes acontecimientos de mi carrera...” (De la Cuesta, 1950, Atlántida, p. 64).

Sin embargo, al tener a sus hijos cambió su condición afectiva a la de madre, artista y pedagoga. “Ser entendida en su condición objetiva es indispensable para comprender el valor de las artistas mujeres en la historia de la música” (Gargallo, Francesca, 2017)

De regreso a su país, continuó dando recitales en ciclos como el de Casa América “Diez grandes conciertos de piano”<sup>112</sup> o el Salón auditorio “Enrique Muiño” del Centro Cultural San Martín de Buenos Aires.<sup>113</sup>

Nuevamente, en 1981, I.G.C. fue de gira por Estados Unidos. El 9 de marzo el *American Conservatory of Music*, junto a Peter Mc Cormick y su esposa presentaron el concierto en el *Collins Recital Hall* de Chicago. En aquella oportunidad ejecutó en primera audición para aquel país, los *Corales Criollos* de Juan José Castro, además de la *Sonata* en Do menor Hob. XVI: 20 de Haydn, la *Sonata* op 5 en Fa menor de Brahms, *Images* (Primera serie) de Debussy y la *Sonata* op 53 N° 5 de Scriabin. De regreso a su país ofreció un recital en el Jockey Club de la ciudad de La Plata. El 22 de octubre de 1982, se presentó como solista junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán bajo la dirección de Miguel Ángel Gilardi, interpretando el *Concierto para la mano izquierda* de Maurice Ravel.

---

<sup>112</sup> En esta oportunidad la pianista tocó la primera serie de *Imágenes* de Debussy completa, agregó *Homage a Rameau*.

<sup>113</sup> Se ha conservado la programación del Centro Cultural -con sede en Sarmiento 1551, 4° piso- en la que se anuncia el concierto de Inés Gómez Carrillo con obras de Mozart, Beethoven, Debussy y Chopin. Presentación de Mario Luis Keegan.

Durante los años 1983 y 1984 no tenemos programas de conciertos. Recién el 11 de septiembre de 1985, participó de un concierto titulado “Música en el Cervantes” en homenaje a Rodolfo Arizaga (1926-1985) donde interpretó *Serranillas del Jaque*, compartiendo el programa con la Camerata Bariloche, el grupo Encuentros de Música Contemporánea, los pianistas Horacio Kufert, Lía Cimaglia Espinoza, Bárbara Civita, Claudio Kanz, la contralto Noemí Souza, el violista Tomás Tichauer y la guitarrista Irma Constanzo.<sup>114</sup> En noviembre de aquel mismo año intervino como jurado de un concurso de profesores para la adjudicación de cátedras en la Escuela de Música de la Universidad de Rosario.<sup>115</sup>

Durante los años 1986, 1987, 1988, 1989 y 1990, no se conservaron programas de conciertos ni de recitales. Sin embargo, sabemos que en 1986 participó en un Concierto homenaje dedicado a la obra integral para piano del compositor Alberto Ginastera en el Teatro Nacional Cervantes.<sup>116</sup> Ese mismo año, el Consejo Argentino de la Música -miembro del Consejo Interamericano de la Música (C.I.M.) y de la UNESCO- designó a la pianista como Socia Invitada por tratarse de una personalidad musical de relevancia tanto en el plano nacional como internacional.<sup>117</sup>

El 30 de noviembre de 1987 fue nuevamente convocada como jurado de cátedras universitarias, esta vez por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.

En 1988 ofreció un recital de piano, auspiciado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el Salón Dorado del Teatro Colón, adonde volvió a presentarse en 1990.<sup>118</sup>

El 10 de julio de 1991 protagonizó la segunda Sesión del Ciclo del Conservatorio Juan José Castro otra vez en el Salón Dorado del Teatro Colón interpretando un programa de piano solo y como cierre el *Trío para piano, oboe y fagot* de Francis Poulenc junto a Andrés Spiller en oboe y Pedro Chiambaretta en fagot. En la temporada de 1992, realizó un concierto en el Auditorio de

---

<sup>114</sup> En el programa aparece una leyenda que dice: “*La dirección Nacional de Música agradece a todos los participantes que colaboran en forma desinteresada en la realización de este homenaje*”

<sup>115</sup> Curriculum vitae de la pianista, gentilmente cedido por Victoria Campos.

<sup>116</sup> Curriculum vitae de I.G.C. Anexo I: actualización a 1987.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

Belgrano como solista y en conjunto de cámara con integrantes del quinteto de vientos del Mozarteum y de la Camerata Bariloche.<sup>119</sup> En este mismo año volvió a ofrecer su recital- como cada año- en el Salón Dorado del Teatro Colón.<sup>120</sup>

El 6 de septiembre de 1993, con motivo de celebrarse el centenario de la fundación del Conservatorio de Música de Buenos Aires “Alberto Williams,” realizó un recital de piano en el Centro de Oficiales de las Fuerzas Armadas (COFA)<sup>121</sup>. Previamente, la doctora Pola Suarez Urtubey había disertado sobre Williams. En 1994, Inés ofreció uno de los seis recitales de piano organizados por el Conservatorio “Alberto Williams” en el salón “Jorge Luis Borges” de la Biblioteca Nacional; pero en 1995 nos encontramos nuevamente frente a un vacío de programas.

### 3.21. Su última gira internacional: Asia

En octubre de 1996, I.G.C. realizó su última gira internacional. Con 78 años hizo su debut en Japón realizando dos recitales en Yokohama y Fujisawa, tocando obras de Beethoven, Rachmaninov, Chopin y Ravel, además de Fiesta Criolla y Rapsodia Santiagueña de Gómez Carrillo. En este viaje I.G.C. no solamente dio conciertos, sino que además dictó clases magistrales de piano.<sup>122</sup> En una carta, el embajador argentino en Japón, José R. Sanchis Muñoz expresaba:

“Tengo el agrado de dirigirme a usted con relación a la presentación en Japón de la pianista argentina Inés Gómez Carrillo, en un recital organizado por la Asociación Católica de las Damas Salesianas en Japón. La música siempre resulta un idioma universal que permite tender puentes entre los pueblos. En este caso, la conocida y prestigiosa pianista Inés Gómez Carrillo contribuirá grandemente con sus interpretaciones a un mejor conocimiento de nuestro arte en Japón. Por ello les envío mis sinceros augurios de éxito y mis felicitaciones por el esfuerzo realizado. Saludo a usted mi distinguida consideración.”

I.G.C. se presentó en aquel país con cálidas palabras de agradecimiento:

*“To come to Japan so kindly invited by it’s people is a great honour. It’s spiritual significance makes*

---

<sup>119</sup>Curriculum vitae de I.G.C. Anexo III.

<sup>120</sup>Ibidem.

<sup>121</sup> Ubicado en Quintana 161 de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>122</sup>Curriculum vitae gentilmente cedido por Victoria Campos.

*it for me unforgettable. For this privilege, my deepest gratitude to all who contributed to make this visit a reality.*"<sup>123</sup>

Ese mismo año, participó del homenaje a la gran bailarina española, Encarnación López "La Argentinita" en el Salón Dorado del Teatro Colón. En la ocasión se ejecutaron las obras contenidas en el disco grabado para el sello Decca, en Nueva York el 7 de junio de 1944.<sup>124</sup>

### **3.22. Sus últimas actuaciones académicas**

I.G.C. ha formado parte de jurados, (además de la adjudicación de cátedras en las Universidades antes mencionadas) nacionales e internacionales en numerosos concursos de piano como el Constantinescu de Tucumán, Scaramuzza y Promociones Musicales de Buenos Aires, y el de la ciudad de Montevideo, adscrito a los concursos de Ginebra.<sup>125</sup> "... Fui jurado del concurso de Ginebra en Montevideo, aquel año ganó (Steven) Beck y allí conocí a otro miembro del jurado, un maestro italiano llamado Vincenzo Vitale, cuyos alumnos grababan discos..." ( entrevista personal, el 8/2/2013).

En 1997 Inés Gómez Carrillo fue designada miembro titular de la Academia Argentina de Música en sesión de 17 de octubre,<sup>126</sup> distinción que coronaba su trayectoria de 70 años de carrera artística en el escenario.

### **3.23. Los programas de concierto**

De la amplia trayectoria escénica de I.G.C, (se calcula que ofreció más de 1500 conciertos a lo largo de su vida artística) sólo se han conservado 131 registros de actuaciones. Los programas que han sobrevivido son aquellos que la artista tenía guardados y prolijamente empaquetados con

---

<sup>123</sup> "Venir a Japón tan amablemente invitada por esta gente, es un gran honor. Su gran significado espiritual lo hace para mí inolvidable. Por este privilegio, mi más profunda gratitud a todos los que hicieron posible esta realidad."

<sup>124</sup>Curriculum vitae gentilmente cedido por Victoria Campos. El disco grabado en 78 revoluciones por minuto con el auspicio de la Fundación Austin lleva el título de Avila (Castillian Airs)

<sup>125</sup> Curriculum vitae.

<sup>126</sup> Curriculum vitae-

una leyenda que decía: “Para el Fondo Nacional de las Artes”. Perteneían a su biblioteca personal y gentilmente me permitió fotocopiar y así poderlos analizar. Estos programas pertenecían al período comprendido entre 1941 y 1996. En algunos casos en los que el programa no estaba, tenía la referencia de la actuación, ya sea por la mención de sus diferentes biografías incluidas en otros conciertos, o en la de su Currículum Vitae. En otros casos, la alusión al concierto o recital figuraba en las programaciones generales de las instituciones que organizaban dichos eventos. Los programas anteriores a 1941 fueron organizados en un álbum de recuerdos familiares, cuidadosamente ordenados junto con recortes de diarios (ya fueran anuncios, gacetillas de periódicos o críticas musicales). Esta documentación faltante en mi investigación, fue gentilmente aportada por Victoria Campos con lo cual se pudo conformar una cronología de conciertos como solista con orquesta y como intérprete de piano y música de cámara que va desde el año 1924 hasta el año 1996. Lamentablemente dentro de este período que se extendió a lo largo de 72 años de carrera, faltan los programas de los años 1925, 1926, de 1928 a 1934, y de 1937 a 1939, pertenecientes a su primera etapa de “formación musical.”

Dentro de la segunda etapa “interpretativa internacional” hay algunos programas de conciertos que no tienen indicación del año, por ejemplo, en el Concierto del *Town Hall* que lleva la misma fecha del concierto anterior en la misma sala, 19 de marzo, pero si se comparan los programas hay obras diferentes en el segundo respecto del primero (se agregan aquí obras de los compositores Gómez Carrillo, Granados, Albeniz y Halffter). Parecería ser que este segundo recital en el Town Hall hubiera sido en 1944, y en tal caso, es el único programa conservado de esta época (ver cuadro de conciertos) Otro indicador que este concierto fue posterior es que la obra de Fuleinhan: *The girl from Papho-Cypriana N° 1* está indicada “en primera audición” en el concierto del año 1943 y en este programa no tiene la mencionada leyenda.

Entre 1945 y 1947 hay sólo un programa por año y sabemos, por referencias biográficas, que fueron años fecundos en presentaciones en EEUU. El año 1949 carece de programas de conciertos en el archivo familiar. Conocemos por su biografía y por las críticas de los periódicos que, al regreso de su primera gira europea de 1948, I.G.C. se presentó por primera vez en Canadá. No se han conservado ninguno de los programas de los recitales que dio allí. El año 1950 es el más nutrido en programas de conciertos realizados la mayoría de ellos en Argentina. Estos formaban parte de su gira Interamericana promovida por la agencia de conciertos Daniel, que incluía a otros países de Latinoamérica. Una vez más nos encontramos sin el material documental. No hay información acerca de presentaciones en 1952, año de su matrimonio.

En 1953 hay un solo programa de concierto, perteneciente al recital de piano solo en el *Town Hall* de Nueva York; y en 1954 (el año del nacimiento de su primera hija) sólo se registró su participación en el Festival Beethoven junto a la orquesta de Buffalo en las dos fechas antes mencionadas. Desconocemos si hubo más actuaciones y se extraviaron los programas o si acaso fue su única presentación en concierto. Entre 1955 y 1960, tal como se mencionó anteriormente, no hay programas de conciertos, como tampoco de los años 1963 y 1964.

Desde 1966 hasta 1967, I.G.C. desarrolló una intensa actividad en España, pero no hay programas que lo certifiquen. Sabemos que se presentó en la Radio y Televisión españolas. Aparentemente en 1968 realizó su último recital en España y en 1969, el primero en Argentina a su regreso de su estadía en la península ibérica.

A partir de su retorno al país, sus actuaciones van cobrando paulatina importancia. Comenzó participando con un recital en Adrogué, y en audiciones compartidas con colegas del Conservatorio Juan José Castro, como actividades de extensión, tal es el caso del concierto del 4 de octubre de 1970. Luego dio conciertos con ensambles de cámara o con orquestas sinfónicas de las provincias del interior, como aquel concierto junto a la Sinfónica de San Juan en julio de 1976. Recién en noviembre de 1976 volvió a tocar con la Sinfónica Nacional; como lo hizo el 8 de octubre de 1950 en el Teatro Gran Rex, bajo la batuta de Celibidache, ahora lo hacía- 26 años más tarde-en la Facultad de Derecho, dirigida por Simon Blech. Fue muy importante asimismo su participación en la función extraordinaria para estudiantes en el Teatro Colón (30/10/1976)

Entre 1977 y 1981, su carrera artística pareciera retomar su cauce; los programas revelan su participación frecuente en los ciclos de Intérpretes Argentinos del Teatro Nacional Cervantes, en Casa América (05/09/1978) y en el Teatro Coliseo (28/04/1979). Se sucedieron las actuaciones con diferentes orquestas, como la Sinfónica de Santa Fe (07/06/1977), orquesta con profesores de la Sinfónica Nacional (16/08/1977) y la de la Universidad Nacional de Tucumán (06/08/1978) (ver cuadro de conciertos).

El nombre de Inés Gómez Carrillo se había instalado nuevamente en Argentina como activa intérprete presente en las programaciones anuales de los teatros e instituciones culturales más importantes del país. Los años 1980 y 1981 le dieron a la pianista la enorme satisfacción de poder regresar, con 62 años de edad, a los escenarios de EEUU. Se conservaron solamente dos de

los programas que interpretó allí, el de Nueva York (31/01/1980) y el de Chicago (09/03/1981). En 1982 existe un solo programa de su actuación como solista con la orquesta de la Universidad Nacional de Tucumán (22/10/1982). Si tuviéramos que representar en un gráfico el índice de crecimiento progresivo -tanto en el orden de importancia de los acontecimientos artísticos, como en la cantidad de presentaciones de la pianista en este último período- lo haríamos mediante una línea ascendente que va desde su recital en Adrogué en 1969 que alcanzó su punto más alto en 1981 con los recitales en EEUU; de allí comenzó a descender paulatinamente hasta el año 1996, el año de su Recital de despedida en el Salón Dorado del Teatro Colón.

Durante 1983 y 1984 no hay programas de conciertos que den cuenta de su actividad artística; en 1985 hay un solo programa del Teatro Cervantes en el que I.G.C. participó junto a los intérpretes más destacados de aquel momento en el homenaje al compositor Rodolfo Arizaga (11/09/1985).

Nuevamente desde 1986 a 1990 hay un vacío de información acerca de la participación en conciertos de la pianista.

De 1991 se conservó un solo programa correspondiente al último concierto de profesores del Conservatorio Juan José Castro, en el que ella tocó una parte de piano solo y al final del mismo un trío de cámara junto a sus colegas en el Salón Dorado del Teatro Colón (19/07/1991).

El año 1992 no registra programa alguno, sin embargo, en su biografía se menciona el concierto ofrecido en el Auditorio de Belgrano como solista y en conjunto de cámara con integrantes del quinteto de vientos del Mozarteum y de la Camerata Bariloche.<sup>127</sup>

En 1993, en ocasión de un homenaje a Alberto Williams, la pianista ilustró musicalmente una conferencia de la doctora Pola Suárez Urtubey.

Es en 1994 que se registra el último recital de piano solo que dio en Argentina, y fue en ocasión del ciclo organizado por el Conservatorio Williams de Buenos Aires.

---

<sup>127</sup>Curriculum vitae, anexo III actualización, temporada 1992.

### 3.24. La conformación de los programas de sus recitales

El primer recital de piano de Inés Gómez Carrillo en 1924 en el Teatro Splendid, contiene las siguientes obras:

*BACH, Preludio y Fuga*<sup>128</sup>

*LUIS GIANNEO, Vals "Te amo"*

*ISAAC ALBENIZ, Sevilla*

*CLAUDE DEBUSSY, Claro de luna (de la suite Bergamasque) y Arabesque N° 1*

*FRANZ SCHUBERT, Impromptu op 90 N° 2*

A excepción del *Preludio y Fuga* inicial que aparece en forma completa, todas las demás obras forman parte de ciclos y sin embargo fueron incluidas de manera independiente. Esta manera de presentar los programas de piano, en este caso dirigida por sus padres, fue una constante a lo largo de su carrera artística. Ella nunca ejecutó – al menos en los programas que se conservaron – ciclos integrales destinados a un único compositor<sup>129</sup> y con excepción de las *Sonatas*, de las *Partitas*, *Suites* o *Preludios y Fugas*, raramente tocó ciclos de obras, como tales, en forma completa. Solía elegir entre una, dos o más obras de todo el conjunto y las incluía de manera independiente en sus programas; la mayoría de las veces ni siquiera aparecía especificado en los mismos, que dicho número era una parte perteneciente al ciclo del compositor. Un ejemplo de ello ocurrió en este primer recital en el que la obra *Sevilla* no figura como parte de la *Suite española* N° 3 de Albéniz y el *Claro de luna*, sin embargo, aparece entre paréntesis la aclaración de su pertenencia a la *Suite Bergamasque* de Debussy. Esta elección de piezas sueltas demuestra que el parámetro de la “variedad”, además de la “heterogeneidad”, de los compositores eran determinantes en la configuración de sus programas.

Otra de las constantes en sus recitales fue la presencia de la música argentina -y, en menor medida la música de compositores españoles- al lado de las obras europeas. En uno de los anuncios, a propósito de su recital en el *Palais des Beaux Arts* de Bruselas, se hacía referencia a este aspecto

---

<sup>128</sup> Sin determinar cuál de ellos es. Este resumen del programa fue aportado por Victoria Campos, y el revisor del mismo fue Francisco Traversa.

<sup>129</sup> Participó en varias oportunidades de homenajes en audiciones junto a otros colegas interpretando una o dos obras dentro del concierto consagrado a un único compositor, por ejemplo aquellos dedicados a la obra de Juan José Castro (04/10/1970) a Pedro Valenti Costa (16/10/1975) o a Rodolfo Arizaga (11/09/1985)

distintivo de la artista argentina:

“INES CARRILLO va a dar un recital el 2 de diciembre. La brillante pianista argentina se presenta en un programa digno de su talento y de un público de verdaderos músicos. Ella interpreta, no solamente las obras consagradas de Brahms, Chopin, Debussy, Ravel y Albéniz, sino varias páginas de músicos de su país: Carlos Guastavino y Julián Aguirre. ¡Autores modernos y desconocidos! Tal muestra de valentía en la intérprete merece un éxito singular, que sin lugar a dudas logrará el jueves 2 de diciembre a las veinte y treinta horas.”<sup>130</sup>

La cronología de las obras -de acuerdo a su fecha de composición o a los períodos a los que pertenecieron los compositores- no fue un factor decisivo en sus elecciones, sino que la sucesión de piezas sueltas estaba dada simplemente por un criterio de gusto estético. Sin embargo, solía abrir sus recitales con obras de compositores barrocos, principalmente con obras de Bach.<sup>131</sup> Si había alguna sonata clásica, la tocaba inmediatamente después. Sus programas podían tener más de una obra barroca, o dos obras clásicas seguidas e inclusive dos sonatas clásicas consecutivas: una de Mozart y luego una de Beethoven, o bien dos obras diferentes de Mozart.<sup>132</sup> Asimismo la intérprete podía perfectamente concebir un recital sin una sola Sonata y al mismo tiempo colocar hasta tres, cuatro o cinco Sonatas en un mismo programa.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> *Agenda musical*, Boletín bimensual de la Sociedad Filarmónica, Palaix des Beaux Arts- Bruselas, Bélgica diciembre de 1948: “INES CARRILLO va donner un récital le 2 décembre. La brillante pianiste argentine se presente dans un programme digne de son talent et d'un public de vrais musiciens. Elle interprete, non seulement des oeuvres consacrées de Brahms, Chopin, Debussy, Ravel et Albéniz, mais plusieurs pages de musiciens de son pays: Carlos Guastavino et Julian Aguirre. ¡Des auteurs modernes et inconnus! Cela suppose chez l' interprete un beau courage, qui mérite un succes particulier, et qu' elle remportera, sans doute, le jeudi 2 décembre, a 20 h. 30.” (traducción personal)

<sup>131</sup> En la totalidad de sus programas hay dos excepciones, una de ellas en el recital realizado el 11/02/1952 en el Town Hall, en donde comenzó con una *Sonata* en Do mayor de Scarlatti y seguidamente interpretó la *Suite inglesa* en la menor de Bach y la otra fue en el concierto del 19/07/1950 el cual inició con el *Rondó* de Mozart en Re y seguidamente tocó la *Toccata* Bach-Busoni (ver cuadro de conciertos).

<sup>132</sup> Tal es el caso del concierto realizado en el Concierto de Adrogué (15/08/1969) en el que comenzó con el *Preludio* para órgano de Bach y seguidamente interpretó la *Cuarta Partita* del mismo compositor, o bien de Buenos Aires el 02/12/1979, en el que la pianista comenzó el recital interpretando la *Sonata* en Re mayor K 331 de Mozart y seguidamente tocó la *Sonata* op 14 N° 1 de Beethoven. En el recital de Siena en 1951, comenzó con el *Rondó* en Re mayor y continuó con la *Sonata* K. 332 de Mozart.

<sup>133</sup> El concierto en la Facultad de Medicina del 10/10/1970, no incluyó en su programa ninguna Sonata y el concierto de Valladolid del 14/06/1965 presentó tres: *Sonata* en Do mayor de Scarlatti, en Fa menor op 5 de Brahms y como cierre de programa la *Sonata* N° 6 de Prokofiev. El recital de Florencia del 07/04/1951 contuvo *Tres Sonatas* de Scarlatti: en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor y luego la *Sonata* en Mi bemol mayor op 31 N° 3 de Beethoven. Hubo un recital en el que el número de sonatas llegó a 5 consecutivas: fue en el concierto del 16/05/1961 en Buenos Aires: luego de abrir con la *Cantata* de Bach, se escuchó la *Sonata* K. 311 de Mozart e inmediatamente después las 4 *Sonatas* de Alta Gracia de Juan Vicente Lecuna.

Si acaso le parecía, podía armar un programa con preludios, y obras rapsódicas,<sup>134</sup> escapando a toda rigidez de la concepción rigurosa de la forma Sonata, sin preocupaciones por mantener el equilibrio de la gran forma. Nada de poner una obra de cada período o de separar el repertorio argentino o latinoamericano del europeo. Estas obras “novedosas” se mezclaban con el resto de las ya “conocidas” y “aceptadas” por las grandes audiencias. En un mismo nivel de importancia que las obras de compositores europeos, una misma obra argentina podía abrir, (generalmente así ocurría) la segunda parte del recital<sup>135</sup> o bien cerrarlo.<sup>136</sup> La música era la que mandaba, el encadenamiento de las tonalidades de la obra, el contraste de carácter, el sonido que ellas producirían a los oídos del espectador eran las únicas reglas a las que obedecían estas sucesiones, a veces caprichosas, de los recitales de I.G.C. Al preguntarle acerca del criterio para elegir el programa del concierto ella respondió: “... Me inspiraba en Rubinstein, y en los otros programas de los grandes que venían... Rafael González solía utilizar la lógica de las épocas y lo que las obras son musicalmente...en las tonalidades...” (entrevista personal, el 24/10/2009).

Hubo un solo programa, de las 131 presentaciones documentadas, en el que la mayoría de las obras interpretadas fueron de compositores argentinos; este fue el homenaje (radiodifundido para toda América) que la joven pianista brindó en la *WCBX*, en la Radio de Nueva York con motivo de la primera fiesta patria que le tocó vivir lejos de su país (19/05/1941) y transmitido en Argentina dos días más tarde para celebrar el 25 de mayo.<sup>137</sup>

Analizamos el programa más atípico de la pianista, aquel que presentó en ocasión de su recital en el *Hall* de las Américas de la Unión Panamericana, el 10 de octubre de 1941.<sup>138</sup>

### *Primera parte*

<sup>134</sup> Como aquel recital ofrecido el 14/03/1965 en Madrid, en el cual, luego de comenzar con una *Suite inglesa* de Bach, siguió con la *Sonata* N° 5 de Brahms; en la segunda parte se escucharon tres *Preludios* de Debussy, tres de Gershwin y los *Doce Preludios* americanos de Ginastera.

<sup>135</sup> Como en el caso del concierto realizado en el Teatro Cómico el 31/07/1962 en el cual inicia la segunda parte con los *Doce Preludios* Americanos de Ginastera.

<sup>136</sup> El 14/06/1965 en Madrid, eligió los *Doce Preludios Americanos* de Ginastera como cierre de su recital.

<sup>137</sup> La única obra europea es la *Tocata, Adagio y fuga* de Bach-Busoni, el resto son obras argentinas. El programa, ampliado en el número de obras, sería reiterado en un recital de la Unión Panamericana meses más tarde (10/10/1941) y el 8/12/1941, en el *Study Club*, sin la obra de Bach, sólo el repertorio de compositores argentinos, así requerido para la ocasión donde se proyectaban dos películas a cargo de miembros de aquel club (álbum del archivo familiar de I.G.C. gentilmente cedido por Victoria Campos).

<sup>138</sup> El año de este concierto no figura en el programa, sabemos que fue entonces gracias a las anotaciones del álbum familiar.

BACH, *Fuga en Do mayor*  
CHOPIN, *Vals Brillante op 34 N° 1 y Estudio op 10 N° 8*  
BRAHMS, *Rapsodia N° 4 en Mi bemol mayor e Intermezzo op 117, N° 2*  
ALBENIZ, *Albaicin*

### **Segunda parte**

HECTOR IGLESIAS VILLOUD, *Mendocina*  
FLORO UGARTE, *De mi tierra*  
CAMARGO GUARNIERI, *Danza brasileira*  
JULIAN AGUIRRE, *Triste N°4*  
ALBERTO GINASTERA, *Criolla*  
CONSTANTINO GAITO, *Pampeanita*  
CARLOS LOPEZ BUCHARDO, *Bailecito*  
MANUEL GOMEZ CARRILLO, *Fiesta Criolla*

Como se puede observar, desde el comienzo del recital, fue ésta la única vez que I.G.C. comenzó un programa de piano directamente con la *Fuga* en Do Mayor de Bach, eliminando la *Toccata* y el *Adagio* que la preceden en la transcripción de Ferruccio Busoni. Le siguieron dos célebres composiciones de Chopin y dos de Brahms para finalizar la primera parte con *Albaicín* de Albéniz, la única obra española de todo el conjunto. La inclusión de una segunda parte consagrada a obras de compositores argentinos (con la excepción del compositor brasileño Mozart Camargo Guarnieri) hace a la singularidad de este programa dentro de la producción escénica de la concertista. La fecha de dicho recital (10 de octubre) nos hace pensar quizás en una celebración de la Unión Panamericana recordando el descubrimiento de América (12 de octubre). Con la elección de este repertorio para tan significativa evocación, I.G.C. mostraba su postura “americanista;” ella, al igual que su padre eran defensores de la cultura nacional.

La extensión de los programas solía variar de acuerdo a la ocasión. Podían estar concebidos en una sola parte o tener una pausa intermedia entre los dos momentos del recital; en algunos casos llegaban a estar divididos en tres y cuatro partes. La primera modalidad se observó en muy pocos programas ejecutados al comienzo de su carrera, o bien cuando iban acompañados de una conferencia y más tarde, en su etapa tardía. Son ejemplos de este tipo de concepción sus dos primeros recitales de 1924 y 1927, el concierto en la radio norteamericana *WCBX* y el recital que ofreció en Adrogué en 1969, entre otros.

El concierto con una primera y segunda parte - separados por una pausa - fue el más utilizado; ejemplos de este tipo de agrupación de las obras son sus recitales de 1942 en Detroit, el de 1951 en Siena y el de 1970 en la Facultad de Medicina en Buenos Aires. Observemos la

programación de sus dos conciertos del *Carnegie Hall* de 1946 y 1947 concebidos con este mismo patrón:

***Carnegie Hall (1946)***

**I**

BACH, *Sonata en Re menor*  
35n°1  
BRAHMS, *dieciséis valeses op 39*  
3  
CHOPIN, *Cuatro Impromptus*  
19  
-*La bemol*  
3  
-*Fa sostenido*  
2  
-*Sol bemol*  
-*Do sostenido menor (Fantasía –Impromptu)*  
7

**II**

PROKOFIEFF, *Sonata N° 6*  
*Criollo*  
ISIDRO MAIZTEGUI, *Escarceo Criollo*  
LEONARD BERNSTEIN, *Seven anniversaries*  
JERZY FITELBERG, *Dos Mazurkas*  
GRANADOS, *Fandango del Candil (de “Goyescas”)*  
STRAVINSKY, *Estudio N° 4*  
BALAKIREV, *Islamey*

***Carnegie Hall (1947)***

**I**

MENDELSSOHN, *Preludio y Fuga en Mi menor op*  
BEETHOVEN, *Sonata op 10 N°*  
CHOPIN, *Preludio N°*  
-*Nocturno en Si mayor, op 9 N°*  
SCHUMANN, *Novellete en Re N°*  
-*Novellete en Fa N° 1*  
-*Novellete en Mi, N°*  
- *Toccata*

**II**

ISIDRO MAIZTEGUI, *Escarceo*  
DEBUSSY, *Poisson d’ or*  
*Étude N° 11 (Pour les arpèges composés)*  
RAVEL, *Rigaudon y Toccata*

El primer recital superó en cantidad de obras y en duración al segundo. No obstante, en ambos diseños de conciertos, en la primera parte se escucharon las obras barrocas, clásicas y románticas (“repertorio común”), destinando las obras más modernas y la de los compositores americanos para la sección final (“repertorio raro o exótico”). Virtuosismo y musicalidad invaden ambos programas de principio a fin, sin embargo, a medida que el recital se acerca al final y especialmente en el concierto de 1946, se acrecienta la exigencia técnica de la intérprete, con obras de corte francamente virtuosas, que hablan a las claras de sus capacidades pianísticas.

Los programas de tres o cuatro partes han sido destinados, en ocasiones, a aquellos recitales “monumentales” de las salas “consagradorias.” Así lo demuestra el primer recital del 19 de marzo

de 1943 en el *Town Hall* de Nueva York, cuyo programa puso a prueba, una vez más, la capacidad interpretativa, la concentración y la resistencia física en el escenario de la joven pianista:

### ***Primera Parte***

*BACH- BUSONI, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor*

*BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 en Mi bemol mayor*

### ***Segunda parte***

*CHOPIN, Preludios op 28, Nos 8, 10, 21*

*Sonata op 35 en Si bemol menor*

### ***Tercera parte***

*RAVEL, Ondina*

*Toccata*

*FULEIHAN, The girl from Papho- Cypriana N° 1 (en primera audición)*

### ***Cuarta parte***

*GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla*

*GRANADOS, The lady and the Nightingale<sup>139</sup>*

*HALFFTER, Danza de la gitana*

*ALBENIZ, Triana*

Con acertado criterio, la pianista interpretó en la primera parte las obras del período barroco y la sonata clásica<sup>140</sup>. En la segunda parte se escuchó-como obra central-una sonata romántica, op 35 de Chopin, precedida de tres preludios; a continuación, en la tercera parte interpretó a los

---

<sup>139</sup> La maja y el Ruiseñor (de "Goyescas")

<sup>140</sup> Clara Schumann "en 1856 hizo sacudir algunas cabezas en Budapest a causa de sus "serias" programaciones de la Sonata Waldstein de Beethoven, nocturnos e impromptus de Chopin, las Variaciones Serias y la Romanzas sin palabras de Mendelssohn y dos piezas del Fantasiestücke de Schumann... Si bien no fue la primera pianista en tocar fugas de Bach y sonatas de Beethoven en conciertos públicos, ella fue ciertamente una de las primeras en incluir esas obras consistentemente después de 1840. El modelo -que, aún hoy siguen los concertistas- una obra de Bach o Scarlatti, un opus importante como ser una sonata de Beethoven seguida por piezas más cortas de Schumann, Chopin, Mendelssohn- fue liderado por Clara Schumann... gracias a su gran prestigio y longevidad en el escenario, la señora Schumann tuvo una influencia considerable en el repertorio y en la programación a lo largo de todo el siglo diecinueve. La nueva generación emergente de pianistas de los años 1850- Carl Tausig, Hans von Bülow, Anton Rubinstein- modelaron sus programas de acuerdo a aquellos que Clara había popularizado alrededor de 1840... hacia el final de la centuria la tradición de las improvisaciones y las fantasías y los aspectos Vaudeville desaparecieron de los programas de los pianistas europeos más influyentes, y, al menos una sonata de Beethoven era obligatoria... (Reich, 2001, p.255-256) Traducción personal.

compositores del siglo XX, “los modernos” de entonces, incluido el estreno, y en la cuarta parte ejecutó las obras hispanoamericanas, la primera de ellas fue la única obra argentina, la de su padre. La señorita Carrillo reservó para el final las tres composiciones españolas, la de Enrique Granados (Lérida, España, 1867- Canal de la Mancha, 1916), la de Ernesto Halffter (Madrid, 1905-1989) y la de Isaac Albéniz (Camprodón, España, 1860- *Cambes-les-Bains*, Francia, 1909). Los dos primeros recitales del Teatro Colón del año 1950- en el marco de la gira interamericana auspiciada por los conciertos Daniel- son muestras elocuentes de la manera de organizar los recitales en tres partes sucesivas:

**Primer Recital**

**I**

BRAHMS, *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Haendel op. 24*

**II**

CHOPIN, *Balada N° 1 en Sol menor, op 23*  
*Seis Estudios*  
*op 10 N° 4- op 25 N°5- op 25 N° 6*  
*op 25 N° 8- op 10 N° 7- op 10 N° 8*

**III**

GRANADOS, *Fandango del Candil (De “Goyescas”)*  
 GOMEZ CARRILLO, *Fiesta Criolla: 1) Alegría*  
*2) Canción triste 3) El amor en los pañuelos*  
*4) Siempre alegría*  
 DEBUSSY, *Dos Estudios:*  
*Para los adornos. Para los arpeggios*  
 RAVEL, *Ondine (De “Gaspard de la Nuit”)*  
*-Alborada del Gracioso (De “Miroirs”)*

**Segundo Recital**

**I**

SCARLATTI, *Tres Sonatas*  
*Re mayor-Re menor (Tocata)- Sol mayor*  
 MENDELSSOHN, *Estudio en Si bemol menor*  
*Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1*

**II**

BRAHMS, *Rapsodia en Mi bemol mayor*  
*op 119, N° 4*  
 CHOPIN, *Nocturno en Si mayor, op 9*  
 SCHUMANN, *Toccata*  
*-Novelette en Re, N° 2*

**III**

GUASTAVINO, *Sonatina*  
*Allegretto- Lento muy expresivo-*  
*Presto*  
 PROKOFIEFF, *Sonata N° 6*  
*Allegro moderato- Allegretto-*  
*Tempo di Valzer (Lentissimo)-*  
*Vivace*

Como se puede observar en la construcción de dos programas diferentes para la misma sala

de conciertos, en el primero de ellos la pianista comenzó con un tema con variaciones romántico, una obra de envergadura. El segundo recital comenzó con las sonatas barrocas, siguiendo por dos obras de Mendelssohn cuya última pieza es una fuga. I.G.C. solía destinar este tipo de obras en sus comienzos de recitales. En la segunda parte del Primer Recital tocó Chopin y en la selección de los *Estudios* no siguió el orden establecido en los dos cuadernos del op 10 y del op 25, sino que los organizó de acuerdo a su gusto personal. Para la segunda sección del segundo recital, colocó tres compositores románticos con obras variadas. La última parte del primer recital colocó a los compositores hispanoamericanos para finalizar con los dos compositores franceses. La única obra completa que ejecutó de esta sección fue la *Fiesta Criolla* que quedó exactamente en el centro del programa, como una forma de poner en relieve la obra de su padre. En el segundo recital dejó para el final las obras más modernas, una sonatina y una sonata. La primera del compositor argentino, Carlos Guastavino (estreno en EE UU) y la última, la difícil *Sonata N° 6* del compositor ruso Sergei Prokofieff.

### 3.25. El repertorio pianístico

“...El repertorio de cada intérprete es el reflejo de su reflexión artística y de sus profundas convicciones. Ese entramado de obras es una manifestación de su identidad (“dime lo que tocas y te diré quién eres”) pero también el resultado de su mirada crítica sobre el estado del mundo musical...”(Aimard, 2009, p. 32).

La elección del repertorio es una decisión política de cada intérprete y en el caso del piano, al ser tan amplio, se trata muchas veces de una toma de postura ideológica. Los intérpretes suelen realizar un recorte y elegir a cuáles compositores promover y a cuáles silenciar; aún dentro de la producción de un mismo creador deciden si van a estudiar su obra integral, convirtiéndose en “especialistas” o si van a tomar sólo algunas de sus partituras. Sea cual fuere la posición, el repertorio de la mayoría de los pianistas parece detenerse cronológicamente en la Primera Guerra Mundial. No son muchos los exploradores en busca del descubrimiento y puesta en valor de las nuevas músicas y son más escasos aún quienes se abocan al estudio y la difusión del repertorio latinoamericano. I. G.C. ha sabido elegir con lucidez su repertorio pianístico y supo inducir a sus audiencias a apreciar también las obras de los compositores desconocidos. Gracias a sus manos,

obras como la *Cypriana* de Anis Fuleihan<sup>141</sup> o las *Variaciones* de Paul Dukas (en España), sin contar las transcripciones de Egon Petri, las *Mazurkas* de Jerzy Fitelberg, o el *Concierto* para piano de Walter Piston, vieron la luz en sus estrenos, algunos de ellos, mundiales. Parafraseando a Aimard (2009,p.24-25) comprender los diferentes estilos compositivos es equivalente a hablar muchas lenguas; y en la segunda mitad del siglo XX el pluralismo lingüístico se ha radicalizado: cada compositor habla su propia lengua, inventa su estilo, forja sus propios sonidos y en este contexto, el intérprete hace de “traductor,” impulsado a hablar una cantidad importante de idiomas.

I.G.C. ostentó un amplio repertorio pianístico, desde Bach hasta las obras de sus contemporáneos del siglo XX. Ella ha sido en este sentido “políglota” musical, así como también, una incansable embajadora de la música latinoamericana y argentina. Con la exigencia de los conciertos anuales, los viajes (tocando cada día en una ciudad distinta) además del problema de la adaptación a las salas y a los instrumentos, es lógico que los pianistas -abocados a las rutinas de los conciertos -encontraran dificultades en renovar adecuadamente su repertorio, necesitando optimizar sus recursos físicos y evitando cualquier derroche de energía en el momento de la ejecución. (Chiantore, 2016, p. 562) Como concertista en constantes presentaciones, no tuvo un repertorio gigantesco, lo cual no significa que no haya abordado- y aún trabajado exhaustivamente- más obras de las que tocó en público. La suya fue una decisión de interpretar aquellas composiciones que mejor le convenían para determinadas ocasiones y en determinados momentos de su vida artística; y así lo manifestaba:

[Sic] “...Estudié los dos cuadernos de las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, op 35 de Johannes Brahms para aprender muchas cosas que necesitaba, pero nunca las toqué en público porque no era “tonta”, para hacerlo necesitaba un físico más grande o haberlas hecho hacia el final de mi carrera...”(entrevista personal, el 24/5/2013).

### 3.26. El repertorio de compositores latinoamericanos

---

<sup>141</sup>Fuleihan, Anis (1900-Cyprius1970, California, EEUU) pianista, director y compositor. Estudió en la escuela inglesa de Kyrenia, emigró a los EEUU en 1915. Retornó a medio Oriente entre 1919 y 1925. Al volver a los EEUU en 1928 fue director de la radio y compuso música para varios ballets contemporáneos. Desde 1932 a 1939 perteneció a la editorial de G. Schirmer. Hacia 1945 fue profesor de la Universidad de Indiana, en 1953 director del Conservatorio Beirut, en Libia. En 1963 organizó la orquesta clásica de Túnez, Obtuvo una beca Guggenheim tras el estreno de su suite “Mediterranean”. Desempeñó importantes posiciones como profesor en Egipto, Beirut y Túnez. Su música tiene grandes influencias de medio oriente. Ha escrito óperas, obras sinfónicas de cámara, música vocal e instrumental. (recuperado el 8/12/ 2018 de [www.bac-cantatas.com/lib/fuleihan-anis.htm](http://www.bac-cantatas.com/lib/fuleihan-anis.htm) ) Traducción personal.

I.G. C. promovió como intérprete la música latinoamericana por todas partes del mundo.

“...Inés Gómez Carrillo ha paseado también triunfalmente por Europa la música de su tierra. La crítica estuvo de acuerdo en señalar la impresión que ha causado escuchar las páginas de Guastavino, Aguirre, García Morillo y Gómez Carrillo, especialmente la cautivante atracción de los ritmos nuevos que ofrecen, expresivas manifestaciones de un arte original y nuevo, desconocido hasta hoy para el público europeo. Con justicia ha sido calificada nuestra compatriota de “embajadora cultural de su país”, y regocija al espíritu argentino saber que a través de ella nuestro pueblo ha hecho llegar un expresivo mensaje de confraternidad artística mundial...” (*Sintonía*, 1948, p. 108).

El análisis cuantitativo de sus presentaciones con las obras argentinas y /o latinoamericanas así lo demuestra: son 131 los conciertos documentados, que se pudieron consignar con datos precisos (ver cuadro) de los cuales 125 tenemos programa definido de las obras que interpretó. Dichas actuaciones revisten 24 conciertos como solista con orquesta, 3 recitales de música de cámara, 95 recitales de piano solo, 1 recital en el que además de un concierto en la segunda parte interpretó obras de piano solo (Tucumán 03/11/1935) y un recital en el que luego de tocar un programa de piano solo, interpretó una obra de cámara (Salón Dorado del Teatro Colón, 19/07/1991) Sólo 5 son los conciertos de los que no tenemos datos acerca del programa que ejecutó, en los cuales I.G.C. interpretó obras como solista y en música de cámara ( Auditorio de Belgrano, año 1992). Tomando como referencia los recitales de piano solo y además aquel en el que tocó también un trío de cámara dan un total de 96 programas de los cuales 76 han incorporado música de compositores argentinos y latinoamericanos (ver cuadro). Esto significa que en el 79% de sus presentaciones públicas, interpretó obras de sus compatriotas o de los creadores de otros países hermanos.

Contribuyó además a la divulgación de la música argentina brindando una serie de conferencias dedicadas a la misma:(Porto, *ParaTí*, p.34)

En otra entrevista también relataba: “Pronuncié conferencias en algunos centros universitarios, dedicadas a nuestra música argentina que difundí a través de sesiones ilustradas.” (Benítez,1945, *El Hogar*,p.61)

Los compositores latinoamericanos que I.G.C. interpretó a lo largo de su carrera en conciertos (de los que pude analizar) son: Manuel Gómez Carrillo Alberto Williams, Julián Aguirre, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Juan José Castro, Roberto Caamaño, Pedro Valenti Costa,

Rodolfo Arizaga, Carlos Guastavino, Roberto García Morillo, Carlos López Buchardo, Constantino Gaito, Héctor Iglesias Villoud, Próspero López Buchardo (Hermano de Carlos López Buchardo), Washington Castro, Gilardo Gilardi, Isidro Maiztegui. También tocó la obra de los compositores latinoamericanos Mozart Camargo Guarnieri (Brasil), Heitor Villa Lobos (Brasil), Humberto Allende (Chile) y Juan Vicente Lecuna (Venezuela).

### 3.27. Obras argentinas y latinoamericanas interpretadas

Las obras de autores argentinos están ennumeradas tal como fueron apareciendo en los programas de concierto que la pianista tenía prolijamente empaquetados y que fui tomando notas en mi cuaderno de investigación el 20 de febrero de 2009. Aquella tarde de verano, investigué en una de sus bibliotecas del living, mientras la maestra daba una clase de piano a uno de sus alumnos de la UNA.

*Tristes (Nº 4), Huellas*-Julián Aguirre<sup>142</sup>

*Serranillas del jaque*- Rodolfo Arizaga

*Estudios 7, 8 y 9* - Humberto Allende

*Cuatro Preludios op 6* (Primer cuaderno) -Roberto Caamaño

*Dansa brasileira*-Mozart Camargo Guarnieri

*Corales Criollos, Toccata, Arroz con leche*- Juan José Castro

*Juegos*- Washington Castro

*Gato, Zamba, Pampeanita*- Constantino Gaito

*Danza de los animales al salir del Arca de Noé- La vuelta de Mambrú, Sonata Nº 4*<sup>143</sup> -Roberto García Morillo

*Te amo* (Vals), *Bailecito* - Luis Gianneo

*Cuatro Preludios unitonales, Cantares de mi cantar*<sup>144</sup>- Gilardo Gilardi

---

<sup>142</sup> I.G.C. declaró haber tocado los Tristes completos y las Huellas ( entrevista personal, el 12/02/2009).

<sup>143</sup> I.G.C. mencionó haber tocado la *Sonata Nº 4* de García Morillo (entrevista personal, el 12/02/2009).

<sup>144</sup> I.G.C. recuerda haber interpretado *Cantares de mi cantar* ( entrevista personal, el 12/02/2009).

*Criolla op 6, 12 Preludios Americanos-* Alberto Ginastera

*Fiesta Criolla, Danza del Cuervo, El Mistolero, Rapsodia Santiagueña, La Huahua-* Manuel Gómez Carrillo

*Gato, Dos Preludios: El Sauce y Gorriones, de la Suite La Siesta, Sonatina*<sup>145</sup>- Carlos Guastavino

*Provincianas, Mendocina-* Héctor Iglesias Villoud

*Impresiones de mi tierra-* Ángel Lasala

*Cuatro Sonatas de Alta Gracia -* Juan Vicente Lecuna

*Campera, Nocturno, Bailecito-* Carlos López Buchardo

*Remando-* Próspero López Buchardo

*Escarceo Criollo-* Isidro Maiztegui

*Horas de Bómbolo-* Pedro Valenti Costa

*De mi tierra-* Floro Ugarte

*Lenda do Caboclo y Alegria na horta-* Heitor Villa Lobos

*Poema de la quebrada, La colina sombreada-* Alberto Williams

### 3.28. Dedicatorias

Compositores de diferentes nacionalidades, contemporáneos a ella o a su padre le dedicaron sus obras. Ellos son:

**Humberto Allende:** *Estudio N° 7* (partitura impresa, con dedicatoria autografiada: “A la notable concertista y compositora señorita María Inés Gómez Carrillo, que honró mi conferencia ilustrándola gentilmente. Su colega y amigo P. Humberto Allende, 28/9/1939)

**Jorge Arandia Navarro:** *Sonata para piano N° 2, para la mano izquierda* (partitura Editada,

---

<sup>145</sup> No consta en ninguno de los programas que tenemos, pero Silvina Luz Mansilla en su libro dedicado a la obra musical del compositor santafesino sostiene que Inés Gómez Carrillo interpretó esta obra con los tres preludios en el Teatro Odeón, el 17/09/1945, (Mansilla, 2009, p. 88).

Buenos Aires 2002 con dedicatoria manuscrita: “A Inés Gómez Carrillo con toda mi admiración por su arte” (11/5/1004).

*Estados de ánimo, Tango y Pastoral* (partitura editada con dedicatoria manuscrita: “Para la señora Inés Gómez Carrillo con toda mi admiración”, 15/9/2003)

*Homenaje (1996)*, partitura editada con dedicatoria manuscrita: “Para Inés Gómez Carrillo con todo mi aprecio y admiración” (11/5/2004).

**Roberto Caamaño:** *Seis Preludios op 6, 1952* (partitura impresa, Barry con dedicatoria en manuscrito: “A Inés Gómez Carrillo, con toda cordialidad, para que vea más de cerca a estos antiguos conocidos... Roberto Caamaño, junio de 1953”)

*Variaciones gregorianas op15*, febrero de 1953 (partitura manuscrita con dedicatoria autografiada: “A la gran pianista argentina Inés Carrillo, con toda la admiración y aprecio de Roberto Caamaño, junio de 1953”)

**Mozart Camargo Guarnieri:** *Dansa Brasileira* (partitura impresa, dedicatoria autografiada: “Para la talentosa pianista María Inés Gómez Carrillo”, Camargo Guarnieri, Sao Paulo)

**Silvia Eisenstein:** *Melodías populares de Jujuy*, recopilación y armonización de Silvia Eisenstein, (partitura editada por Ricordi con dedicatoria manuscrita: “Para María Inés Gómez Carrillo - nuestra gran artista-con la admiración y simpatía de Silvia Eisenstein”)

**Jorge Fontenla:** *Atardecer en la sierra*, prelude para piano op 2 (premio “Bernardo Iriberry, 1948) (partitura impresa, Editorial Saraceno, 1950 con dedicatoria manuscrita: “Para Inés Gómez Carrillo, cordialmente, Jorge Fontenla, febrero de 2004”)

*Remembranzas para piano op 35, Variaciones sobre un Triste de Julián Aguirre*, 2001 (partitura impresa con dedicatoria manuscrita: “Para Inés Gómez Carrillo, homenaje de Jorge Fontenla, febrero de 2004”)

**Gerardo Gandini:** *Siete preludios para piano*, 1977 (manuscrito autografiado: “Para mi querida amiga y gran artista Inés Gómez Carrillo, cariñosamente, Gerardo Gandini, 18/9/1977”)

**Luis Gianneo:** De *Cuatro composiciones: Berceuse* (1916) Partitura editada con dedicatoria: “A María Inés Gómez Carrillo”

**Alberto Ginastera:** *Preludios americanos para piano* (partitura manuscrita autografiada: “A la señorita María Inés Gómez Carrillo extraordinaria artista argentina, con admiración y respeto, Alberto Ginastera, Buenos Aires, 1945)

**Carlos Guastavino:** De *Tres Sonatinas: II- Retama*, 1949 (partitura editada por Ricordi Americana con dedicatoria impresa y manuscrito autografiado: “Escrito especialmente para María Inés Gómez Carrillo, a quien le dedico con el más grande afecto y verdadera admiración,” Buenos Aires, junio de 1950)

**Próspero López Buchardo:** *Remando* (partitura manuscrita y autografiada: “Con toda mi admiración y afecto, 1945”)

**Juan Vicente Lecuna:** *Quatre pièces pour piano* (partitura impresa autografiada en manuscrito: “A Inés, con toda mi admiración, A Moña, con toda mi amistad, New York, octubre de 1947”)

**Virtú Maragno:** *Carnavaldombe*, obra encargada por el C.I.D.E.M. de la OEA (1984) Manuscrito con dedicatoria autografiada: “María Inés: magnífica pianista, excepcional ser humano, con el afecto de siempre”, Buenos Aires, 28/5/1995

**Isidro Maiztegui:** *Escarceo Criollo* (partitura editada con dedicatoria: “A María Inés Gómez Carrillo”, 1947)

*Preludios para piano* (partitura manuscrita autografiada: “Para María Inés Gómez Carrillo en la simpatía y admiración de siempre, 1961”)

**Irma Urteaga:** *Ayer del Buen Ayre*, 2001 (partitura editada EAC, con dedicatoria manuscrita: “A María Inés Gómez Carrillo, con admiración y afecto, Buenos Aires, 8/8/2002)

*Variaciones sobre un tema de Beatriz Sosnik*, 1997 (partitura editada con dedicatoria manuscrita: “A Inés Gómez Carrillo, pianista y maestra de excelencia, afectuosamente, Irma Urteaga”)

Alexis Waissenberg: *Toccata-Samba* (partitura manuscrita, París 1959, Madrid 1964)

### 3. 29. Discografía

Hacia 1964, Glen Gould aseguraba que en cien años el concierto público -como tal- sería reemplazado por los medios electrónicos, y que en el siglo XXI -tanto para el auditor como para el intérprete- el concierto, como institución social y como símbolo del mercantilismo, estaría muerto, o como el volcán de Tristán de Cunha, dormido (...) El pianista canadiense se refería al futuro de la música y cómo la grabación influenciaría a los intérpretes, empresarios, compositores, críticos e historiadores, pero por sobre todo a los oyentes y a la nueva forma de percibir la música. (Gould, en Monsaingeon, 2012 ,p.101-105)

I.G.C. admitía no haber grabado profesionalmente en la cumbre de su carrera:

[Sic] "...No grabé nada profesionalmente... Rubinstein grababa poquísimo, después comenzó a grabar... grabar por mi cuenta me parecía ridículo y había gente que lo hacía...yo no tenía dinero, apenas como para sostenerme...tengo algunos discos grabados de cualquier manera, sin probar nada, con malos pianos..." (entrevista personal, 13 /6/2008).

Esta postura antagónica al pensamiento de Gould y también al de sus maestros y maestras - que aún a comienzos del siglo pasado nos han dejado el registro de sus interpretaciones- le ha impedido a la pianista perpetuarse en la memoria de su público. Hoy en día, gracias a la tecnología, podemos saber cómo interpretaba Wanda Landowska, podemos apreciar la belleza del sonido de madame Samaroff, la dulzura del toque de Egon Petri, la valentía y la fuerza expresiva de las interpretaciones de Steuermann, la vitalidad de Münz y la buena cantidad de grabaciones de referencia de Arthur Rubinstein. Maestros o amigos /consejeros de Inés, todos estos artistas y profesores nos han legado registros históricos que nos permiten estudiar en detalle su faceta interpretativa. Sin embargo, no podemos dejar de lamentar que I.G.C., teniendo al alcance los medios electrónicos de su época, no dejara también su huella discográfica, privando a quienes no tuvimos el privilegio de verla tocar en concierto, de poder apreciar sus ejecuciones, ya fuera en vivo o de estudio. Los soportes pasan, las grabaciones quedan; y, al decir de Aimard,

“...Nos permiten saborearlas a distancia, en el momento elegido y a saciedad, creando esa proximidad, esa intimidad lejos de los numerosos parásitos del concierto. Aseguran una presencia del repertorio, fundamentalmente de aquel que es poco tocado y realizan la fijación de un acontecimiento (en el caso de las grabaciones “en vivo”) o de una interpretación en el momento oportuno. La grabación “en estudio” presenta también un tipo de interpretación particular: controlada, estampillada (si se puede decir) no teniendo nada de lo imprevisible del concierto...”(Aimard, 2009, p.31).

Estas reflexiones nos hacen pensar en toda la música que Inés Gómez Carrillo hubiera podido dejar registrada como primeras grabaciones mundiales. Tal sería el caso de las obras que tocó en primera audición, no solo de sus compatriotas sino de compositores residentes en Norteamérica como Anis Fuleinhan (*Cypriana N° 1: The girl from Papho*)<sup>146</sup> o Jerzy Fitelberg (*Dos Mazurkas*), de quienes aún hoy existen muy pocas grabaciones o ninguna de piano solo como en el caso de Fitelberg.

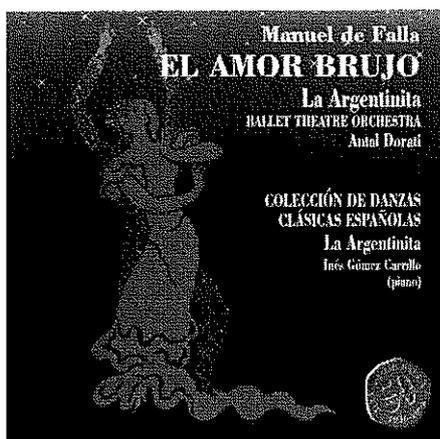
“...El aspecto más peculiar de la actividad de un concertista moderno es su relación con la música grabada. Es gracias a la grabación como podemos estudiar la historia de la interpretación, y es la grabación, no la ejecución pública, la que domina la vida musical moderna...” (Chiantore,2001, p. 563)

Sin embargo, hemos podido dar con algunos registros en internet y con material existente en el archivo familiar:

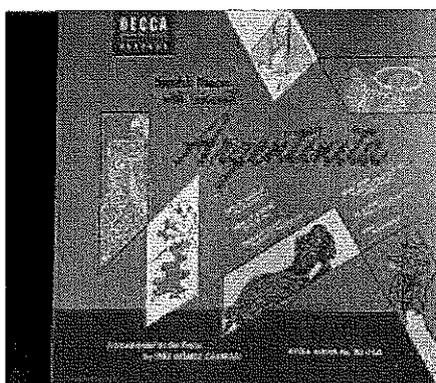
*El amor brujo/colección de danzas clásicas españolas*, La Argentinita, Ballet Theatre Orchestra, La Argentinita y Antal Doráti, Inés Gómez Carrillo, piano. El sello Discográfico es Sonifolk, y fue remasterizado en el año 1996. El disco está compuesto por 17 danzas orquestadas, de las cuales: *Mallorca*, de Albéniz, *Andaluza* de Manuel de Falla, *El fandango del candil* y *Danza N° 9* de Granados, *Danza final* de Gustavo Pittaluga y *Zapateado* de Joaquín Turina son interpretadas por Gómez Carrillo con acompañamiento de zapateado y castañuelas de La Argentinita. La fotografía que sigue a continuación muestra el diseño de la tapa de este disco:

---

<sup>146</sup> De este compositor libanés residente entonces en EEUU, de quién Inés ofreció la primera audición mundial de una de sus obras, sólo las dos primeras de las 5 : 1- *The girl from Paphos* 2- *Syrtos* 3- *Kyrenia* 4- *Serenade* 5- *Café dancer* fueron grabadas por Cyprien Katsaris en 2004, en el álbum “A tribute to Cyprus.” (recuperado el 16/4/2018 de <https://open.spotify.com/album/>)



*Argentinita, Danzas españolas con castañuelas*, acompañado al piano por Inés Gómez Carrillo, es otro de los discos grabado por el sello Decca Album N°. DU-708 que incluye: *Aires de Castilla, Sonos de Asturias, Zorongo gitano (Romance de la vieja Granada), Anda Jaleo* (de la colección de antiguas canciones españolas), *De Alcaniz* (Danza de Aragón) y *Avila (Aires de Castilla)*. El diseño de la tapa de aquel vinilo era el siguiente:



En un disco compacto titulado **Piano Works by Ernesto Drangosch, Celestino Piaggio y Manuel Gómez Carrillo** interpretados por Elsa Piaggio e Inés Gómez Carrillo, se pueden apreciar las interpretaciones de Inés de *Rapsodia santiagueña, El Mistolero, La Huahua, Danza del Cuervo* y la obra que más tocó en público, *Fiesta Criolla*. Este disco fue realizado para el sello Tradición: “Su hija, la gran pianista Inés Gómez Carrillo fue la principal difusora de su obra pianística en Argentina, Europa y Estados Unidos, de la que realizó un registro discográfico para el sello Tradición...” La siguiente imagen, muestra la tapa del disco compacto dedicado a Gómez Carrillo:



Un cuarto álbum discográfico: *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1926 y 1928*, varios artistas, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes, contiene la interpretación de *Serranillos del Jaque* op 17 de Rodolfo Arizaga por Inés Gómez Carrillo. Fue grabado el 26 de agosto de 1995, un año antes de retirarse de los escenarios. El disco abre con las interpretaciones de I.G.C. y presenta el siguiente diseño gráfico:



### 3.31. Sus últimos años

Conocí personalmente a Inés Gómez Carrillo en 2008. Luego de contactarla telefónicamente y comentarle los motivos de la comunicación, ella accedió amablemente a recibirme en su departamento de Avenida Santa Fe esquina Larrea. Encontré a una señora muy elegante acompañada por su hija; ambas colaboraron gentilmente en aquella primera entrevista. Les expliqué cuál era el interés en investigar acerca de su figura como pianista latinoamericana de

quien había tenido conocimiento de su existencia a través del maestro Luiz De Moura Castro. Siendo I.G.C. y yo comprovincianas, lamenté no habernos conocido antes. Entablamos una hermosa relación a lo largo de siete años de compartir entrevistas, conciertos, homenajes, programas de radio, observación de clases y reuniones con sus alumnos, además de mis propias clases de piano.

Entre 2008 y 2010 la maestra, jubilada de sus cargos de profesora de los Conservatorios Juan José Castro y Nacional López Buchardo, seguía dando clases como profesora contratada en el IUNA dos veces por semana, martes y jueves por la tarde. Se preparaba con mucha antelación, acompañada por la señora que la ayudaba en las tareas domésticas de lunes a viernes y llegaba a dicha institución en taxi. Se sentaba al lado del piano y permanecía allí durante toda la tarde, escuchando atentamente y enseñando a un alumno detrás del otro. Los alumnos y alumnas, además de las clases en el IUNA acostumbraban a tomar clases en su domicilio. Inés brindaba sus conocimientos generosamente sin hacer distinción entre su alumnado. Ella estaba dispuesta a ayudar musicalmente a quien lo necesitara, sin esperar nada a cambio.

Hacia fines de 2010, sufrió un episodio cerebral, sin llegar a confirmarse que fuera un accidente cerebro-vascular (ACV), del cual afortunadamente logró recuperarse. Por prescripción médica debía descansar y dar clases sólo una parte de la jornada. Durante el ciclo lectivo 2011 continuó su actividad docente en su casa, recibiendo constantemente la visita de sus queridos alumnos y alumnas que acudían a diario para ser escuchados por la maestra. Mientras tanto, en el IUNA habían nombrado una ayudante de cátedra que cubría su licencia por enfermedad; no obstante, sus discípulos y discípulas la requerían asiduamente como guía de sus interpretaciones. A principios del ciclo lectivo 2012 ya no le renovaron el contrato. Citaron a su hija Victoria para informarle de esta situación que desvinculaba definitivamente a I.G.C. del DAMUS, con el consecuente perjuicio, en el aspecto estrictamente económico, de la pianista. Los alumnos y alumnas continuaron asistiendo a las clases que daba Inés en su casa, muchas veces *ad honorem* y con el mayor de los placeres:

[Sic] "...No me siento cansada, al contrario, el mejor rato del día es cuando voy a enseñar...yo sigo tocando para poder mostrar en las clases a mis alumnos... trabajo los dedos...ahora no puedo estudiar y me alegra poder ayudar a mis alumnos... ¡mis alumnos son todos intachables!"(entrevista personal, 14 de julio de 2009).

En junio de 2012 I.G.C. se mudó a un hogar para ancianos ubicado en la calle Sánchez de Bustamante casi esquina Las Heras. Allí tenía su habitación con su cama, algunas de sus partituras y su viejo compañero de carrera, el piano Steinway de cuarta cola. Allí, le permitían practicar su música, recibir visitas y dictar clases a sus estudiantes.<sup>147</sup> Desde que la maestra permaneció en esta residencia geriátrica la visité cada viernes por la mañana. Nos reencontramos aquel primer viernes de noviembre con mutua alegría. Se acordaba que yo había vivido en Canadá e inmediatamente me preguntó si mi esposo abogado y yo nos habíamos quedado con el piso de la avenida Santa Fe. Allí tomé conciencia que aquellos meses de ausencia fueron largos y que la mente de I.G.C. -de 94 años- se había deteriorado, en apariencia. Luego comenzó a hablarme de sus alumnas, recordó a Won Yong Lee (residente en los Estados Unidos) y su maravilloso concierto del 9 de agosto en el Museo Isaac Fernández Blanco. Al día siguiente, el 10 de agosto, todos sus alumnos la habían homenajeado con una audición en el Conservatorio Manuel de Falla.<sup>148</sup>

Otra alumna, Amy Wurtz, le había enviado una afectuosa carta, en la que le agradecía todo lo que le había enseñado. Conmovida y reconfortada por estos gestos de sus alumnos quiso escucharme tocar, y así retomé mis clases de piano con I.G.C. En esta nueva etapa, la maestra me dio indicaciones de incalculable valor que antes, en la avenida Santa Fe, no había hecho. Solía decirme entonces que yo ya estaba formada, que era una pianista y ella sólo podía darme algún que otro consejo que me sirviera. Por el contrario, en las clases del hogar, comenzó a corregirme en profundidad y observé como en el aspecto musical, su mente estaba intacta. Ni bien nos ubicábamos frente al piano, daba la impresión de que el telón imaginario de su mente se corría para empezar la función. Con admirable lucidez escuchaba, corregía, se acordaba de anécdotas, de sus maestros y demás. A causa de su edad, también su visión había disminuido, pero su audición era realmente sorprendente. No podía oír bien mi tono bajo de voz, pero en la música era capaz de discernir entre las sutilezas más increíbles que uno se pudiera imaginar. Se acordaba la música de memoria y hasta podía sugerirme nuevas digitaciones.

La última vez que la vi practicar fue el viernes 16 de noviembre de 2012. En aquel

---

<sup>147</sup>Por razones personales no pude visitar a Inés durante algunos meses a partir de octubre del 2011, Victoria me llamó por teléfono avisándome de este gran cambio, por si quería ubicar a Inés, ya que había vendido su departamento, y al tener el instrumento, la maestra seguía recibiendo alumnos en esta nueva residencia. En cuanto pude organizarme fui a verla retomando mis entrevistas.

<sup>148</sup> En el programa figura Conservatorio Superior de música Manuel de Falla (Gallo 238) 10 de agosto de 2012, 20 horas. Intérpretes: Macarena Svetcoff (Bach, *Partita* N°4), Matías Galíndez (*Estudios de ejecución trascendental* N° 8 y N° 10 de Lizst), Mariana Scorzo (*Estudios* N°4 y 7 de Stravinsky y *Nocturno* N° 2 de Fauré), Carolina Cho (*Ballada* N°4 op 52 de Chopin) y Won Yong Lee (*Polonesa –Fantasía* op 61 de Chopin)

momento estaba tocando lentamente el estudio N°1 del op 10 de Chopin, y comencé a filmarla. Recibí de Inés aquel día una clase magistral en la que demostraba tocando, hablaba de la obra, tarareaba el estudio...un recuerdo inolvidable.

Hacia las 11 de la mañana de cada viernes hacíamos un paréntesis en las clases para que pudiera asistir al encuentro religioso en el que una ministra laica de la Iglesia católica, luego de rezar, les daba la comunión a quienes quisieran recibirla-los residentes o acompañantes- de aquel Hogar. I.G.C. conservó su religiosidad -como un rasgo familiar y también cultural de Santiago del Estero- hasta el final y por ello comulgaba cada viernes y cada domingo en la misa que se ofrecía en aquella institución geriátrica. Luego volvíamos a clase hasta la hora del almuerzo. Solía quedarme hasta que la maestra terminaba de comer y ya recostada para su descanso de la siesta, me despedía hasta el viernes siguiente, llevando conmigo un cúmulo de indicaciones, anotaciones de las entrevistas y sugerencias de programas de concierto. Nuestro proyecto juntas era que yo sería una concertista de carrera, como ella supo serlo. Consciente o no, me estaba brindando su “testamento musical.” Cada vez éramos menos las alumnas que la visitábamos y menos aún, las que continuábamos tomando clases. No era fácil verla allí; era a veces un poco triste observarla en medio de los otros ancianos, algunos muy enfermos. Llamaba poderosamente la atención el contraste de su aspecto físico y psíquico con el de los demás residentes. El médico de aquella institución solía decirme con genuina admiración lo bien que estaba Inés. Ella era en aquel lugar como “una Catedral sumergida.”<sup>149</sup>

En septiembre de 2013, su hija Victoria la trasladó a su departamento. Por falta de espacio, no fue posible mudar su piano, fue vendido a una de sus alumnas. Pasó entonces a compartir con su hija y su cuidadora permanente, sus últimos meses de vida. En su nuevo domicilio siguió recibiendo visitas de alumnos y alumnas, como así también de gente que la quería y admiraba. Llegamos con Victoria a un acuerdo para que Inés continuara dándome clases, más distanciadas, en mi domicilio. Tuve el honor de recibir a esta gran pianista en casa, acompañada de su cuidadora y de un chofer de taxi de su confianza que debía traerla y buscarla a determinada hora. Tomábamos el té y luego hacíamos la clase. Con cuánta alegría venía a casa y al terminar la clase me decía: “Me has alargado la vida....”(clase de piano, 8/11/2013).

El 25 de abril de 2014 fue la última vez que vino a casa, a dar su última clase. Trabajamos

---

<sup>149</sup>La expresión la usó mi alumno y amigo Fernando Ansótegui, que asistió en dos oportunidades al hogar junto a un camarógrafo para filmarla como colaboración a esta investigación.

el *Concierto* en Re mayor de Bach para el cual me dejó invaluableles indicaciones. Luego, su salud se deterioró. Con el correr de los días se fue apagando poco apoco y ya no pudo salir más. Falleció en la tarde del 22 de junio de 2014 mientras dormía en casa de su adorada hija.

## CAPÍTULO IV

### Inés Gómez Carrillo y la creación musical

#### 4.1. Inés Gómez Carrillo compositora

En el presente capítulo abordaré la faceta creadora de I.G.C., ubicándola dentro del conjunto de creadores argentinos de su época. Lamentablemente su legado musical permaneció oculto durante largos años, extraviándose con el correr del tiempo algunas de sus obras, como el *Cuarteto de cuerdas*, la *Obra de cámara al estilo nativo* y el *Estudio Criollo* (en forma de sonata). Esto impide conocer su manejo del lenguaje musical en las grandes formas. No obstante, dejó un puñado de canciones y una obra para piano solo. La mayor parte de su producción ha permanecido inédita y data de este primer período de su vida que corresponde a lo que hemos denominado como “Etapa de formación en piano y en composición”. De las cinco obras escritas para canto y piano, sólo tres fueron editadas.

Muy influenciada desde niña por su padre y estimulada a la vez a escribir en su tiempo libre-aún en los recesos estivales- I.G.C. abrazó en su obra la corriente nacionalista que tanto defendió Gómez Carrillo. Esta actividad compositiva-tal como vimos en el segundo capítulo referido a su formación musical- siguió presente durante los primeros años de permanencia en EEUU. No sabemos las razones por las que dejó de escribir su propia música, ni tampoco el valor que ella misma le otorgaba. Por un lado, fue una decisión personal, pero a juzgar por las composiciones extraviadas de su catálogo, es probable que la pianista no les adjudicara gran importancia. Por otro lado, es llamativo el hecho, que nunca le diera a un alumno obras suyas para estudiar, siempre les proponía interpretar las obras de su padre.<sup>150</sup> Evidentemente sus ambiciones pasaban por su carrera de pianista. Las largas horas de estudio que requería el instrumento, sumado a los compromisos escénicos que la pianista empezó a adquirir a partir de los años cuarenta, las giras de concierto y más tarde la familia y la docencia, no le permitieron desarrollar su actividad de compositora. En la segunda entrevista I.G.C. se refirió a este aspecto diciendo:

---

<sup>150</sup> Al encontrar en el año 2009 el manuscrito de su Toccata *Sol de mi tierra* en su biblioteca, fui entusiasmada a mostrársela para que me hablara de ella y entonces Inés con asombro dijo: “- Ah, mirá.... No me acordaba de esto...” Una compositora que no recuerda una obra escrita por ella misma, probablemente había resignado al olvido esta faceta de su juventud. *Sol de mi tierra* es la única obra para piano solo que ha sobrevivido por el momento de Inés Gómez Carrillo. El profesor Francisco Traversa (luego que la hija de Inés me consultara telefónicamente acerca de las obras de su madre y le facilitara este original manuscrito) realizó la revisión y la edición impresa no oficial de esta partitura. Seguidamente se realizó el estreno de la misma por una ex alumna de Inés, Silvia Cederbaum en el concierto homenaje realizado el 24 de octubre de 2015 en el Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires.

[Sic]- “Las piezas las tengo, esas no están perdidas...”

M.Q: - ¿Y la sonata para piano?

I.G.C: - “Bueno, pero ese es un trabajo de alumno cuando la hice yo estudiaba... así que esa sí que no sé ni donde está...”

M.Q: -¿Fueron editadas?

I.G.C: -No, las que fueron editadas fueron las tres piezas para canto y piano y cantadas por Brigidita Frías de López Buchardo, ellas las cantó a las tres...

M.Q: - Todo eso necesito...

I.G.C: - Todo lo demás eran estudios y bueno... hice una sonata porque me dijeron que hiciera una sonata... yo no pienso que sea una cosa ni para publicar, ni para...ni para andar contando porque... Rubinstein quería que fuera también compositora y me puso con Fittelberg, él creía ciegamente, desde que toqué para él y me hizo improvisar y qué se yo... y me dijo tienes talento también para... que para tal musicalidad era interesante que estudie... me puso con Fittelberg, con el Fittelberg compositor, hijo del Fittelberg director de orquesta, también polaco... entonces empecé las clases con entusiasmo pero en ese momento el ambiente era “pianista”, “pianista” “ pianista” y yo no podía hacer las dos cosas, para la composición me tenía que dedicar y ¡ me encantaba! Pero empezaba a dejar de tocar el piano...

M.Q: - Eso es lo que pasa...

I.G.C:- Y aquí lo que estaban esperando es que yo tocara el piano, que yo;toque el piano! Así que eso ponelo vos como te suene, realmente lo que era...

M.Q: - Y ¿su papá la hizo componer de chiquita?

I.G.C: - Me hacía improvisar... que yo improvisara...pero nunca me hizo... bueno él me enseñó todo lo que es contrapunto, armonía...por eso no me dejaba de encantar, porque a mí se me ocurría...todos los días papá... me volvía loca...

M.Q: - Hay un maestro... comentó Martha Argerich, que cuando ella estudiaba con Friedrich Gulda, que también era pianista de jazz, la hacía improvisar y decía que era muy importante que el pianista improvisara y le hacía hacer esas cosas...

I.G.C: - ¡Claro! Yo improvisaba y nunca escribía... si hubiera escrito... eso me serviría de base para obras... así con esa bendita sonata que no la encuentro...”(entrevista personal, 17 de octubre, 2008).

## **4.2. Su catálogo musical:**

### **4.2.1. Obras de Cámara:**

*Cuarteto de cuerdas* en Fa mayor, inédito, 1937 (actualmente extraviado)

*Con lo que vos me querís* para canto y piano; texto sin datos de autor, inédita, 1937.

*Cunita Blanca*, canción de cuna (inspirada en los cantos indígenas del Norte Argentino) para canto

y Piano, con poesía de Ismael Moya. Buenos Aires, Editorial Ricordi, BA 7448, 1938.<sup>151</sup>

*T'hei de dejar* (canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas) para canto y piano; con poesía de Rafael Jijena Sánchez,<sup>152</sup> Editorial Ricordi, BA 7450, 1939.

*Chascañau munanquita* (coplas para la Imilla)<sup>153</sup> para canto y piano, con poesía de Rafael Jijena Sánchez, Editorial Ricordi, BA 7449, 1939.

*Canción de cámara al estilo nativo*, para canto y piano, inédita, actualmente extraviada 1939.

*Pupilas que me miraron*, para canto y piano con poesía de César Carrizo (partitura manuscrita en tiempo de vidala, fuera de los catálogos existentes y sin fecha de composición) inédita, 1939.

En estas piezas, la compositora combinó elementos nativos, utilizando nombres y títulos en quechua, con formas de expresión o modismos del lenguaje propio del monte santiagueño; ritmos folclóricos del norte y hasta elementos de emisión vocal que simulan el kenko<sup>154</sup> propio de la manera de cantar de estas especies folclóricas del noroeste argentino. Hace en ellas un despliegue instrumental sobrio, pero con pasajes que requieren un gran dominio del instrumento para ejecutar melodías en acordes y una gran paleta dinámica con indicaciones muy precisas, tanto para el piano como para el canto. Su gran claridad en cuanto a lo forma se expresa en un lenguaje tonal con algunas notas agregadas y cierta reminiscencia impresionista. I.G.C. logró un equilibrio asombroso entre las partes vocales e instrumentales y una atmósfera rica en sutilezas musicales que conjugan

---

<sup>151</sup> I.G.C. comentó que las canciones: *Cunita Blanca*, *T'hei de dejar* y *Chascañau Munanquita* fueron estrenadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, sin recordar el nombre de las intérpretes, ni la fecha del concierto; creía que fue en 1939. Así mismo aseguraba que nunca se hicieron en Santiago del Estero ( entrevista personal, 19/12/2010). Junto a la soprano María Rosa Hourbeigt estrenamos en Santiago del Estero las canciones *T'hei de dejar* y *Chascañau Muñanquita* el 22 de diciembre de 2010 en el Teatro 25 de mayo.

<sup>152</sup> Una biografía del poeta se encuentra en el primer capítulo de este trabajo, relativo a la infancia.

<sup>153</sup> Chascañau o chaskañawi, en quechua significa “ojos que brillan como la estrella”, o también “ojo como lucero” Chascañahui se le dice también al “lucero del amanecer”. Suele referirse, asimismo, a “las mujeres de ojos vivarachos y de pestañas arqueadas”; Munanquita puede ser una modificación de Munanqui que equivale a decir “quieres”, “tú quieres” o “usted quiere”. La sílaba final “ta” es el modo acusativo, en este caso se puede interpretar como “queridita” Imilla, en quechua o aymara significa niña, muchacha, señorita, dama; el título de la canción en castellano sería “*Amada niña de ojos como el lucero*” o bien “*Amados ojos como el lucero*” (*coplas para la niña*) (entrevista de Silvia Margari con Casilda Chazarreta y Ramón Verduc del Alero quichua de Santiago del Estero, basados en el Diccionario del docente y quichuista Tévez, Aldo Tevez, febrero de 2019).

<sup>154</sup> Kenko o Kenkito: portamentos, apoyaturas, anticipos o bordaduras, típicos de la manera de cantar de las coplas, vidalas o bagualas. [http://www.academia.edu/15021904/Canto\\_con\\_caja\\_Bagualas\\_Vidalitas\\_andinas\\_An%C3%A1lisis\\_musical](http://www.academia.edu/15021904/Canto_con_caja_Bagualas_Vidalitas_andinas_An%C3%A1lisis_musical)

Recuperada el 18 de diciembre de 2018.

lo europeo con lo incaico.

#### 4.2.2. Obras para piano solo:

-*Estudio Criollo* (en forma de sonata) inédito, 1940 (actualmente extraviado)

-*Sol de mi tierra, Toccata* en La menor, partitura manuscrita, sin fecha de composición. La única alusión que se encontró respecto de esta composición aparece en el artículo de La Prensa de 1941 transcrito más adelante en el capítulo 5. Gracias a este artículo, ubicamos la *Toccata* como su última composición realizada en EEUU con fecha probable, el año 1941.

#### 4.3. Estilo compositivo

I. G. C. pertenece a la que Suárez Urtubey (1988) definió como la generación del '45; que incluye a aquellos compositores residentes en Argentina nacidos entre 1910 y 1925 quienes, a partir de 1940, definieron sus respectivas carreras profesionales. Esta generación de creadores presentó una notoria diversidad de lenguajes y modos expresivos, lo cual impide hablar de un "lenguaje común" entre ellos. Por un lado, algunos compositores -a imagen de sus predecesores de la generación del Centenario- prolongaron el nacionalismo romántico de raigambre indigenista o folclórica. Por otro lado, surgieron quienes abrazaron las modernas corrientes estéticas y musicales de la Europa de la segunda posguerra. Dentro de este segundo grupo hubo un núcleo vanguardista -constituido por César Franchisena (1923- 1992), Hilda Dianda (1917) y Nelly Moretto (1925-1978)- que llegó a abordar la música concreta, electrónica y para medios mixtos. Creadores tales como Washington Castro (1909- 2004), Roberto García Morillo (1911-2003), Guillermo Graetzer (1914- 1993), Alberto Ginastera (1916-1983), Ástor Piazzola (1921-1992), Pompeyo Camps (1924-1997), Roberto Caamaño (1923-1993) o Valdo Sciamarella (1924-2014), entre muchos otros, asimilaron procedimientos de la modernidad, e incluso de la vanguardia europea. Algunos adoptaron un lenguaje identificable con procedimientos de entre guerras, como "la tonalidad ampliada" (con notas agregadas) con infinidad de recursos. Otros adhirieron al dodecafonismo, aunque con bastante libertad, mientras que hubo quienes se inclinaron hacia el experimentalismo de la Segunda posguerra (Suárez Urtubey, 1988. p.107-108).

El nombre de I.G.C. no aparece formando parte de esta generación. Su escaso repertorio y la falta de difusión de sus obras contribuyeron a ignorarla. Tampoco figuran sus obras en el Inventario de partituras digitalizadas del Instituto de Investigación en Etnomusicología -dentro del proyecto Relevamiento y ordenamiento de fuentes de música argentina, en la línea de investigación: Recuperación y difusión del patrimonio de música académica argentina- dirigido por el investigador Lucio Bruno Videla.

Sus composiciones, no obstante, ponen de manifiesto su sólida formación musical. En su estética se pueden apreciar la convivencia de las dos tendencias opuestas, características de la generación del 45: nacionalismo y técnica de la tonalidad extendida. Estas influencias, presentes en sus obras, dan cuenta de las fechas de composición -coincidentes con las del auge del movimiento nacionalista argentino de la primera mitad del siglo XX- como por su inspiración en el folclore del norte argentino, evidente en la elección de los títulos y las poesías de sus canciones que aluden a su tierra. Los rasgos indigenistas están presentes en el uso de palabras en quechua. Desde el punto de vista musical, los giros melódicos, el uso de pentatonía y de ritmos folclóricos característicos, principalmente de vidala y de chacarera, entre otros aspectos, constituyen rasgos folclóricos de aquel nacionalismo que evoca en sus obras.

I.G.C. frecuentó la canción de cámara argentina –muy difundida dentro de la tradición compositiva del país- al escribir un conjunto de canciones para canto y piano. Sus canciones -al igual que gran parte del acervo compositivo de muchos de sus compatriotas-<sup>155</sup>se adaptan mejor a una voz de soprano; esto se debe a la presencia de notas agudas, muchas veces tomadas por medio de salto, partiendo de una nota demasiado grave y a la necesidad de colocar correctamente las vocales abiertas de la lengua castellana, a fin de que se entienda el texto. Para lograrlo, se requiere un dominio de la técnica lírica por parte de la cantante. El resultado es: texto y ritmos argentinos y forma de cantar a “la italiana” (comunicación con Silvia Margari, 3 de febrero, 2019). Según el barítono argentino Víctor Torres, “los y las cantantes, compositores y compositoras argentinas son formados principalmente en el manejo de las técnicas europeas, sumado al hecho que las canciones de cámara pueden adaptarse al registro de cada cantante, entonces abordar las canciones de cámara argentinas no es algo tan difícil de realizar, para cualquier cantante entrenado en el canto lírico”

---

<sup>155</sup>Ejemplos de este tipo de canciones encontramos en: Gilardo Gilardi (*Vidala santiagueña, Lied del pájaro y la muerte*, etc) Manuel Gómez Carillo (*Mis ojos tienen la culpa*), Nicolás Segundo Genero (*Al silencio de la noche*) Carlos López Buchardo (*Canción del carretero*, versión en Do menor), Alberto Ginastera (*Cinco canciones*, en los últimos compases de la Chacarera y en el Triste) y Julio Perceval (*Cantares de Cuyo*) (comunicación con Silvia Margari, 3/2/2019).

(comunicación con Víctor Torres, 3 de junio, 2021.)

#### 4.4. Análisis musical de las Canciones de cámara

##### 4.4.1. *Con lo que vos me querís (1937)* (Poesía sin dato de autor)

Esta obra no figuraba en el catálogo de obras de la autora. Fue hallada luego de su muerte en 2015, en su archivo. Revisada y digitalizada por Francisco Traversa, con autorización de Victoria Campos Gómez Carrillo y estrenada por la soprano Marina Biasotti y la pianista Silvia Cederbaum (ex alumna de I.G.C.) en el concierto homenaje a su memoria realizado el 24 de octubre de 2015 en el Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires.

No tenemos datos si es esta la “obra de cámara inédita de 1938 o 1939” mencionada en su catálogo.

Escrita en Do menor, en tempo de *Allegretto* (“Aire de vidala”). El texto está estructurado en seis estrofas diferentes distribuidas en tres secciones musicales bien delimitadas. Las estrofas incluyen palabras del quechua de uso familiar en el hablar de los nortefños, por ejemplo *chuy* (para indicar la sensación de frío), *tuy* (cuando algo quema o se siente calor), *tata* (para referirse al padre) o *mama* (la madre). Además de esas palabras incorporadas al lenguaje corriente desde tiempos ancestrales, la compositora incluyó modismos o deformaciones del castellano propias del lenguaje corriente de los campesinos de la provincia de Tucumán, como por ejemplo el verbo “querís” (refiriéndose a “querés” o “quieres”), “querime” (en vez de “quíereme”), “güeno” (por “bueno”) y “Tucutucos” (o “Tucutucus”, nombre que en Tucumán se usa para referirse a las luciérnagas). Asimismo, la mención que hace el texto a los cerros y a los valles, confirma la alusión a la geografía del paisaje tucumano. Desde el punto de vista musical responde a la forma A B A’.

**Sección A** (compases 1 al 24)

**Introducción:** piano solo (compases 1 al 6)

**Estrofa a** (compases 7 al 24)

*Con lo que vos me querís  
y con lo que yo te quiero  
van a acabar por juntarse  
la montaña con el cielo.  
Cariñito de los valles*

*Amorcito de los cerros.*

**Sección B** (compases 25 al 52)

**Interludio:** piano solo (compases 25 al 28)

**Estrofa b** (compases 29 al 40)

*Tucutucos de tus ojos*

*arirumas de tu pelo*

*Lechiguana de tu boca*

*Quita penas de tu dueño.*

**Estrofa c – Estribillo** (compases 41 al 52)

*Querime, querime, así*

*Así como yo te quiero*

*No con el chuy de la duda,*

*Si con el tuy de tus besos.*

**Sección A'** (compases 53 al 87)

**Interludio:** piano solo (compases 53 al 62)

**Estrofa d** (compases 63 al 74)

*Como tu tata y tu mama,*

*Con el alma y con el cuerpo*

*Amorcito de los valles.*

*Cariñito de los cerros*

**Estrofa c' - Estribillo** (compases 75 al 87)

*Querime, querime así,*

*Así como yo te quiero.*

*Pa' olvidarte, malo, malo,*

*Pa' quererte güeno, güeno.*

**Sección A:** En Do menor, abarca 24 compases. Comienza con una introducción de piano de seis compases. El ritmo de vidala presente desde el comienzo en la mano derecha está dado por el motivo rítmico de negra con puntillo- corchea-negra que asciende y desciende por grados conjuntos en melodía de terceras. La melodía resultante en la voz superior se extiende por el tetracordio superior y está basada en la escala menor melódica con el VI° y VII° ascendido al subir y descendido al bajar, pero el VI° se mantiene -en este caso- natural.

Ejemplo N°1:





los movimientos melódicos contrarios. Cuando la voz del canto sostiene una blanca con puntillo, el acompañamiento toma protagonismo (ver C. 9).

Ejemplo N°7:

Musical score for Example N°7. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a measure marked '5' and contains the lyrics 'Con la que nos que - ría'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

O bien, si en el canto hay una nota que se repite, la melodía del acompañamiento desciende (ver C. 10).

Ejemplo N°8:

Musical score for Example N°8. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line contains the lyrics 'y con lo'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

A partir del C. 13, cambia la textura del acompañamiento que pasa a corcheas en dobles notas, dibujando, a manera de bordaduras, una nueva melodía. La voz principal se mueve prácticamente por grados conjuntos variando el diseño melódico inicial partiendo del do agudo (a distancia de una cuarta justa superior con respecto a la tónica) hasta alcanzar el mi b para luego descender (cc. 13 al 15)

Ejemplo N° 9:

Musical score for Example N°9. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line contains the lyrics 'van sa - ca - bar por juo - ter - se la men - ta - fu con el cie - lo'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

La alternancia del si b - si natural (sensible) sigue presente como color modal. En los compases siguientes varía ligeramente el motivo melódico correspondiente al c.10: comienza y termina en las mismas notas que su pasaje homónimo, con variantes en sus intervallos en los cc.15 y 16 .

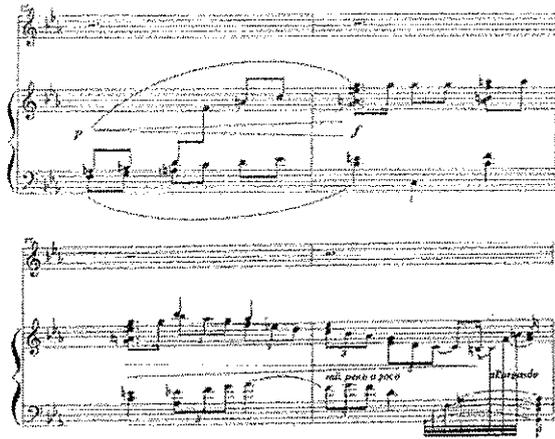
En el C. 19, aparece por primera vez un unísono entre el canto y el piano cuando el texto dice: "...cariñito de los valles..." en melodía descendente, indicado *forte* y *accelerando*; *rallentando* y calderón sobre el silencio para preparar el último verso que dice: "...amorcito de los cerros". La melodía dibuja el motivo anticipado en el C. 16. En sólo tres compases (cc.22 al 24) indica *a tiempo*, *ceder*, *a tiempo*.

Ejemplo N°10:

The image shows a musical score for Example N°10. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics: "Ca - ri - ñi - to de los va - lles, A - mor - ci - to de los ce - rros." The piano accompaniment features a complex arpeggiated texture. Performance markings above the vocal line include "f accel.", "rall.", "2º a tiempo", "ceder", and "a tiempo". Similar markings are present below the piano staff.

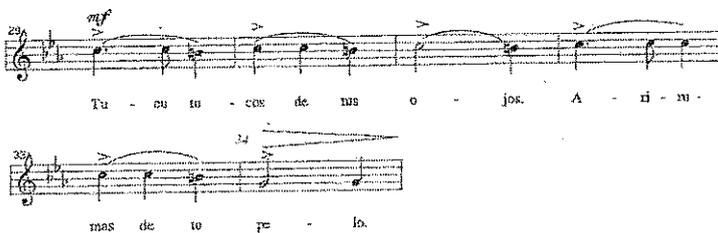
**Sección B:** Se inicia en Do Mayor y abarca 28 compases. Al igual que la primera, comienza con un interludio instrumental. Auditivamente se percibe un cambio, no solo por la modulación sino por las características de la melodía del piano, cuya tesitura del arpeggio inicial alcanza una séptima , la mayor amplitud en el registro hasta el momento. Este motivo melódico deriva del motivo del piano en corcheas del C. 13 con la incorporación de elementos rítmicos nuevos: corchea con puntillo-semicorchea (C. 26), tresillos de corcheas (cc. 27 -28) y arpeggio en fusas que preceden la entrada de la segunda estrofa del canto, una vez más en movimiento *Rallentando poco apoco* y *Allargando* (C. 28) En estos cuatro compases, la dinámica evoluciona del *piano* inicial (C.25) hasta alcanzar por primera vez el *forte* (C.26) para luego disminuir progresivamente mediante un regulador y dar paso así a la voz cantante.

Ejemplo N°11:



La segunda estrofa (b) comienza en el C.29 basada rítmicamente en el motivo de vidala que presentó el piano en la introducción. La melodía principal- al igual que la de la primera sección- está construida en seis compases de antecedente (cc.29 al 34) y seis de consecuente (cc.35 al 40). Comienza a distancia de una octava más aguda con respecto al final de la primera sección. Desde el punto de vista melódico, abandona las escalas a favor de un estatismo representado por la repetición de notas y la oscilación de intervalos de segundas menores: Do- si natural (cc. 29 al 33)

Ejemplo N° 12:



El movimiento ascendente y descendente de escalas pasa al acompañamiento del piano (cc.29 al 31) El canto imita rítmicamente en esta sección al piano de la primera y viceversa. Como una forma de darle continuidad a la obra cuidando la unidad de la forma.

Ejemplo N°13:

Te - cu - ros de tus o - jos. A - si - tu -

ras de tu x - la Le - chis - ga - na de tu

bo - ca. Qui - te pe - nas de tu dor - do.

En el C. 35 la canción modula a Mi b Mayor (relativo mayor de la tonalidad principal) y luego a Mi bemol menor desde el C. 40 ( ver ejemplo N° 13)

Seguidamente, en el C. 41, sin interludio instrumental, aparece la estrofa c, correspondiente al Estribillo: “Querime, querime así...”

Ejemplo N°14:

**Sección A':** Con 39 compases comienza en el C.53, la última sección de la obra. Un interludio del piano, nos recuerda al comienzo, ya que el ritmo y la textura son idénticos; pero en lugar de retornar a la tonalidad principal (Do menor) comienza en Mi b menor. La melodía es similar a la del C. 41, pero con la direccionalidad invertida con respecto al inicio.

### Ejemplo N°15

Se reitera una octava más grave (C.57) a manera de eco en *Pianissimo Rallentando*,

Ejemplo N° 16:



Para retomar el *tempo* en el C. 61 el motivo derivado de la melodía del canto de los C. 11 y C.12, en *forte*.

Ejemplo N° 17:



Este motivo ya había aparecido en acordes en los c.55 y c.56, luego variado (con el agregado de corcheas con marcación en acento de la melodía) en su repetición de los cc. 59 y 60 y ahora prepara enfáticamente -con la variante rítmica de vidala del comienzo de la obra- la última estrofa del texto: "...Como tu tata y tu mama..." en el C. 63.

Ejemplo N°18:

Aquí se produce un retorno a la melodía de la primera estrofa, a manera de recapitulación, coincidente con la modulación a la tonalidad principal; ritmo, melodía y armonía coinciden con su sección homónima de los cc.17 al 18, pero el texto difiere. Por esta razón no es un retorno a la Sección A, sino una derivación; ala que llamé A'.

En el C. 75 comienza la estrofa c' que corresponde al estribillo, en este caso variado en cuanto al texto: los dos primeros versos son idénticos a los de la estrofa c, pero cambian los dos últimos. Se escucha una similitud rítmica en la línea del canto, pero cambia la textura del acompañamiento, explotando en esta sección los acordes arpegiados, sin abandonar las quintas justas; los pulsos semejan los golpes de caja.

#### Ejemplo N°19:

A manera de reminiscencia, en el C. 81 vuelve la melodía de escalas del inicio de la Sección A, en imitación entre el canto y ambas manos del piano, como para recordarnos el

comienzo de la obra mientras el texto dice: "... Pa' olvidarte malo, malo..."

Ejemplo N° 20:

epi - zo. Pa' ol - dar - te, ma - lo, ma - lo, pa' que - rer -  
te, güe - no, güe - no, güe - no, güe - no.  
*pp* (*ppp*)

Los versos hablan de olvido y sin embargo, la música insta al recuerdo; el último verso que dice: "...pa' quererte güeno, güeno..."

Ejemplo N° 21:

que - re. Pa' ol - dar - te, ma - lo, ma - lo, pa' que - rer -  
te, güe - no, güe - no, güe - no.

Presenta una variante melódica correspondiente a los compases 10 al 12 de la primera sección.

Ejemplo N° 22:

un poco más a derecha  
y cop la que ya te que - re.

Culmina con una apoyatura breve descendente de quinta justa que semeja el kenko, luego un salto de octava ascendente en el canto, para finalizar con el acorde arpegiado en Do menor en el piano.

Ejemplo N°23:

ic, gite - no, gite - no.

*pp* ( *ppp* )

#### 4.4.2. *Cunita Blanca*

Indicada por la compositora como canción de cuna e inspirada en los cantos indígenas del Norte Argentino, esta canción data del año 1938. Sobre texto de Ismael Moya, *Cunita Blanca*, lleva la dedicatoria: “A María Inés Landeta de Gómez Carrillo, mi madre cariñosa y abnegada”. Emparentada desde el punto de vista estilístico con la canción anterior, está en Fa mayor y estructurada en 5 secciones que coinciden con las diferentes estrofas.

##### **Sección A** (cc. 1 al 20)

**Introducción:** piano solo (cc. 1 al 8)

##### **Estrofa a** (cc. 9 al 20)

*Cunita blanca*  
*Como un jazmín,*  
*Mece al querube*  
*¡Que duerme en ti!*  
*Cunita blanca como un jazmín.*

##### **Sección B** (C. 21 al 43)

*Vaivén de espumas,*  
*Ir y venir*  
*De mansas ondas,*  
*Tu eres así*  
*Cunita blanca*  
*¡Como un jazmín!*  
*Mece al querube*  
*¡Que duerme en ti!*  
*Din, din*  
*Din, din.*

##### **Sección C** (cc.44 al 55)

*Oh su boquita*

*¡Quiere reir!  
Que bellos sueños  
¿Tendrá el monín?  
Din, din,  
Din, din*

**Sección D** (c. 55 al 74)

*Seda de pétalos,  
Rosa y carmín,  
Nieve y armiño,  
Carne de lis:  
Mi idolatrado niño es así...  
Din, din  
Din, din*

**Sección A** (cc.75 al 86)

*Cunita blanca  
Como un jazmín,  
Mece al querube  
¡Que duerme en ti!  
Din, din  
Din, din...*

El poeta Ismael Moya, (Dolores, provincia de Buenos Aires, 1900- Capital Federal, 1981) fue además investigador y folclorista. Doctor en Filosofía y Letras y discípulo directo de Ricardo Rojas, escribió el *Romancero*, *Adivinanzas rioplatenses* y *El arte de los payadores*. Se desempeñó como docente en distintas instituciones universitarias y establecimientos secundarios. Además, fundó museos, teatros folklóricos para niños, escuelas y bibliotecas y fue miembro de la Comisión de Folclore y Nativismo del Consejo Nacional de Educación y director, también de la Biblioteca de Folclore. Entre 1958 y 1968 dirigió y organizó el Museo y Biblioteca “Casa Ricardo Rojas” de Buenos Aires (Fernández Latour de Botas, 2006)

**Sección A:** Abarca desde el C. 1 al C. 20. Comienza con una introducción del piano; el carácter indicado es *Andante* (Aire de vidala) y la velocidad de ejecución es negra a 92. Caracteriza a esta introducción el ritmo típico de vidala utilizando blanca-negra, la apoyatura-arpeggio que debe ser ejecutada en forma descendente, y la sucesión de intervalos armónicos de quintas y cuartas paralelas.

Ejemplo N° 24:

Andante (Aire de Vidua) M.M.  $\text{♩} = 98$ .

PIANO *mp*

Las indicaciones son precisas, aún las de pedal están cuidadosamente indicadas a lo largo de toda la obra. Esta introducción está basada armónicamente en la alternancia de I y V grado con séptima.

En el C. 9 comienza el canto. La voz va dibujando los saltos de cuarta justa ascendente y quintas descendentes que habían sido anticipados en la introducción del piano; está presente también el motivo de apoyatura descendente.

Ejemplo N° 25:

CANTO

9 Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - mín, \_\_\_\_\_

13 me - ca - el que - ru - be que duer - me en tí \_\_\_\_\_

Los primeros 8 compases de esta sección permanecen estáticos sobre el primer grado de la tonalidad principal, con un pedal sostenido, insistente, en bicordio de quinta justa de la mano izquierda con un diseño de acordes en corcheas ascendentes en forma ondulante que dibuja movimientos melódicos de terceras (arpeggios quebrados) muy ligadas.

Ejemplo N° 26:

The image shows a musical score for a piece titled "CUNTA BLANCA". It consists of two systems. The first system is labeled "CANTO" and includes a vocal line with the lyrics "Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - min" and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with notes Fa, La, Fa, La, Fa, La. The second system continues the vocal line with the lyrics "me - co - ul que - ru - he que duer - na en ti" and the piano accompaniment. The piano part continues with the same eighth-note pattern and bass line, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Hacia el C. 17, con la repetición de la frase inicial *Cunita blanca...* y la indicación *tiernamente*, el bajo abandona el acorde en primera posición a favor de la primera inversión y luego, el mismo acorde de I grado pero en modo menor (Fa menor, C.18). Con leve variante melódica en el C. 19 con respecto a su compás homónimo (ver compases 15 en el ejemplo anterior y C.19 en el ejemplo 27) y clara cadencia en Fa, culmina esta primera sección.

Ejemplo N° 27:

The image shows a musical score for a piece titled "CUNTA BLANCA". It consists of two systems. The first system is labeled "CANTO" and includes a vocal line with the lyrics "Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - min" and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with notes Fa, La, Fa, La, Fa, La. The second system continues the vocal line with the lyrics "me - co - ul que - ru - he que duer - na en ti" and the piano accompaniment. The piano part continues with the same eighth-note pattern and bass line, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a marking of *Tiernamente* above the piano part.

**Sección B:** Abarca desde el C. 21 al 43. Se produce un cambio en la textura, comenzando el piano una nueva melodía sin abandonar el acorde sostenido del bajo, con un motivo rítmico nuevo: que pasa de una voz a la otra.

Ejemplo N° 28:

Ca - si - ta blan - ca co - mo un jaz - min!

*Ternamente*

Vai...

El canto, entonando la segunda estrofa, aparece en el C. 25 con anacrusa; se escucha una nueva melodía y en el acompañamiento aparecen elementos de la sección anterior (comparar cc. 9 y 29). Prevalece el motivo de apoyatura descendente tanto en el piano como en el canto (C. 31 y C.32). Al reiterar el texto... *cunita blanca* en el compás 33, la melodía difiere, enfatizada con intensidad en *forte* y *sforzati* en el piano:

Ejemplo N°29:

de man - zas ca - da - da, ha - ce er

ca - si - ta blan - ca co - mo un jaz - min!

Para luego en el c. 37 reiterar textualmente el c.13; con variante melódica hacia el c. 38 con respecto a su homónimo, el compás 14.

Ejemplo N° 30:

(C.13)



52  
din, din, din, din... es... da da

*mf muy cantado*  
*dim.*  
*ceder*  
*a tiempo*

2da.

Hacia el C. 57 aparece un nuevo motivo en el piano, un arpeggio ascendente en semicorcheas alcanzando notable extensión en los registros grave y medio. La última frase de esta estrofa, en Fa menor, el texto dice "... mi idolatrado niño es así, din, din...".

Ejemplo N° 33:

56  
pe - ta - los, ru - sa y oar - min,

*p*

57  
nie - va y ar - mi - ño, opo - ra de he...

*f*  
*mf*  
*p*  
*pp*

2da.  
(2.ª baja)

mi - se - ra ... do - mi - no es a - el ... din.  
din, din, din, ...

Desde el C. 69 seis compases de interludio del piano retornan a la tonalidad principal indicado enfáticamente “can-tan-do fuer-te- men-te como una anticipación de la reaparición de la estrofa “a”.

Ejemplo N° 34:

din, din, din, ...  
I can - tan - do, fuer - te - men - te

**Sección A’:** Abarca desde C.75 al 86. Retorna la primera estrofa con la misma melodía, pero con los típicos procedimientos de I.G.C. variando el acompañamiento. Aunque parece similar, la mano derecha realiza una serie de apoyaturas descendentes que luego pasan a la mano izquierda en el C.79.

Ejemplo N° 35:

El final también difiere, culminando en la repetición del Fa agudo en el canto, cuando en sus compases homónimos (15 y 16) realizaba los saltos melódicos de quinta justa. Aquí, la compositora prefiere permanecer en la misma nota sostenida durante tres compases mientras el piano finaliza con acordes descendentes hasta alcanzar el bicordio de quinta justa sobre Fa (en la mano izquierda), logrando un final en triple *pianissimo*.

#### Ejemplo N° 36: (final)

#### 4.4.3. *T'hei de dejar*, canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas

Dedicada al doctor Carlos J. Díaz Guerra, sobre poesía de Rafael Jijena Sánchez, *T'hei de dejar* está compuesta en Si menor, pero con un final en Re menor. Se trata de un *Andante*, en

compás ternario de  $\frac{3}{4}$  como las vidalas. La poesía está organizada en cuatro estrofas, con un estribillo intercalado entre cada una de ellas que musicalmente corresponden a cuatro secciones bien delimitadas. *T'hei de dejar* responde a la estructura formal de: A B C C'

**Sección A (cc.1 al 24)-Estrofa a:**

*T' hei de dejar  
mi bien, mi bien  
mañana al alba  
me marcharé*

**Estribillo:**

*Tuya la pena  
mío el dolor,  
flor de alentuya,  
Flor de cardón.*

**Sección B (cc.25 al 48)-Estrofa b**

*Camino largo,  
Mi bien, mi bien  
Triste y solito  
Tengo que hacer*

**Estribillo:**

*Tuya la pena,  
mío el dolor,  
flor de alentuya,  
flor de cardón.*

**Sección C (cc. 48 al 71)-Estrofa c**

*Te hais de acordar  
mi bien, mi bien,  
luego que lejos  
de vos esté.*

**Estribillo:**

*Tuya la pena,  
mío el dolor,  
flor de alentuya,  
flor de cardón.*

**Sección 'C' (cc. 71 al 88)-Estrofa N° 4**

*Pero algún día  
mi bien, mi bien,  
con vos pa' siempre  
me quedaré  
¡Tuya la dicha,  
mío el placer!  
¡Flor de alentuya,  
gajo i' laurel!*

**Primera Sección A:** Abarca desde el C. 1 al 24. Comienza con 8 compases del piano que sirven de introducción al canto. En el inicio se oye el acorde de Si menor arpegiado entre ambas manos en una melodía de la voz superior acompañada por acordes tenidos durante todo el compás de blanca con puntillo. Esta melodía está formada por dos motivos: El primero descendente por grados conjuntos desde el Re agudo (C.1) y el segundo, el ritmo típico de vidala presente a lo largo de toda la canción; en este caso sobre el Si (C.2).

Ejemplo N° 37:

Se repiten estos dos motivos en los 2 compases siguientes, pero a una tercera mayor más aguda, para luego continuar con el segundo motivo y un diseño melódico basado en la escala pentatónica de Sol. El pedal de Si en la mano izquierda, del C. 8 se asemeja a tres golpes de caja que anuncian la entrada del canto.

Al iniciarse la primera estrofa (a) (cc.9 al 16) el motivo descendente pasa a la mano izquierda; las blancas tenidas a la voz que lleva la mano derecha y el motivo de vidala prevalece en la línea de canto, en un diálogo imitativo con el piano, a partir del C.11. El procedimiento compositivo aquí permite que los tres elementos que habían sido anticipados en la introducción instrumental estén siempre presentes y se vayan superponiendo e imitando, en un juego contrapuntístico de melodías independientes.

Ejemplo N° 38:

CANTO

Thei de de - jar

mi bien, mi bien, ma - ñancol ol - ba me mar - cha -

- ré.

**Estribillo:** Abarca desde el C. 17 al 24. Posee una característica muy particular: a pesar de que el texto repite las mismas palabras, cada vez que reaparece el estribillo (con excepción de su última aparición), la música varía. De esta manera, la primera aparición del Estribillo en el C. 17, con un *subito forte*, en Si mayor: la melodía del canto sigue con el ritmo de vidala pero invertido con direccionalidad descendente.

Ejemplo N° 39:

- ré. Tu va la pe - na, no c el do -

- lar, fer de lan - tu - ya, fer de era - óla.

En el acompañamiento, se escuchan claramente los tres “golpes de caja” que precedían el canto en la primera sección, pero ahora sobre el *fa*#, (ver ejemplo anterior) llevándonos a la segunda estrofa (b) y a la sección B.

**Segunda sección: B:** Abarca desde el C.25 al 48. Comienza en Si Mayor y termina en si menor. Está conformada por elementos ya presentados en la primera sección y algunos nuevos. Utiliza los “tres golpes de caja”, tal como aparecían al final de la sección, pero ahora convertidos en protagonistas de esta nueva melodía, muy similar a la de la primera estrofa (a), dejándonos oír los acordes arpegiados que forman una contra melodía en la voz intermedia, en la voz superior; en la melodía principal aparece una apoyatura breve descendente, como kenkiando.

Ejemplo N° 40:

Retoma el ritmo del c. 10 pero varía el intervalo, antes de tercera mayor y ahora de cuarta justa y con apoyatura (C.26). El ritmo de vidala aparece en una voz intermedia de la mano izquierda, pero ligeramente variada (cc.27-28). La rica textura contrapuntística se observa en el movimiento y diálogo de las voces: 4 voces en el piano y la 5 voz el canto.

Ejemplo N°41

**Estrillo:** Abarca desde el C. 41 al 48. El comienzo es textual; hacia el C. 45 cambia melódicamente a favor de un cromatismo que conduce, mediante una escala descendente, a la tonalidad inicial. El C. 48 deja oír nuevamente el “golpe de caja” como final de sección.

**Ejemplo N° 42:**

**Tercera sección, C:** Abarca desde el C. 49 al 71, en Re mayor, con el interludio del piano que se reduce a sólo dos compases (ver gráfico anterior) En ellos el ritmo de vidala prevalece en la melodía superior en una dinámica de triple *pianissimop* por primera vez utilizada en la canción.

El canto (C. 51) comienza la tercera estrofa con ritmo de vidala, en la misma nota en la que empezaron las dos estrofas anteriores: Fa, pero con variantes melódicas y con la indicación *piano doloroso*, en perfecta comunión con el texto que dice: “*te hais de acordar.... Luego que lejos de vos esté.*”

Ejemplo N° 43:

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The first system is marked 'P doleriss' and 'pp delatissimo'. The lyrics are 'Te haide acoor-dar mi bien, mi bien: las - go que le - jos'. The second system has lyrics 'de - vos ex - tá. fue - go que le - jos'. The third system has lyrics 'ría vos es - tá.'. The piano accompaniment includes various dynamics such as 'p' and 'f'.

Esta última frase es reiterada en *forte*, como enfatizando, pero siempre con variación melódica (cc. 60 al 63) densificando la textura del acompañamiento: el ritmo de vidala en la mano derecha se realiza en acordes y notas dobles. En la voz intermedia (mano izquierda), también en notas dobles, aparece el motivo de escala pentatónica descendente en notas dobles y en un nuevo elemento rítmico nuevo: los tresillos de corcheas del C. 61.

**Estribillo:** cc. 64 al 71. Con un *subito piano* se escucha el Estribillo por tercera vez, pero con una nueva melodía en Sol menor y con un nuevo acompañamiento derivado del C. 59 en la mano izquierda. Comenzando en *pianissimo*, con la articulación en *portato*, se oye la oscilación del intervalo de tercera menor sustentado en un pedal sostenido que incorpora el Do grave como una nota ajena al acorde (C.64).

Ejemplo N° 44:

El despliegue del acompañamiento instrumental alcanza en esta sección su mayor elocuencia llegando cada vez más al registro agudo, en forma de arpeggios que se mueven en quintillos de fusas. Indicado *siempre forte*, este pasaje es el de mayor inestabilidad armónica, con acordes ambiguos y un ritmo armónico que cambia cada compás. Como se había indicado, este Estribillo parte de Sol menor (cc.64 y 65), pasa por Do mayor con quinta aumentada y séptima disminuida (C.66) como V° de Fa mayor (C.67). Con un Re, que se puede interpretar también como el V° menor (re menor) de Sol menor (C.68); la melodía pentatónica menor resultante, basada en el modo frigio, se escucha en los arpeggios de fusas. En el compás siguiente el VI° respecto de Sol menor: el acorde de Mi menor con la quinta descendida (si bemol) con su respectivo arpeggio desplegado, el cual mantiene ese aire modal que evita los semitonos. Se pasa al II ° (La menor) en

el C.70; que se convierte en Mayor en el tercer tiempo (La mayor con séptima) ejerciendo la función de dominante de la tonalidad siguiente: Re menor (C.71) donde se produce la cadencia final de esta sección. En síntesis, la progresión armónica de este tercer Estribillo respeta los encadenamientos y resoluciones de las dominantes secundarias siguiendo la lógica de la armonía funcional (ver partitura, compases 64 al 71, ejemplo N°44)

**Cuarta Sección, C’:** Abarca desde el C. 71 al 88. Comienza en elisión con el final de la sección anterior (C.71). El interludio del piano se redujo en esta última parte a tan sólo un compás. El canto, con la indicación de tiempo “Animar” retoma textualmente la melodía del último interludio, con diferente texto: *...pero algún día...* Seguidamente esta frase melódica es repetida sin modificaciones en el canto mientras el poema dice: *con vos pa’ siempre me quedaré...* (comparar cc. 68 al 71 con los cc.76 al 79). La música traduce en este pasaje los sentimientos del poema al permanecer en la misma melodía.

Ejemplo N° 45:

The musical score for Example 45 consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *ppp*, *f*, and *conore*, as well as performance instructions like *Animar*, *subito*, and *ritard.*. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
 Vocal: *lor de car - dón. Fe - regi - gún di - ó,*  
 Piano: *pp* *subito*

System 2:  
 Vocal: *mi bien, mi bien. con vos pa -*  
 Piano: *f* *ritard.* *conore*

System 3:  
 Vocal: *siem - pre me que - da - ré.*  
 Piano: *conore*

Esta sección repite el esquema armónico del tercer estribillo, pero el acompañamiento presenta algunas variantes: en los cc. 76 y 77, tal como se puede observar en el ejemplo N°.... El motivo de tresillos descendentes del c.79 nos conduce a la última aparición del Estribillo.

**Estribillo:** Abarca desde el C. 80 al 88. Aparece variado respecto al texto y a la música de los refranes anteriores. La tonalidad oscila entre Re menor y Fa mayor. La armadura de clave permanece sin modificaciones (Si menor); sin embargo, en vez de finalizar en el tono relativo mayor (Re mayor), a manera de “tercera de picardía”, lo hace en Re Menor.

Ejemplo N° 46:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 76, features a vocal line with the lyrics "(Tu - ya la di - o - na, tal - o - al pin - o - ori)" and a piano accompaniment. The tempo and dynamics are marked "ff Animando". The second system, starting at measure 80, features a vocal line with the lyrics "Flor de a - l - pa - lu - ya, ga - jo - los - cell" and a piano accompaniment. The tempo and dynamics are marked "ff Adorato y poco rall.". Both systems are in 3/4 time and use a treble clef with one flat (Si menor).

El tiempo se acelera, a partir del c. 80, indicado *Fortissimo* y *Animando*. Nuevamente, se inicia este pasaje a partir de la melodía del C. 72 variada melódicamente y en un tono más abajo con respecto a su compás homólogo (comparar compases 72 y 80).

El acompañamiento despliega el arpeggio de mayor amplitud de toda la canción (C.80) que desemboca en un acorde en *forte* de Sol Mayor (como VI° de Si menor). Inmediatamente se transforma en Sol menor (C.82); ocurre en este compás un efecto sonoro ambiguo digno de destacar: Dos tonalidades se oyen superpuestas en el segundo tiempo. Por un lado, la mano derecha ejecuta el acorde de Sol menor sobre una blanca, mientras la mano izquierda toca el acorde de Do mayor que resuelve en Fa mayor (C.83) mientras ambas manos realizan el motivo de corcheas en Re menor. Predomina en el canto la escala por tonos enteros; sin embargo, en el comienzo de la última frase (C. 84-85), aparece por primera vez la sensible (Do sostenido) como una manera de

disipar las dudas y afirmar la tonalidad: Re menor. En disolución paulatina de la intensidad y con direccionalidad descendente, la canción culmina con la indicación *doloroso y poco rallentando*.

#### 4.4.4. *Chascañau Munanquita (Coplas para la Imilla)*

Indicada entre paréntesis como “Aire de chacarera”,<sup>156</sup> Contrasta con las dos canciones anteriores por su carácter alegre y su tiempo rápido: Allegro vivo en 3/4 y 6/8. En Do menor, está dedicada a Lola Dabat.<sup>157</sup> Su música refleja el contenido de la poesía de Rafael Jijena Sánchez con una singularidad: a cada estrofa del texto le corresponde una tonalidad diferente y una variante melódica de la línea del canto. Si bien la cantidad de estrofas que componen la obra corresponde a la chacarera simple, en este caso, sólo el ritmo se deja sentir uniforme (como para poderlo bailar). Estos constantes cambios melódicos y armónicos hacen que se identifiquen seis secciones diferentes correspondientes a cada estrofa de la poesía. La forma musical resultante responde al esquema: A-B-C-D-A'-D'. Se asemeja a una especie de chacarera simple con multiplicidad de “Temas,” sin interludios y sin Estribillo.

El texto incluye numerosos vocablos en quichua con diferencias de escritura. Esto se debe a que el quichua, al no ser una lengua dominante, se fue mezclando con vocablos regionales, cambiando de una provincia a otra, inclusive siendo influenciado por la lengua aymara. A su vez, no se sabe con certeza si Rafael Jijena Sánchez -tucumano de nacimiento y luego residente en la provincia de Catamarca- hablaba la lengua o simplemente tomó esas palabras del habla popular (comunicación con Margari, Chazarreta y Verduc, febrero de 2018).

Para facilitar la comprensión del texto, se incluye al lado de la poesía original, la versión íntegramente en castellano.

---

<sup>156</sup> Se trata de un “Aire de chacarera”, ya que no responde a la forma musical característica de la chacarera simple: Dos grandes secciones con introducción (de 6 u 8 compases), dos estrofas separadas de interludio (con la misma cantidad de compases que el de la introducción) y seguidamente el Estribillo (sin interludio entre la última estrofa y éste) al final de cada sección. La chacarera suele ser monotemática, con una variante melódica correspondiente al Estribillo.

<sup>157</sup> Dolores “Lola” Dabat (Paraná, 1889- Rosario, 1940), maestra apasionada y luchadora, escritora de prosa y poesía que junto a Olga Cossetini expresaron y plasmaron ideas renovadoras en el campo de la educación llegando a protagonizar experiencias vinculadas al “escolanovismo”. Lola, al frente de la Escuela Normal N° 2 y Olga, en la Escuela Carrasco movilizaron y ampliaron el campo pedagógico local situándolo en estrecha relación con los sectores artísticos y culturales. Bajo su renovadora dirección, creó los Profesorados de Música y Dibujo, se fundó la revista *Quid Novis?* y la Asociación Ana María Benito (Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.callesderosario.com.ar/dabat%20dolores.htm>)

**Sección A:**(cc.1 al 16). Tonalidad: Do menor

**Introducción:** Piano solo (C.1 al c.4)

**Estrofa a** (cc.5 al 12)

*Chascañauí, munanquita,  
lucero*

*Una albricia te v'í a dar:  
noticia*

*Cuando junte la platita  
dinerillo]*

*Con vos me quiero casar.*

**Traducción**

*Queridita de ojos como el*

*te voy a dar una*

*cuando junte la platita [el*

*Con vos me quiero casar.*

**Interludio del piano** (cc.13 al 16)

**Sección B:**(cc.17 al 25) Tonalidad: Mi menor

**Estrofa b**

*Chascañauí, munanquita,  
lucero*

*Me voy a vender la sal  
sal*

*Pa' comprarte una batita  
batita*

*y un vestido de percal.  
percal.*

*Queridita de ojos como el*

*Me voy a vender la*

*Para comprarte una*

*y un vestido de*

**Sección C:**(cc. 26 al 35) Tonalidad: Sol menor

**Estrofa c**

*Chascañauí, munanquita,  
lucero*

*Tal vez p'al año cabal  
exacto*

*Tata-cura de arribita  
[Dios]*

*Nos ha'i venir a casar.  
casar*

*Queridita de ojos como el*

*tal vez para el año*

*el padre-cura de arriba*

*Nos ha de venir a*

**Sección D:**(cc.36 al 43) Tonalidad: Re menor

**Estrofa d**

*Chascañauí, munanquita  
lucero*

*chunquitay<sup>158</sup>mis burritos  
burritos*

*mis cabritas, todo,  
todo*

*todo t'hi de dar.  
dar.*

*Queridita de ojos como el*

*te ofrezco todos mis*

*mis cabritas,*

*todo te he de*

<sup>158</sup> “La palabra *Chunquitay* puede interpretarse como elogio a las piernas; en las provincias norteñas la gente criolla acostumbraba a decir *Chunca* a las piernas, especialmente a las pantorrillas... pero por la influencia del aymara estaría diciendo que “le ofrece todo” (comunicación con Margari y Chazarreta, febrero de 2018)

**Sección A'** (cc.44 al 51) Tonalidad: Re menor

**Estrofa a'**

Chascañauí, munanquita,  
lucero  
no me quieras pagar mal,  
mal,  
Soncollana, mi llanita,  
negrita  
yo no te quiero llamar.  
llamar

Queridita de ojos como el  
no me quieras pagar  
corazón negro, mi  
yo no te quiero

**Sección D'** (cc.52 al 66) Tonalidad: Re menor- Do menor.

**Estrofa d'**

Sois capaz, mi palomita,  
palomita  
¿De verme y verme penar?  
penar?  
Sois capaz, mi palomita,  
palomita,  
De alzar el vuelo y volar...  
volar...  
Y dejarme a mí solito  
solito  
Mirando cómo te vas?  
vas?

sois capaz, mi  
¿De verme y verme  
sois capaz, mi  
de alzar el vuelo y  
y dejarme a mi  
Mirando como te  
vas?

**Sección A:** Abarca desde el C. 1 al 16. Se inicia con una enérgica introducción del piano (cc. 1 al 4) indicada en *Ritmo variable* en la que claramente se afianza la tonalidad principal. Durante los 2 primeros compases, el pedal de resonancia debe ser mantenido, por indicación precisa de la compositora.

Ejemplo N° 47:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ejemplo N° 47'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (piano) dynamic marking and a '(3) f' marking. Below the bass staff, the text 'ritmo variable' is written. The music features a series of chords and melodic lines. In the third measure, there are accents over the notes in both hands. In the fourth measure, the word 'ceder' is written above the treble staff, indicating a dynamic change. The score ends with a double bar line.

Los acentos en ambas manos del C. 3 intensifican la disonancia de la segunda menor resultante (entre el sol de la izquierda y el La bemol de la derecha) para luego *ceder* en el tiempo, y bajar la intensidad a *mezzo forte* con el ac. De dominante en el 4° compás, dando lugar a la entrada del canto.

Hacia el C. 5 con anacrusa, comienza la primera estrofa (a): una melodía que se mueve por grados conjuntos y pequeños saltos de terceras (C.8) y de cuarta justa (C.9). Comienza en el Do agudo hasta alcanzar el Mi bemol y de allí comienza a descender con notas repetidas y diseños de bordaduras hasta el Mi bemol, abarcando la tesitura de una octava; es una frase simétrica de 8 compases, con cuatro compases de antecedente y cuatro de consecuente. El diseño rítmico de los cuatro primeros compases de corcheas- negras sincopadas culminando en una blanca (cc.5 al 8 cadencia en el IIº) es idéntico al del consecuente (cc. 9 al 12 con cadencia en el Iº).

Ejemplo N° 48:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The title is "Allegro vivo" and the composer is "Chopin". The score is in 3/4 time and consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The piano part has a complex texture with a steady bass line in the left hand and a more active melody in the right hand. The vocal line has lyrics in Spanish: "he - ré, mu - non - qui - ta u - na al - ber - ca se - ra", "de: cuan - do ven - te - se - ja - si - la con vos", and "me que - ro en - car".

El piano realiza un acompañamiento totalmente independiente de la línea del canto; posee una textura a tres voces: la mano izquierda va marcando el primer tiempo con un bicordio de blanca con puntillo (sostenido por el pedal de resonancia), la mano derecha realiza un segundo

motivo de corcheas sincopadas con fuertes acentos y la izquierda ejecuta el motivo de corchea-negra completando la polifonía. Este acompañamiento realza la agitación rítmica, característica dominante de la canción; al mismo tiempo se convierte en el parámetro de mayor dificultad para lograr la comunión entre el canto y el piano. El fragmento parte de la indicación dinámica de *mezzo forte* y hacia el c. 6 aparece *sempreforte*, luego indica *sempremezzoforte* (C. 8) y hacia el final de la sección (C.11) cuando el texto dice: "...me quiero casar..." indica *piano-crescendo al mezzoforte*. En este compás, como para subrayar la declaración de amor, el piano marca claramente el ritmo ternario

Termina esta sección con cuatro compases de interludio instrumental (cc.13 al 16) indicado *subitoforte y muy marcado* que prepara la modulación a Mi menor a través de la progresión armónica: IV-III-V-I-V/III = V, mientras se mantienen las tres voces con acentos explícitos y direccionalidad descendente; con un *diminuendo* y un *poco ritenuto* en el último compás (C. 16) se anuncia el final de la Sección A, cuidando el paso a la tonalidad siguiente: Mi menor.

Ejemplo N° 49:

The image shows a musical score for Example No. 49, consisting of two systems of music. The first system (measures 13-16) features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "busque - ro ca - sar." and is marked with "subito f y muy marcado". The piano accompaniment has dynamics of *p*, *mf*, *sf*, and *sempref*. The second system (measures 17-20) shows the piano part with markings "poco rit" and "a tempo".

**Sección B:** Abarca desde el C.17 hasta el 25. Separada de la anterior por una doble barra y con un cambio de armadura de clave (Mi menor) Un solo compás instrumental precede a la presentación de la Estrofa b (ver figura anterior).

La 2ª estrofa (b) comienza con anacrusa acentuada sobre el si natural grave de la mano izquierda y un cambio en la textura del acompañamiento.

Ejemplo N° 50:

El piano abandona el frenesí rítmico a favor de un acompañamiento fluido en el que la mano derecha canta una melodía y la izquierda tiene a su cargo una contra melodía en corcheas que por momentos despliega arpeggios (C. 17) y escalas descendentes (C.18) enriquecidas con notas dobles en sextas y cuartas en la derecha, (cc..19 y 20) y en la izquierda en segundas y terceras. La melodía del canto comienza en la misma nota que la de la sección anterior (Do agudo) utilizando las mismas figuras (negras y corcheas), pero difiere en la combinación rítmica y melódica; la melodía de la estrofa b abarca cuatro compases (cc.18 al 21) que se repiten idénticos (cc.22 al 25) formando así la frase de 8 compases. Continúa presente la dificultad rítmica en la línea del canto, con escritura silábica, nota a nota y multiplicidad de síncopas (ver cc. 20- 21 y su repetición cc.24- 25). La cadencia a Mi menor (C.26) en *diminuendo*, marca el final de esta sección indicada además con una doble barra.

**Sección C:** cc.26 al 35 Comienza en *pianissimo* sin interludio, en Sol menor, con cambio en la armadura de clave. En el acompañamiento se escuchó el ac. de Re mayor.

Ejemplo N° 51:

26

Che-er- fa- ul, mu- non- qui- ta, tal- vez pi-er- so- fa- ca- bol- ta- ta-

31

cu- rade- ni- ta- la- nos- ha- i- ven- ir a ca- sar...

La melodía del canto nos recuerda al comienzo de la primera estrofa, pero a diferencia de aquella, comienza a distancia de una segunda mayor descendente y abarca, en este caso, la tésitura de una quinta justa. Sobre este acompañamiento suave a manera de “tapiz sonoro”, el canto debe ubicar cada sílaba, a velocidad y con nuevas combinaciones de las síncopas (cc. 27 y 29). Cuando el texto dice: “...*tata cura de arribita nos ha'i venir a casar...*” crece la intensidad en ambas líneas hasta alcanzar el *forte* justo en la palabra “*arribita*”. El piano refleja este tipo de sonorización directa abandonando el registro grave y doblando las notas del diseño en acordes hasta alcanzar el Do sobre agudo. Paulatinamente descende la intensidad y la dirección de la melodía. El acompañamiento prepara en dos compases la modulación a la sección siguiente a través del IV° mayor (Do mayor)- V° menor (Re menor)-(La mayor)=V° de Re menor, la tonalidad de la sección siguiente. El final de sección, a cargo del piano, termina a tiempo con un *diminuendo* al *Mezzoforte*, en elisión con el comienzo de la nueva frase del canto, es decir de la sección siguiente (C.36)

**Sección D:** cc. 36 al 43. Comienza con una anacrusa en Re menor con el retorno a la misma textura

de la primera sección en el piano. Una nueva melodía se oye en el canto -si bien en su inicio realiza los mismos intervallos del comienzo de las estrofas a y c, lo hace ahora a partir del registro central y con una nueva variante rítmica. Aparece un elemento nuevo: el *portamento* del La al Re en los cc. 37 al 38. Para darle libertad al cantante coloca justo en ese momento un *ritenuto* en el piano, retomando enérgicamente, el tiempo *forte* y *sonoro* en el C. siguiente.

Ejemplo N° 52:

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 35-38) features a vocal line with lyrics: "Chas-ca - ra - si, mu - nan - qui - ta, chan - qui -". The piano accompaniment includes markings for *f*, *mf*, *ritenuto*, and *a tempo*. The second system (measures 39-41) continues the vocal line with lyrics: "- tray mis lu - tri - os mis co - bri - tas, to - do to - do, ¡hí de dar. Chas-ca -". The piano accompaniment includes markings for *siempre f* and *ppp*.

En los cc. 39 al 41 incorpora en la mano izquierda un motivo de tres negras con el primer tiempo levemente acentuado marcando el compás de  $\frac{3}{4}$ , mientras la derecha hace un motivo en bicordios de corcheas con un gran acento en la segunda corchea del segundo tiempo derivado de la Sección B (C.19). Con estos acentos, la intención es que la mano izquierda marque el compás de  $\frac{3}{4}$  y la derecha el de  $\frac{6}{8}$  (ver ejemplo anterior)

**Sección A':** cc.44 al 51.En el C. 44 escuchamos la cadencia final del piano a Re menor y al mismo tiempo, como en la sección anterior, el comienzo de una nueva sección.

Ejemplo N° 53:

45 *ppp*  
dar. Chasca-ña-ñi, mu-nan-qui-ta, no me quie-ros pa-gar

49  
mal, son-co-lla-na, mi-lla-ni-ta, yo no te que-ro ila-

53 *f*  
-mar. Sois ca-paz, mi par-lo-ni-ta, de ver-me y ver-me pe-

57 *p*  
-nar? Sois ca-

Vuelven melodía y acompañamiento de la primera estrofa, a manera de recapitulación en *triple pianissimo*, permaneciendo en el Re menor del fragmento anterior. En el canto, los primeros cuatro compases son similares y a partir del C. 48 con anacrusa, aparece un nuevo procedimiento de variación: comparar cc. 36-37 con los cc.50 y 51. Hacia el C. 51 culmina la estrofa del canto sobre el III<sup>o</sup> de la tonalidad (Fa Mayor); la cadencia al I<sup>o</sup> se escuchará recién en el C. 52, nuevamente en coincidencia con el comienzo de la última sección. Toda la dinámica de esta

sección se mantiene dentro del *pianissimo* con leve *crescendo* y *diminuendo* al final, como una manera de apoyar la súplica del texto que dice: "...no me quieras pagar mal...yo no te quiero llamar..."

Ejemplo N° 54:

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a plea for mercy.

**System 1:** The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "mir. Sois ex - paz, mi pa - lo - mi - ta, de ver me y verme po -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

**System 2:** The vocal line continues with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "rar? Sois ex - paz, mi pa - lo - mi - ta, de - dar el rue - lo y vo -". The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) section.

**System 3:** The vocal line continues with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "lar. y de - jar me a mi so - li -". A *ritardando* marking is present above the piano accompaniment.

**System 4:** The vocal line concludes with a *f* dynamic. The lyrics are: "to mi - ran - do có - mo le ven?". The piano accompaniment features a *mf* (mezzo-forte) section and ends with a *ritardando* and *ff* (fortissimo) marking.

Escuchamos aquí una variación más de las melodías y acompañamientos presentados a lo largo de la canción. La línea de canto empieza de manera similar a la sección D, mientras el acompañamiento instrumental toma la textura de la sección B (C.19); nunca es exacto, la variación es quien manda. En el C. 56 la línea vocal toma el motivo del consecuente de la estrofa d (cc.40 y 41 con anacrusa);varía las dos figuras finales colocando dos negras en lugar de dos corcheas, ligada esta última a una negra (ver cc.41y 57); luego en los cc. 58 y 59 con anacrusa, toma el motivo correspondiente a los cc.50 y 51, modificando las últimas tres notas. Los últimos dos versos equivalen a una Coda (cc.61 al 66) en donde vuelve la tonalidad principal (Do menor). Justo cuando el texto dice: "... y dejarme a mi solito...", el acompañamiento por primera vez se vuelve estático, el tiempo está indicado *Ceder un poco* y la dinámica *piano*. La línea vocal es similar a la del comienzo de esta sección cuando decía: "...*Sois capaz mi palomita...*" comenzando esta segunda vez a distancia de una segunda menor abajo de su melodía homónima (en Mi en lugar del Fa del C.51) y alcanzando el Mi agudo en blanca ligada a una negra con calderón (cc.62-63) para lograr el momento expectante que precede al final. Los últimos tres compases (cc.64 al 66) están marcados *forte* muy enérgico y terminan en triple *fortissimo* hasta el fin y *sforzatisimo* al final. El canto dice: "...*mirando como te vas?*", girando melódicamente en torno a la nota Sol tomado por salto de octava ascendente en el penúltimo compás (con la opción de permanecer en el sol central) hasta que el piano, enérgicamente y *sin rallentando* toca el acorde de Do menor en el C. 65 y despliega un rápido arpeggio alcanzando el Mi bemol sobre agudo (la tercera del acorde), enfatizando la pregunta final.

#### 4. 4. 5. *Pupilas que me miraron*

Con poesía de César Carrizo (La Rioja, 1889- Buenos Aires, 1950, escritor, catedrático y periodista) y en tiempo Moderado, esta composición de 1939, fue revisada y digitalizada por Francisco Traversa en 2015. En Sol mayor, y en  $\frac{3}{4}$ , forman esta canción tres estrofas (a b c) de cinco versos cada una que se corresponden musicalmente con tres secciones: A B A'. En el final, una nota de la autora dice: "La primera nota de cada compás deberá siempre ser levemente acentuada tanto en el canto como en el acompañamiento del piano. Esto es típico de las vidalal santiagueñas".

**Sección A** (cc. 1 al 23)

**Estrofa a**

*Pupilas que me miraron  
Y tan luego me olvidaron  
Ojos que nunca supieron  
El hondo mal que me hicieron  
Pupilas que me mataron.*

**Sección B** (cc.24 al 44)

**Estrofa b**

*Pupilas que han pasado  
han venido y no han llegado  
desde entonces en la cruz  
de tu recuerdo de luz  
yo vivo crucificado*

**Sección A'** (cc.45 al 69)

**Estrofa c**

*Y abierta como una fuente  
Que mana constantemente  
Llevo profunda la herida  
De tu pupila homicida  
De tu pupila doliente... ¡ah!*

**Sección A:** cc1 al 23. Inician esta primera sección cuatro compases introductorios del piano con ritmo uniforme en negras y blancas en los que el bajo realiza un pedal en acordes sobre Sol mayor. Este gran acorde requiere una mano izquierda con grandes extensiones entre el quinto y el tercer dedo, dejando oír permanentemente la segunda menor que se forma entre el Re y el Mi y acentuando el La con el pulgar. La mano derecha va dibujando, en superposición al acorde “bitonal” de la mano izquierda, un motivo en paralelismo de bicordios de quintas y cuartas justas cuya melodía resultante de la voz superior va desplegando el arpeggio en movimiento ondulante sobre el mi menor con séptima. Este paralelismo recuerda al estilo de Debussy, mientras que la superposición del Sol Mayor y el Mi menor crea una atmósfera de ambigüedad tonal.

Ejemplo N° 55:

Con la entrada del canto, en el C.5, se define la tonalidad principal de Sol Mayor. El canto presenta la Estrofa a, estructurada en 12 compases: 6 compases de antecedente (cc.5 al 10) y 6 compases de consecuente (cc. 11 al 16), con reiteración al final de los tres compases del inicio de la línea del canto (ver cc. 5- 7 y 17 –19) La melodía se inicia con un intervalo de octava para luego moverse en el ámbito melódico de una quinta justa, privilegiando las notas repetidas y los intervalos de terceras.

Ejemplo N° 55:

The image shows a musical score for a piece titled "Moderata". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Moderata". The piano part begins with a four-voice texture starting at measure 5. The vocal line has lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a descending harmonic pattern in the left hand from measure 8 to 10.

Rítmicamente está basada en el motivo de negras y blancas que presentara el piano en la introducción.

En el acompañamiento se observa a partir del C.5 una escritura a cuatro voces. La voz intermedia de la mano derecha (contralto) realiza un motivo en bicordio de terceras (intervalo predominante desde el comienzo de la obra) que se mueven por grados conjuntos y van realizando una contra- melodía a la voz del canto. Recién en el C. 8 se detiene el pedal de Sol del bajo, cuando el texto dice: "... y tan luego me olvidaron...", la mano izquierda ejecuta en esos tres compases (cc.8 al 10) amplios acordes en paralelismo descendente. En el c. 10 de la edición revisada por Traversa hay un error en la segunda corchea del piano

con respecto al manuscrito. La nota correcta (tal como figura en aquel y luego hacia el final de la obra) es un Sol.

En el C. 11, cuando el texto dice: "...ojos que nunca supieron...", el piano retoma la textura del acompañamiento volviendo al pedal de Sol en el bajo. El canto comienza una nueva melodía, abandonando el registro agudo en favor del registro central. "...ojos que nunca supieron. Tal como ocurría en el pasaje anterior, el acompañamiento abandona el pedal del bajo para remarcar el texto que dice: "...hondo mal que me hicieron..." "

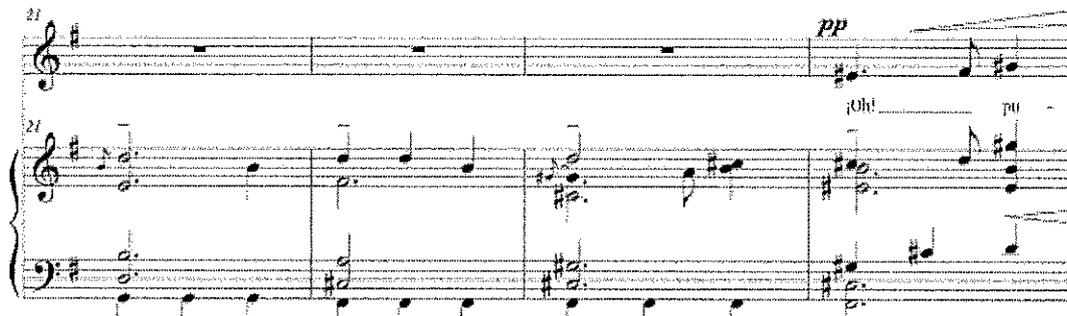
En el C. 17 con anacrusa, vuelve la melodía del comienzo al decir el texto: "Pupilas que me mataron..." retomando el pedal de Sol.

Ejemplo N° 56:



Concluye esta sección con cuatro compases instrumentales (cc.20 al 23) que sirven de transición hacia la siguiente, emparentado temáticamente con la Sección A y en la misma tonalidad. Un elemento nuevo hace su aparición: una apoyatura breve que remarca la tercera menor y prepara la modulación a Fa # menor.

Ejemplo N° 57:



**Sección B:** Abarca desde el C. 24 hasta el 44. En Fa # menor, contrasta notablemente con la anterior, ya que ocurren cambios en la armonía, en la textura, el ritmo y la dinámica.

Ejemplo N° 58:

La nueva melodía, *pianissimo* (por primera vez desde el inicio) se basa en el ritmo de vidala que se repite tres veces y en la cuarta repetición cambia a una blanca y una negra como final de esta frase de ocho compases. Un *crescendo* prepara el *forte* del c. 27 cuando el texto dice: "...han pasado..."; progresivamente disminuye la intensidad mientras el canto continúa diciendo: "... y han venido y no han llegado...", momento culminante de la canción. El acompañamiento toma elementos de la introducción, como el pedal del bajo sobre la nueva tónica: Fa sostenido- los acordes abiertos, mantenidos durante todo el compás persisten (cc.24 al 27) requiriendo una gran apertura de la mano izquierda. Si bien en el C. 24 la mano derecha refuerza el nuevo ritmo del canto, en los compases siguientes realiza el mismo tipo de melodía en bicordios en negras de la introducción, sólo que ahora son sextas y quintas paralelas en movimientos descendentes (cc.25 y 26). Las corcheas, en esta sección evolucionan hacia el registro agudo como una manera de subrayar el texto, acompañadas por una segunda, ya sea aumentada (C.29), menor (C.30) o mayor (C.31), en lugar de las terceras de la sección anterior.

En el C. 33 con anacrusa, aparece la segunda frase, el consecuente de esta sección, en La menor, donde el texto dice “...desde entonces en la cruz...”

Ejemplo N° 59:

The musical score for Example 59 is presented in three systems. The first system (measures 32-35) features a vocal line starting with an anacrusis and a piano accompaniment. The second system (measures 36-39) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 40-43) concludes the phrase. Dynamics include piano (p) and a crescendo leading to a final piano (p).

La compositora busca un color modal, colocando una dominante menor (C.36) basando este fragmento en la escala de La menor natural; la dinámica asimismo se mueve dentro del *piano* con leves *crescendi* y *diminuendi* al final. El canto se mueve por grados conjuntos y alcanza la nota más aguda que se haya escuchado hasta ahora (y que sólo volverá a aparecer en el final), por medio de un intervalo de séptima, irrumpiendo en la dirección de esa melodía justo en el momento preciso en el que el texto dice “...de tu recuerdo...”. Luego, la melodía comienza a descender hasta finalizar en Si menor (C.40).

El acompañamiento de esta segunda frase presenta un procedimiento compositivo interesante: en la voz superior coloca el mismo motivo de la introducción, (cc.1 al 4 en quintas y cuartas paralelas), retomado en el C. 25 (con sextas y quintas paralelas) pero con la tríada completa, que otra vez dibujan el motivo ondulante del inicio. El pedal se mantiene en la tónica, La. Una vez más se suspende el pedal en este pasaje, como en su homónimo (C.14) en el momento en el que el texto dice: “...crucificado...” (cc.39 y c.40). Hacia el C. 41 el canto realiza una vocalización de cuatro compases sobre la expresión de dolor “¡Ah!..” indicado “*Un poco más lento*”.

Ejemplo N° 60:

Musical score for Example 60, measures 41-50. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'più lento' and 'a tempo'. The vocal line includes the word 'Ah'.

El piano acompaña con un ritmo de vidala similar al del comienzo de la sección B, sin subdivisión, para que el lamento del canto se pueda escuchar con más claridad. Este breve fragmento cierra en si menor.

**Sección A':** cc.45 al 69. En Si menor, con un interludio del piano de seis compases (cc.45 a 50)

Por primera vez escuchamos la música de la frase: "...Pupilas que me miraron..." cantadas por el piano. Otro elemento novedoso, además de la escritura homofónica, es la claridad armónica: por primera vez en un interludio instrumental se escuchan los acordes sin notas agregadas.

Ejemplo N° 61:

Musical score for Example 61, measures 41-50 and 51-56. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'más lento' and 'a tempo'. The vocal line includes the words 'Ah' and 'Ya'.

La tonalidad principal aparece en el C.51 con la entrada del canto. Esta sección nos recuerda al inicio ya que los elementos temáticos derivan de la Sección A.

Ejemplo N°62:

51  
bón - ta ca - me - tu - ra. Ún - te spe - ra - re. Ún - te spe - ra - re.

Sin embargo –un nuevo elemento irrumpe a partir del C.57: la textura homofónica del acompañamiento, cuya melodía se desprende del motivo melódico inicial (cc. 5 al 7) de la línea del canto de la primera estrofa- sin el salto de octava-

Ejemplo N° 63:

57 *mf*  
lan - te - men - te. He - vu pro - fun - da - ba - be -

59 *p*  
ri - da de tu pu - pi - la. Sa - mi - ti - da. de tu pu -

(cc.5 al 10)

69  
...y abierta como una fuente que emana constantemente...

La melodía, ya conocida, es utilizada para un verso diferente, el de la estrofa C: “...y abierta como una fuente que emana constantemente...”

Ejemplo N°64:

46 *p*  
Ya -

51  
hier - ta vo - lunt - tu ten - te que' mo - na cons -

55 *mf*  
tan - te - men - te He - vi pro - fun - da la be -

59 *p*  
ri - da de - lu pu - pi - la bo - mi - ei - da, de tu pi -

64  
pi - la do - lien te Ah.....

En la frase siguiente del C. 57 cuando el texto dice: “... llevo profunda la herida de tu pupila homicida...” una nueva melodía evoca los cantos indígenas: sobre las tres notas del acorde de Sol, el canto es doblado por la mano derecha del piano, en acordes de cuatro notas. El bajo continúa con el motivo de terceras y el pedal de Sol. Cuando el texto dice: “...de tu pupila doliente”, el pedal se detiene sólo en esos cc. 63 y 64, reaparece en el C.65, mientras la mano derecha continúa con la melodía con el agregado de la apoyatura breve, a la manera del kenko ascendente y descendente. La canción disminuye paulatinamente su intensidad, hasta llegar al último compás

#### 4.5. Consideraciones finales acerca del Estilo de las canciones de cámara

I. G. C. escribió estas composiciones quizás por resabios de una larga tradición de pianistas compositores del siglo XIX, o tal vez siguiendo el ejemplo de su padre. Su discurso musical presenta una interesante coherencia manifestada en los encadenamientos armónicos y las modulaciones cuidadosamente preparadas como así también las resoluciones de los acordes. La construcción de las frases musicales simétrica, remite al clasicismo. Frases de 8 compases, cuatro de antecedente y cuatro de consecuente, o bien 12 compases, 6 de antecedente y 6 de consecuente. Se observa también la preocupación por el cuidado de la forma. El piano y la voz no compiten, sino que logran un ajustado equilibrio en cuanto a las sonoridades y respecto a la demanda técnico-expresiva. En el aspecto estilístico, tanto el piano como el canto realizan a través de apoyaturas, *acciacaturey portamentiese* efecto tan característico del modo de cantar la música del noroeste argentino, el “kenko”. Se observan ciertas libertades compositivas, como, por ejemplo, cambiar la música del estribillo final en la Canción *T’hei de dejar*.

Las canciones *Pupilas que me miraron* y *Con lo que vos me querís*, tal como se había mencionado anteriormente, han permanecido inéditas,<sup>159</sup> Tanto éstas como las editadas son dignas de ser interpretadas e incorporadas al repertorio frecuente de la canción de cámara argentina.

---

<sup>159</sup> Inés comentó en una entrevista que el estreno de las tres obras publicadas se realizó en el Teatro Colón de Buenos Aires sin recordar el nombre de las intérpretes.

#### 4.6. Análisis musical de su obra para piano solo.

*Sol de mi tierra:* Es una Toccata, cuya partitura, manuscrita, está en La menor, sin indicación de movimiento y en ritmo variable de 3/4 y 6/8. Composición brillante cuya forma es incierta pero con gran despliegue virtuosístico

*Sol de mi tierra*, se acerca al estilo de las Toccatas de Bach, pero con ritmos derivados del folclore del norte argentino. En estilo contrapuntístico (por momentos a tres y cuatro voces), posee tres grandes secciones, cada una de ellas con al menos un Tema (ya sea éste diferente o variación del material temático antes escuchado) y pasajes de transición. Antes de la última sección se incluye un pasaje lento, como un momento de inflexión y lirismo, antes de retomar la idea principal. En cuanto a lo rítmico, esta obra se desenvuelve en un continuo de corcheas, omnipresentes en alguna de las voces (con excepción de los cc 91 al 94 y el pasaje Lento) La melodía principal marca por momentos el característico ritmo de las vidalas (3/4) y/o de chacarera (6/8) con *polirritmias*(C.61)

En cuanto al aspecto técnico-pianístico, el intérprete se enfrentará a la resolución de la escritura contrapuntística para el cual se requiere un trabajo de sonoridad e independencia auditiva y digital; sucesiones de melodías en sextas (C. 72) y en acordes (cc.11 y 52), saltos de registros (cc. 19, 28, 49, 99); uso de apoyaturas (C.14), rápidas *acciacature*(C. 20) y notas pedal que deben ser mantenidas (C.58). Desde el inicio y a lo largo de toda la obra aparecen acordes de grandes extensiones, para lo cual se requiere una mano grande o al menos elástica a imagen de las manos virtuosas de quien escribió esta música. Gracias al ritmo incisivo y a las disonancias resultantes del choque de segundas menores y mayores por las notas agregadas, se siente la rudeza del espíritu de la obra cual aridez del paisaje e implacable castigo del sol de la tierra santiagueña. Un breve episodio lento con cambio de compás (2/4) como una reminiscencia nostálgica, prepara el brioso final. Está estructurada formalmente en 3 grandes secciones identificadas por medio de una doble barra y por la reaparición -al comienzo de la segunda y tercera sección - del Tema principal. El esquema formal resultante es: A A' A''. La Primera Sección(A) abarca del C. 1 al 49, la Segunda Sección (A') del C.50 al 122 y la Tercera Sección (A'') desde el C.123 al 137. Cada una de las melodías presentes en cada sección aparece identificada como Tema con una letra diferente.

#### 4.6.1. Esquema formal

**Sección A** (cc 1 al 49) Tonalidad: La menor- Re bemol

Introducción: (cc. 1. al 4)

Tema A (cc. 5 al 12)

Transición cc. 13 al 15)

Tema B: (cc.16 al 24). Tonalidad: Re mayor-Re menor

Tema B' (cc.25 al 32) Tonalidad: Fa menor

Transición (cc.32 al 34)

Tema C (cc. 35 al 42) en La bemol mayor

Tema C (cc.43 al 49) en Re bemol mayor

**Sección A'** (cc.50 al 116) Tonalidad: Fa menor

Tema A' en Fa menor (cc. 50 al 56) (con elementos del Tema A y de la Introducción)

Tema B' (cc.56 al 59) en Do mayor

Tema D (cc.59 al 70) en Do mayor-La menor

Transición (cc.71 al 77) Tonalidades: Do mayor- La menor.

Tema A (C.78) Tonalidad: La menor

Tema E (cc. 79 al 86) Tonalidad: La mayor

Transición (cc.87 al 90) Tonalidad: La menor

Tema E' (cc.91 al 98) Tonalidad: Re mayor- Fa mayor

Tema E' (cc. 99 al 106) en Si bemol mayor

Transición (cc. 106 al 122) Tonalidad: Sol menor- La menor

**Sección A''** (cc.123 al 137) La menor

Tema A (cc.123 al 127)

Coda (cc. 128 al 137)

#### 4.6.2. Análisis detallado

**Sección A:** cc1 al 49. Comienza con una Introducción (cc. 1 al 4) cuyos cuatro primeros compases, se repiten de a dos; o sea los cc.3 y 4 son una repetición de los compases 1 y 2. Se trata de una introducción temática, ya que los elementos allí presentados servirán para construir las diferentes melodías.

Ejemplo N° 65:

Musical score for Example 65, measures 5-12. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A tempo marking 'Ritmo variable' is present above the first measure.

**Tema A:** Abarca desde el C. 5 al 12. Es el tema principal, estructurado en una frase de 8 compases (cuatro compases que son repetidos de manera textual) de corte clásico en el que el antecedente parte de la tonalidad principal, se dirige al V°, y el consecuente comienza en el V° y culmina en el I.

Ejemplo N° 66:

Musical score for Example 66, measures 5-12. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef is more complex, involving sixteenth and thirty-second notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 5, 9, and 12 are indicated at the start of their respective lines.

Como vimos en las canciones, el típico procedimiento de elaboración del material temático de I. G. C. aparece nuevamente. Se podría decir que el Tema A presenta la misma armonía y resulta de la inversión y elaboración variada del motivo de la Introducción.

A partir del C. 13 hay una transición modulante con motivos de la Introducción y del Tema A:

Ejemplo N° 67:

Musical score for Example 67, measures 12-15. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef is more complex, involving sixteenth and thirty-second notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Measure number 12 is indicated at the start of the first line.

Estos motivos son: el cromatismo descendente de corcheas (ver cc. 2 y 13), los acordes resultantes (cc. 13 y 14) y las corcheas ligadas de a dos (comparar cc. 5 -6 y 15) que conducen a la aparición del siguiente tema. B, que aparece en el C.16 en Re Mayor:

**Tema B:** Abarca desde el C. 16 al 24, está en Re mayor, formado por la escala ascendente con cromatismos en la voz superior y las corcheas de a dos en la mano izquierda.

Ejemplo N° 68:

The image shows a musical score for Example N° 68, spanning measures 16 to 24. It is written for piano in treble and bass clefs. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes with chromatic descents. The bass clef accompaniment features pairs of eighth notes. Measure 20 shows a modulation to a key signature of two flats (Bb). Measure 24 ends with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

El segundo motivo (C.18) comienza con el acorde del inicio en la derecha, acompañado de un bicordio de séptima mayor en la izquierda y sostenido con una blanca con puntillo durante todo el compás, mientras se escuchan las corcheas en la mano derecha (C.18) y luego en ambas manos con síncopas (C.19). En el C. 20 vuelve la *acciacatura* y modula a Re menor. Entre los cc. 21 y 24 se oye el consecuente del Tema B cuya melodía toma el motivo de corcheas, con ligaduras y síncopas (cc.21 y 23) ejecutadas en amplios acordes entre ambas manos.

**Tema B':** Abarca desde el C. 25 al 32, en Re menor.

Ejemplo N° 69:

Está compuesto por elementos del tema B pero cambiando el orden de aparición, a manera de una imitación en espejo: comienza este nuevo tema con el motivo del final del anterior: la melodía en acordes del C. 25 (idéntica a la del C.23); las corcheas ligadas y sincopadas de los cc. 26 y 27. Estos tres compases preparan la modulación a Fa menor a través del V<sup>o</sup> menor-IV<sup>o</sup>-V<sup>o</sup> menor-I<sup>o</sup>-V<sup>o</sup>/III<sup>o</sup>= V<sup>o</sup> de Fa menor (cc.25 al 27). En el C 28 con *levare* aparece el consecuente en Fa menor que nos recuerda al inicio del Tema B. En la voz intermedia se oye el motivo de corcheas descendentes con cromatismos de la introducción, mientras el bajo marca el primer tiempo del compás con acordes. En los compases siguientes, las escalas y arpeggios de corcheas van pasando entre la voz grave y la voz intermedia en forma de imitación; a veces el motivo de síncopas se encuentra presente en la parte de la contralto configurando una textura a cuatro voces (C.31) Todo este fragmento abarca ocho compases, pero con una asimetría: 3 compases de antecedente (cc.25 al 27) y cinco de consecuente (cc.28 al 32). Dos compases de transición (cc.33-34) y una cadencia a La bemol mayor (C.34) preparan la entrada del próximo Tema.

Ejemplo N° 70:

**Tema C:** Abarca desde el C. 35 al 42. En La b Mayor al comienzo, modulaluego a Reb Mayor.

Ejemplo N° 71:

The musical score for Example 71 consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 34-35) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 36-38) includes triplets in both staves. The third system (measures 39-49) features a prominent bass line with a pedal point on F minor, and a treble line with arpeggiated figures. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Anacrúsico, como el Tema B', su melodía principal aparece en la línea de la soprano mientras las corcheas ascendentes -con inclusión de dobles notas -de la mano izquierda, forman un motivo de dos compases que se repiten (C.37) El consecuente aparece en el compás 39 con *anacrusa* tomando el motivo de síncopas descendentes del Tema B (C. 21) en la voz intermedia; en el C. 40, con una clara cadencia a Fa menor , las voces de soprano y contralto realizan el arpeggio ascendente sobre el pedal de Fa en el bajo. A partir del C. 43 con *anacrusa* se repite el Tema C en Fa menor quedando suspendido el movimiento en el C. 49 con un *Ritardando* sobre el V° y un calderón sobre la doble barra.

Ejemplo N° 72:

The musical score for Example 72 consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 42-43) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 44-46) includes triplets in both staves. The third system (measures 47-49) features a prominent bass line with a pedal point on F minor, and a treble line with arpeggiated figures. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The word 'ritard' is written above the final measure.

Sección A': Abarca desde el C.50 al 116.

**Tema A’:** cc. 50 al 56. Un nuevo comienzo del Tema A, enseguida toma una fisonomía diferente:

Ejemplo N° 73:

The image shows a musical score for Example 73, spanning measures 47 to 55. It is written for piano in two staves. The key signature has one flat (F minor). Measure 47 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth notes and quarter notes. The bass clef has a complex accompaniment with many beamed eighth notes. There are dynamic markings like 'ritard' and 'mf'. The score ends at measure 55.

El tema A’, en Fa menor, presenta variantes respecto de su homónimo: las corcheas agrupadas de a dos en la mano izquierda son ascendentes al igual que las últimas tres corcheas de la melodía principal en dobles notas en la mano derecha. A partir del C. 52 la melodía principal- con digitación sugerida por la compositora en ambas manos- aparece en acordes, cuya disposición nos recuerda al comienzo. La voz intermedia presenta el motivo de corcheas descendentes derivado de la Introducción. La mano izquierda tiene exigencias técnicas, como importantes saltos para poder tocar también la voz intermedia y los bicordios del bajo (cc. 52-53). En los compases siguientes (cc.54-55) se debe mantener sostenido el bajo mientras se toca la voz intermedia, con una gran extensión entre el quinto y el segundo dedo.

**Tema B’:** Abarca desde el C. 56 hasta 59. En Do Mayor sin anacrusa y con un pedal en el bajo sostenido durante todo el compás.

Ejemplo N° 74:

The image shows a musical score for Example 74, spanning measures 55 to 59. It is written for piano in two staves. The key signature has no flats (C major). Measure 55 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth notes and quarter notes. The bass clef has a complex accompaniment with many beamed eighth notes. There are dynamic markings like 'mf' and 'p'. The score ends at measure 59.

En la voz intermedia coloca un contra canto muy rítmico, sincopado con acentos marcados (cc.56

al 58).

**Tema D:** cc. 59 al 70. En el C. 59 aparece el Tema D en Do Mayor en una nueva melodía que toma elementos ya presentados. Ejemplo N° 75:

Musical score for Example 75, measures 59 to 70. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 59, 63, and 68 are indicated at the start of their respective systems.

A partir del C. 71, una transición se extiende hasta el C. 77.

Ejemplo N° 76:

Musical score for Example 76, measures 68 to 77. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 68 and 77 are indicated at the start of their respective systems.

Esta transición toma las corcheas en bicordios de ambas manos en arpeggio ascendente hasta

alcanzar el registro más agudo de la obra. Comienza a descender lentamente mientras retorna la escritura a cuatro voces en un proceso modulante. En el C. 77 se oye- como un recuerdo- brevemente, la cabeza del Tema A (cc.77 y 78) en la mano izquierda. Estos tres compases de falsa recapitulación del tema principal nos llevan a la aparición de una nueva idea melódica.

**Tema E:** Abarca desde el C.79 hasta 86. Comprende ocho compases en La Mayor.

Ejemplo N° 77:

La melodía en terceras en la voz superior, marca en compás de  $\frac{3}{4}$  - el ritmo de vidala, mientras el bajo en blanca-negra, imita los golpes de la caja y la voz intermedia dibuja el movimiento continuado de las corcheas a manera de bordaduras. A partir del C.83 se agrega una voz intermedia a la textura de negras y corcheas sincopadas de la mano izquierda, la cual debe ayudarse con el pedal de resonancia para sostener el bajo. Prosigue el ritmo de vidala, sólo que estrechándose. El bajo abandona el pedal de La por el de Re (cc.83 al 86). Una breve transición entre los cc. 87 y 90, sobre un pedal de La, insistente, en el bajo.

Ejemplo N° 78:

El ritmo de vidala del consecuente pasa a la voz intermedia y las corcheas de aquella a la voz superior. Vuelve, en el último tiempo del C. 88, el motivo de fusas del C. 24, sólo que ahora lo hace en semicorcheas descendentes y hacia el final del C. 90 de forma ascendente que conduzca una nueva presentación -variada -del Tema E.

Ejemplo N° 80:

Musical score for Example 80, measures 89-90. The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure 89 shows a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with chords. Measure 90 continues the melodic line and features a descending eighth-note motif in the treble clef.

**Tema E':** Abarca desde el C. 91 al 98. En Re Mayor, a partir del C. 91, se repite en Fa Mayor y en Si bemol Mayor entre los cc. 98 y 106.

Ejemplo N° 81:

Musical score for Example 81, measures 89-102. The score is written for piano in treble and bass clefs. It consists of four systems of music. The first system (measures 89-92) shows the initial presentation of the theme. The second system (measures 93-96) shows the theme in a new key signature. The third system (measures 97-100) shows the theme in another key signature. The fourth system (measures 101-102) shows the final presentation of the theme.

Fiel a su estilo, I. G. C. toma la melodía del Tema E agregándole el ritmo de negra-corchea-negra, seguido de blanca-negra. La textura es similar a la de los cc.83 al 86, pero simplificada. Esta ausencia del motivo de corcheas, por primera vez en la Toccata, pone en relieve el carácter de

“vidala.”. Al pasar a Fa Mayor (C. 95) vuelve el movimiento perpetuo de corcheas en la voz intermedia en quintas y sextas (cc.95 al 98) de la mano izquierda. Al pasar a Si bemol Mayor (C.99), las corcheas despliegan amplios arpeggios con importantes desplazamientos de la mano izquierda mientras el pedal del bajo pasa del bicordio al acorde. Este pasaje constituye el *climax* de la obra. No tiene indicación dinámica, pero está escrito con creciente densidad de notas, lo que provoca un aumento constante de la sonoridad, concluyendo con una cadencia a Sol menor (C.106).

Con la indicación *subito* comienza una transición (cc.106 al 122) que lleva a la parte lenta de la Toccata.

Ejemplo N° 82:

En el C.110 se oye el Tema A en Sol menor en una textura homofónica (ver ejemplo anterior). En el C.113 con *anacrusa* el ritmo del consecuente, aparece en unísono de ambas manos.

Ejemplo N° 83

La melodía en unísono, a dos octavas de distancia entre ambas manos, se encuentra suspendida en el tiempo (negra ligada a blanca hacia el final). Este pasaje contrasta, desde el punto de vista de la textura y en

la velocidad con el resto de la Toccata<sup>160</sup>. Los cambios en las indicaciones de compás: 2/4 y de movimiento: *Lento*, introducen el único momento en el que se detiene el *moto perpetuo* de la Toccata. Se limitan al máximo los recursos empleados hasta ahora: una simple melodía de dos notas remarca la importancia que tiene el intervalo de tercera -o menor o mayor- en toda la obra. En los tres últimos compases retornan las dobles notas y acordes en cromatismo descendente (siempre como notas agregadas) de la voz intermedia para concluir en La menor, la tonalidad principal.

Sección A'': Abarca desde el C. 123 hasta el C.137.

Ejemplo N° 84:

The image displays a musical score for Section A'' of the Toccata in G minor, BWV 911, spanning measures 117 to 137. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 117 is marked with a 'V' above the treble clef. The music features a complex texture with multiple voices and a change in meter to 3/4 in measure 121. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line in measure 137.

<sup>160</sup> Del mismo modo que se intercalan los Adagios con los movimientos rápidos en las Toccatas de Bach (ver por ejemplo Toccata en Sol menor)

En el C.123 parece, a manera de recapitulación, el Tema A, tal como lo habíamos escuchado al comienzo. Sin embargo, varía a partir del C. 127 iniciándose allí la sección conclusiva: en este pasaje que corresponde al consecuente, el motivo inicial de tercera en corcheas, aparece a distancia de una sexta más aguda. Armónicamente se mantiene estable, ya no abandona la tonalidad de La menor. Se escuchan sobre el I° cuatro repeticiones consecutivas e insistentes de los cc.128 y 129. Desde el C.133 al 136 repite textualmente el C. 129, concluyendo en un final precipitado con el bicordio de blanca sobre el bajo, dos acordes de corcheas entre ambas manos en el registro agudo del piano y el tercer tiempo del compás en un silencio de negra.

#### **4.7. Consideraciones finales acerca del estilo de la obra para piano solo.**

El análisis de la Toccata nos permitió elaborar algunas conclusiones respecto de su forma de componer. A diferencia de las canciones, esta obra no posee ninguna indicación de dinámica ni de movimiento. Mientras en las canciones abundaban los detalles de tempo, dinámica, pedales e indicaciones de velocidades del metrónomo, en *Sol de mi tierra* solamente hay cuatro palabras, de las cuales tres son indicaciones: “Ritmo variable 3/4, 6/8 al comienzo, “Ritardando”, al final de la primera sección, en el C.49, “Subito” del compás 106, “Lento” del compás 114 y “Fin” C. 137.

Siendo pianista, es llamativo que I. G. C. no dejara más detalles escritos de cómo quería que sonara su obra. Quizás no era el manuscrito definitivo, pero a juzgar por su grafía, parece haber sido prolijamente pasada en limpio por ella misma.

La mano de la concertista se deja ver en su escritura para manos con grandes aberturas, evidentemente escritas para una mano grande o muy elástica como la suya. El estilo compositivo no solo la influencia de Bach, sino también la de Beethoven, haciéndose evidente en la manera de presentar elementos temáticos que unidos a otros forman el Tema. Un motivo o una célula- tal como quedó demostrado a través del análisis de los diferentes motivos- le sirvieron para desarrollar todo un movimiento.

Al contar con tres grandes secciones, cabe la pregunta si acaso esta obra ¿será el “Estudio criollo en forma de sonata” que figura extraviado? Esta partitura estuvo muchos años extraviada y al encontrarla yo en su archivo y luego al ver el día gracias a las manos de Silvia Kerserbaum (en el

concierto homenaje llevado a cabo en el Museo Isaac Fernández Blanco el 24 de octubre de 2015) pasó a formar parte del catálogo. Da cuenta de un trabajo intenso de elaboración; se puede ver una intención de que esas tres secciones se correspondieran a la Exposición, Desarrollo y Reexposición de la sonata clásica, propiamente dicha. Sin embargo, no llega a cumplir con tales requisitos; por un lado, la Exposición es tonalmente inestable y los grupos de temas (A, B, B' y C) van sufriendo tratamientos más cercanos a un desarrollo que a una mera presentación de los mismos. Por otro lado, el segundo tema no está en la tonalidad de la dominante, sino de la subdominante, con lo que se evita, en este caso, la polarización armónica (entre el I<sup>o</sup> y el V<sup>o</sup>), del material temático y de la textura (Rosen, 1988. p.98).

En lo que vendría a ser el Desarrollo, en este caso la segunda sección, si bien elabora el material presentado en la sección anterior, siguen apareciendo nuevas ideas temáticas (el Tema D, E y E') como pudimos constatar, derivadas de las anteriores. Por último, en lo que sería la Re-exposición, es muy breve y solo recapitula el Tema A al que le añade una Coda. Por todo lo antes mencionado *Sol de mi tierra* no responde a la forma sonata sino a una Toccata con rasgos criollos.

El estilo compositivo de I.G.C. está muy influenciado por su actividad de intérprete- y ésta a su vez, impregnada de los pianistas del siglo XIX quienes “rara vez o nunca decían tres veces lo mismo de la misma manera” -Como concertista elegía asimismo sus programas de conciertos con preponderancia del principio de la “variedad”; en consecuencia, como compositora explotó al máximo este parámetro, evitando las reiteraciones textuales y variando constantemente sus ideas musicales.

*Sol de mi tierra* es una obra que merece ser tocada; favorece la ductilidad del intérprete en el manejo rítmico, en el desarrollo de las extensiones de la mano y en el trabajo de las dobles notas y de las octavas. Es una obra virtuosa que permite al intérprete lucirse en el escenario

## CAPÍTULO V

### Inés Gómez Carrillo y la prensa

#### 5.1. Crónicas periodísticas, críticas, gacetillas musicales y crónicas de embajadas de sus conciertos.

Entre 1941 y 1975 los conciertos de la pianista Inés Gómez Carrillo suscitaron numerosos artículos periodísticos a nivel mundial y nacional. Todo este material, sumado a los informes o crónicas de las embajadas argentinas de los países donde se presentaba en el exterior, se conservó en el archivo familiar, muchas veces sin mencionar la fecha precisa de la publicación. Gracias al contenido de los textos y a los programas de conciertos pude deducir a cuáles presentaciones aludían. En la mayoría de los casos se trata de recortes de diarios que conformaron afiches que contenían las críticas originales y, en sus márgenes, la traducción al inglés del párrafo más sobresaliente.

Estos afiches corresponden a tres períodos: I) entre 1940 y 1960, comienzo de la segunda etapa “Interpretativa internacional.” II) entre 1960 y 1980, que abarca aproximadamente sus años en España y luego los primeros años de su “Etapa de Docencia” en Argentina. III) desde 1980 en adelante (sus últimos años como intérprete) Cada afiche posee una fotografía artística actualizada de la pianista. El afiche correspondiente a la década del 60 es el más completo, a doble faz, incluye también un resumen biográfico en inglés y en español, además de un recuadro que da cuenta en ambos idiomas de los programas posibles de piano y conciertos con orquesta que conformaban su repertorio:

#### Programas sugeridos:

##### Programa I

*4 Sonatas*  
*Sonata op 5 N°3*  
*Sonata N°4*  
*6 Études*

D. Scarlatti  
J. Brahms  
R. García Morillo  
C. Debussy

##### Programa II

*3 Sonatas*  
*Op 14 N°1; op 31 N°3 y Op 109*  
*3 Novellettes*  
*Toccata op 7*

L.V. Beethoven  
R. Schumann  
R. Schumann

<i>Polonaise Fantaisie</i>	F. Chopin
<i>12 Preludios americanos</i>	A. Ginastera
<i>12 Études</i>	C. Debussy

### **Programa III**

<i>Sonata N° 3 (versión original)</i>	J.S. Bach
<i>Gaspard de la Nuit</i>	M. Ravel

### **Repertorio con Orquesta:**

<i>Conciertos KV 459 y KV 595</i>	W.A. Mozart
<i>Conciertos N° 3 y N° 4</i>	L.V. Beethoven
<i>Concierto N° 1 op 15</i>	J. Brahms
<i>Concierto N°1</i>	F. Chopin
<i>Concierto op 54</i>	R. Schumann
<i>Variations Symphoniques</i>	C. Franck
<i>Concierto N°3</i>	S. Rachmaninoff

Al dorso del afiche continúan los recortes de periódicos y anuncios de conciertos en diferentes lugares del mundo.

Las críticas que se incluyen en este capítulo, en algunos casos, son fragmentos extraídos de los medios gráficos que los representantes artísticos de la concertista utilizaban para difusión. Tal es el caso del afiche que utilizó la agencia *National concert and artists corporation* que incluye una fotografía y utiliza el nombre abreviado- como también se la conocía en EEUU- de Inés Carrillo en sus años mozos y del afiche que utilizó el empresario Maxim Gershunoff, posteriormente, en la década del 80 que mostraba una fotografía de la pianista en su edad madura. Además de las agencias de concierto antes mencionadas, la pianista fue representada por *Columbia Concerts*, *Conciertos Daniel*, y *Barry* en Argentina (ver anexo).

Para poder facilitar la lectura, los artículos de prensa fueron traducidos, transcriptos en orden cronológico, analizados y clasificados de acuerdo a su naturaleza, en diferentes categorías: crónicas periodísticas, críticas musicales, gacetillas y crónicas de embajadas.

### 5.1.1. Crónicas periodísticas

#### 5.1.1.1. Argentina: “La pianista M.I. Gómez Carrillo define a su patria, Argentina, en “*Cunita Blanca, Te’i de dejar y Coplas para la Imilla*”

En el siguiente artículo del diario La Prensa se ponen de manifiesto los logros obtenidos hasta entonces por la protagonista en su país, tanto por sus recitales como por sus composiciones para canto y piano. Se encuentran aquí datos que permitieron ubicar cronológicamente sus composiciones y el recital radiodifundido en Norte América con motivo del 25 de mayo:

“Tan pronto como nos enfrentamos con la señorita María Inés Gómez Carrillo, distinguida pianista argentina, nos irradió su espiritualidad y gracia formando ese bello consorcio que sólo artistas legítimos pueden evocar. Dentro de su breve estancia por tierra estadounidense ya ha conseguido familiarizarse con el movimiento actual de compositores nacionales y ha puesto a contribución la hermosa hoja de servicios desplegada en Buenos Aires para acrecentar su mérito pianístico. La cátedra de piano superior que ocupa en el profesorado de Música y Pintura del gobierno argentino, engendra la piedra de toque de su avalancha técnica y pedagógica. Por supuesto, el prestigio de su padre, señor Don Manuel Gómez Carrillo, uno de los compositores argentinos que tanto ha hecho por la recopilación del folklore nativo, ha hecho activar en ella aún más todas sus facultades prodigiosas para que merced a sus recitales de piano se transformen en fechas de acontecimientos artísticos.

¿Qué reacción ha experimentado aquí en América? Nos aventuramos a interrogarle.

La de poder dar con mi sueño dorado. La idea de poder crear en pura realidad cuanto he concebido. El éxito de mis tres canciones, *Cunita Blanca, Te’i de dejar y Coplas para la Imilla*, me alienta a proseguir.

¿Y su emotividad siente transcribirla dentro de la paleta del modernismo? Seguimos preguntándole.

Sí, muy moderno, quiero expresar los aires de mi patria querida dentro del lenguaje que emplean mis paisanos célebres, los López Buchardos, Gaitos, Castros y Ginastera, por citarle sólo algunos.

¿Qué novedades tiene usted en preparación?

Estoy poniendo los últimos retoques a una *Toccata* y ahora al codearme con tanta vitalidad de compositores americanos y hallándome en este mar de tantas lumbreras de maestros nacionales y europeos, me siento a todas horas inspirada para echar temas y subtemas sobre el pentagrama de mi propia cosecha.

Y efectivamente, podíamos notar cómo los ojos de la señorita Gómez Carrillo vigorizaban su felicidad por sus ansias de dar a conocer su arte pianístico y recabar de los críticos y público de aquí los mismos laureles que ha conquistado en la Argentina. Desde que el eminente pianista polaco Arturo Rubinstein la oyó tocar en tierras sudamericanas, el diseño de su porvenir estuvo consumado. Hoy, cuántos recitales María Inés Gómez Carrillo ha dado en la Argentina, han sido juzgados por los más severos críticos de *La Nación, La Prensa* y

personalidades de gran intelectualidad como Arturo Romay y Enrique Larroque como series incesantes de perfeccionamiento inconcebible.

Como homenaje al 131º aniversario de la Revolución de Mayo, María Inés Gómez Carrillo ha sido escogida aquí, entre las distinguidas personalidades argentinas para que irradie las primicias de su arte pianístico por la emisora de onda corta *WCBX* de la estación de *Columbia* mañana viernes por la noche. La fecha de 25 de mayo, gran fiesta patria para todo argentino encontrará bella consagración en el vocero musical de una pianista tan joven y sentimentalista que adora la gesta de sus colegas y que y que la tipifica en tierras extranjeras.”

(*La Prensa*, 1941).<sup>161</sup>

Este reportaje deja al descubierto por un lado la postura nacionalista de I.G.C. con respecto a la obra de sus compatriotas célebres, el “amor a su patria” y al “lenguaje moderno” que la inspira a seguir componiendo. Por otro lado muestra el gran entusiasmo de la joven por sus primeros logros, alentada por el entorno neoyorquino que la rodeaba.

#### 5.1.1.2. Argentina: “Una artista argentina triunfa en Nueva York”

Gracias a este artículo supimos detalles de la invitación de la primera dama de Estados Unidos a I.G.C. motivada por los éxitos que venía cosechando la pianista en el país del norte y especialmente después de haberla escuchado tocar en cadena de radiodifusión nacional:

“...Y María Inés vuelve a su sitio un poco como quien no acaba de creer...Es que no ha pensado, tal vez, que todo eso está respaldado por su talento, por ese virtuosismo suyo que le ha valido ser considerada una de las tres mejores pianistas jóvenes que hay en estos momentos en Estados Unidos.

Actúa en Washington y al día siguiente en “Mi día”, la columna que publica Mrs. Roosevelt, y que se reproduce en doscientos diarios americanos, la crónica registra, naturalmente el concierto. ¡Ah, pero ése no es el tono habitual con que se comenta en la Casa Blanca la actuación de una pianista que por lo demás ya ha sido consagrada por la crítica exigente!

Es que nuestra compatriota no se ha limitado a llevar su interpretación pulida y su extraordinaria sensibilidad artística. María Inés tiene una determinada personalidad, porque el suyo no es un talento aislado,

---

<sup>161</sup> El artículo no presenta fecha, sino que gracias a los datos del concierto en la emisora norteamericana se dedujo el año 1941. Al final de la crónica dice: “Lea y anúnciese en *La Prensa*, en letra manuscrita está agregado al artículo: *New York*.”

es el producto de su ambiente. Su padre, Don Manuel Gómez Carrillo, es uno de nuestros más conscientes cultores y compositores de la música de tierra adentro. Sus hermanos han formado un cuarteto vocal y sus interpretaciones comprenden música clásica e indoamericana...Todo esto lo ha reflejado la modalidad de María Inés...”

(*El Hogar*, 1941,p.56)<sup>162</sup>

Las impresiones de la primera dama- replicadas en los diarios de aquel país- revelan las sensaciones y el asombro que las interpretaciones de I.G.C. suscitaban en su auditorio y también en la crítica especializada. Este medio gráfico contextualiza el talento de la joven pianista como producto también de su entorno musical familiar.

### 5.1.1.3. Estados Unidos: “Música del hemisferio”

En el siguiente artículo conocemos que entre los ocho jóvenes latinoamericanos distinguidos con el “premio al Mérito” en Estados Unidos, se encontraba además de I.G.C., el pianista chileno Claudio Arrau, lo que demuestra la talla de los artistas con quien compartía escenarios la joven argentina:

“La fundación *Musician's Emergency Fund* (Fondo de emergencia para los músicos) este año dedicó su cena en el Waldorf- Astoria al doctor Damrosch, uno de sus fundadores y su primer presidente, y comenzó con el fondo Walter Damrosch. Los artistas en esta página, todos, menos el señor Claudio Arrau, contribuyeron con ritmos de Sud América. La primera es Argentinita, la bailarina nacida en Buenos Aires quien hará una gira de costa a costa este otoño. Conocida en el Raffles hotel al Harvard Club, la señorita Olga Coelho deleita con sus cantos y rasgueos de sus canciones folklóricas nativas de Brasil. Carlos Morello, el barítono de Chile quien canta con la Opera Metropolitana y acompaña Gibner King. María Inés Gómez Carrillo es una adorable joven pianista y compositora argentina quien recibió el encargo de una presentación en la Casa Blanca por la señora Roosevelt. Claudio Arrau, cubre dos continentes con sus conciertos. El vívido (severo) joven chileno acaba de dar una intensa gira en este país, y volverá a Sud América para otra...”

(*Town and Country*, 1942, p.76)<sup>163</sup>

Se puede observar cómo Gómez Carrillo y Arrau recibían los mejores elogios en esta crónica del recital con motivo de la entrega de premios, mientras que los demás

---

<sup>162</sup> Al final del artículo hay un paréntesis que dice: “concluye en la pag. 57”, lamentablemente la segunda página está extraviada.

<sup>163</sup> Falta la segunda página del artículo. Traducción personal.

jóvenes artistas eran mencionados al pasar. Carrillo y Arrau en sus incipientes carreras artísticas, eran puestos, de algún modo, en el mismo pedestal.

#### 5.1.1.4. Argentina: “María Inés Gómez Carrillo es objeto de una distinción en Estados Unidos”

El siguiente artículo del diario *La Gazeta* relata los logros obtenidos hasta el momento por I.G.C. en Estados Unidos: “Premio al Mérito” y “Concurso *Naumburg*”. Nos revela además la participación como solista del *Concierto N° 2* en La mayor para piano y orquesta de Franz Liszt en Nueva York, bajo la batuta de Louis Vyner en julio de 1942:

“Un nuevo laurel acaba de obtener en Nueva York la pianista argentina María Inés Gómez Carrillo que fue becada por la Comisión Nacional de Cultura para dar conciertos y perfeccionar su arte.

En efecto, en un acto realizado bajo los auspicios de *Grover Whadan*, el Comité musical interamericano entregó premios a ocho destacados artistas latinoamericanos entre los cuales figuró la señorita Gómez Carrillo con el “Premio al Mérito” como pianista.

Es este un nuevo jalón que planta en la trayectoria artística que la ha llevado ya a una culminación, pues está ya calificada en Nueva York entre las más aventajadas pianistas jóvenes como consecuencia del último concurso realizado por la Fundación Walter Naumburg en el que tan brillantemente participó a mediados del mes de mayo.

Con este motivo debe consignarse también que en el último concierto sinfónico en la ciudad de York bajo la dirección de Louis Vyner, realizado en los primeros días de este mes y en el que ejecutó como solista el *Concierto* en La Mayor de Liszt, fue muy aplaudida de acuerdo con lo expresado por los cronistas, uno de los cuales dijo textualmente, en *The Gazette and Daily*: “La opinión general de los asistentes al concierto de la señorita Gómez Carrillo, pequeña e impresionante, ha sido unánime en calificarla como la más destacada solista de la temporada,” agregando luego: “Ni la orquesta, ni solista alguna ha recibido de nuestro público en un concierto sinfónico una más entusiasta ovación que la que se les ha prodigado anoche a ambos.”

(*La Gazeta*, 1942)<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Recorte de diario obrante en el álbum del archivo familiar, gentilmente cedido por Victoria Campos. En la fotografía del mismo figura la señora William A. Barber, presidenta del comité, haciendo entrega a la señorita Inés Gómez Carrillo, estudiante argentina del premio “Eminencia” en el piano. Figuran en la misma, de izquierda a derecha, Yolanda Pando Zalles, brasileña y Marisa Regules, argentina, quienes junto con la señorita Gómez Carrillo, señor Hugo Balzo, pianista uruguayo que no está en la fotografía y el barítono chileno Carlos Morelli, obtuvieron iguales premios. Traducción personal.

La crónica revela cómo I.G.C. era por entonces considerada como una de las más importantes pianistas jóvenes, si no “la más destacada” de la temporada, llegando a afirmar que fue “ovacionada como nadie” por su impresionante interpretación del concierto de Liszt.

Cabe agregar, que en ese período de la vida de Inés, su nombre aparece junto al de los pianistas como Marisa Regules, quien había obtenido también un premio para perfeccionarse en el exterior de la Comisión de Cultura y Hugo Balzo, el pianista uruguayo conocido por estrenar obras de compositores argentinos contemporáneos.

#### **5.1.1.5. Argentina: “Diez minutos con una gran pianista María Inés Gómez Carrillo, compositora y pianista de valer”**

En el siguiente artículo referido a I.G.C. como compositora y pianista, se pone de manifiesto el valor artístico y la “grandeza” que había adquirido la pianista luego de 4 años de permanencia en Estados Unidos:

“...La aparición de una suave figura femenina trunca la divagación. María Inés Gómez Carrillo nos tiende su mano breve y cordial.

No haré su elogio. No lo necesita. Los cuatro años y tres meses que ha vivido en los Estados Unidos no sólo la han descubierto ante los argentinos, sino ante los severos críticos y los grandes maestros nativos o radicados en el país del Norte.

Fue con una beca con el ámbito dispuesto a aprender y a trabajar, sin ninguna otra pretensión. Fue por un año, pero se quedó más de cuatro y allá vuelve el mes próximo. No la arrendaron las dificultades. Iluminada por la fe en su sacrificio y en su tesón, concurrió a cuanto concurso podía suponer un éxito y una ayuda para proseguir con ahínco sus estudios, con la aspiración de adquirir un prestigio y darse a conocer... Es una mujer que dentro de su frágil apariencia posee una voluntad inquebrantable y se dedica con ahínco a profundizar en las escondidas sutilezas que guarda el piano... Fue la suya una carrera intensa, fecunda en éxitos que prestigió su nombre y el de la Argentina(...) Se presentará ahora en Montevideo y a fines de mes lo hará en Córdoba para en octubre partir por el Pacífico ofreciendo algunos conciertos y reaparecer en los Estados Unidos, de donde ha recibido varias invitaciones, entre ellas una de Eugene Ormandy, director de la Sinfónica de Filadelfia.

María Inés Gómez Carrillo, admiradora de Rubinstein, pianista de primera agua, es ya un valor artístico que honra a la Argentina.”

(Porto, *Para Ti*, p.34)<sup>165</sup>

Su carrera, fecunda en conciertos por esta época, la llevaba de gira por Argentina, países de América Latina y de retorno a Estados Unidos, a presentarse como solista invitada por las más reconocidas orquestas y directores del momento. El autor del artículo deja entrever asimismo el contraste de sensaciones que generaba la frágil imagen física de la joven con la grandeza de la artista en la que se iba convirtiendo.

#### 5.1.1.6. Argentina: “El Arte en Nueva York”

**“María Inés Gómez Carrillo tocaba este mes para la *Academy of Music* en Filadelfia y el 20 de noviembre en el *Carnegie Hall* de Nueva York**

En el siguiente artículo se anunciaban dos importantes conciertos de I.G.C., dejando ver cómo grandes personalidades del ambiente musical de Nueva York conocían a la pianista argentina y le auguraban un futuro venturoso, colmado de éxito.

“Dedicada a perseguir su noble propósito, esta joven artista avanza con pie firme en el camino emprendido. Estudiosa y culta, nada la distrae en su obra, y muchas personalidades del ambiente neoyorkino- entre ellas Rubinstein, Arrau, Sandor, Münz y Madame Samaroff Stokovsky- le pronostican un bello y cercano porvenir, que unido al presente, ya colmado de éxito, acentúa la inteligente personalidad de María Inés Gómez Carrillo. En un país como Norte América, donde afloran las notabilidades de todo el mundo y abundan las locales, la conquista del éxito y el renombre no son cosa fácil cuando se quiere llegar por los propios valores, imponiendo un real talento. El mérito de quienes así luchan es enorme porque conquistan su lugar paso a paso, disputando terreno y escalonando esfuerzos en un camino lleno de dificultades...”

(Pini De Chrestia, 1946, *El Hogar*, p.33-46)<sup>166</sup>

Talento, cultura, inteligencia, esfuerzo, trabajo y mérito son las palabras utilizadas para referirse a las “conquistas” alcanzadas por I.G.C. en Norte América, un lugar donde- según la

---

<sup>165</sup> La revista no incluye número ni año, por el contenido del artículo se puede deducir que es de 1944 o comienzos de 1945.

<sup>166</sup> En esta sección transcribí sólo un fragmento, ya que el material faltante fue incluido en cita textual en el tercer capítulo de esta tesis referido a la Beca de madame samaroff.

periodista- “abundan los notables de todo el mundo y los locales” y no es fácil conseguir el éxito ni el reconocimiento que por entonces ya obtuvo la joven pianista argentina.

#### 5.1.1.7. Argentina: Causa sensación en el mundo Inés Gómez Carrillo

El siguiente artículo periodístico es la crónica de la primera gira europea de I.G.C. gracias al cual se conocen presentaciones en salas como el *Wigmore Hall* de Londres, al mismo tiempo que enumera los compromisos que va cumpliendo y adquiriendo la pianista:

“Si la inclusión del nombre de Inés Gómez Carrillo en el plantel de artistas internacionales de la *Columbia Concerts Inc.* De Nueva York significó por sí misma la mayor distinción que se haya otorgado a una pianista latinoamericana, el éxito de nuestra compatriota en su gira por los principales países de Europa ha determinado ya su consagración mundial. No en vano el viejo maestro Jerzy Fitelberg <sup>167</sup>, famoso director de orquesta, abrazó a Inés Gómez Carrillo, emocionado, después de escucharla en el concierto de La Haya, y le dijo: “Usted es maravillosamente perfecta. Le ruego que siempre se acuerde de mí en este momento y de mi voz, cuando le digo que es Usted una gran artista, una fantástica pianista, y que su carrera ya es y será mucho más con el tiempo, una de esas carreras enormes, como la de Teresa Carreño.” La acababa de parangonar con la mujer que más fuerte brilló mundialmente como pianista y cuyo recuerdo no se borrará más por no haber sido superada hasta hoy.”

El éxito de Inés Gómez Carrillo se ha revelado además en los contratos y compromisos que ya ha contraído para la próxima temporada en cada uno de los países en que actuó. A Suecia volverá en noviembre, y en diciembre participará en los festivales sinfónicos de la serie *Jeneusse Musical* de Bruselas como solista. En los primeros meses de 1949 emprenderá una gira por las provincias holandesas y ya tiene contrato para una amplia gira por España y Portugal. Los críticos europeos elogian entusiastamente a nuestra compatriota, al punto de que, en Oslo, el diario *Reimar Riefling* la cuenta “entre las más prominentes ejecutantes que se hayan presentado en Noruega”, y diciendo el *Arbeiderbladet* que su presentación “ha sido sensacional en todos sus aspectos.”

En Bruselas, el crítico de *La Lanterne* juzga que “incuestionablemente la señorita Gómez Carrillo aventaja por la elegancia, el brío y la maestría a muchos pianistas reputados como buenos, y acusa una personalidad musical extraordinaria...” “Nos encanta-agrega- que la señorita Gómez Carrillo, siendo mujer sea una verdadera pianista, poseyendo la fuerza y la dulzura necesarias para toda la gama de matices requeridos, y que haga, al mismo tiempo, gala de una personalidad femenina bien definida con toda su seducción.”

---

<sup>167</sup> Evidentemente el artículo se refiere a Gregory Fitelberg, el famoso director de orquesta, padre de Jerzey, el compositor, apenas unos años mayor que Inés)

En Zurich dijeron de ella que “su interpretación de Bach recuerda el controlado y calmo estilo de la famosa Wanda Landowska,” y tanto en París como en La Haya impresionó “la exquisita expresión de su Chopin, así como la extraordinaria técnica y sutileza de sus ejecuciones de los compositores modernos franceses.”

En Estocolmo elogiaron la perfección técnica evidenciada y el talento “a la vez musical y pianístico de la intérprete,” agregando uno de ellos: “Hay un sentimiento genuino y sincero en su música, que excede los límites de los programas comunes de conciertos ofrecidos por pianistas extranjeros...”

...Aquella pequeña pianista de cuatro años de edad, que en el hogar paterno de Santiago del Estero maravillaba al núcleo familiar con sus interpretaciones de *El campesino alegre* de Schumann, se ha constituido ya en una de las personalidades más vigorosas del arte mundial contemporáneo.

La pianista se encuentra ahora en viaje hacia Italia, donde actuará en Roma, Florencia y Milán. Luego de actuar en el *Wigmore Hall* de Londres, regresará a Nueva York para tocar el 5 de junio en *The Westchester Friends of Music* y a fines del mismo mes vendrá a la Argentina en breve viaje de descanso.

Triunfos como éste, producto del talento, la sensibilidad, la perseverancia y el estudio, merecen todos los elogios. Es para los argentinos un verdadero orgullo contar en el mundo artístico con una representante de los quilates de Inés Gómez Carrillo, vinculada a una conocida familia. Para junio, según se ve, tendremos oportunidad de aplaudirla nuevamente en Buenos Aires, donde será recibida espléndidamente.”

(*Sintonía*, 1948, p.108)<sup>168</sup>

Palabras de elogios, críticas favorables y el testimonio de uno de los más grandes directores del momento- Gregory Fittelberg- a quien I.G.C. conmovió con sus interpretaciones, es lo que abunda en esta crónica. Talento, sensibilidad musical, dominio técnico, fuerza, brío y dulzura son algunas de las palabras utilizadas para describir las interpretaciones de la pianista argentina que enorgullecía a su país.

---

<sup>168</sup> Cuatro fotografías acompañan este artículo, en el margen derecho una imagen de I.G.C. con una leyenda que dice: “los críticos europeos elogian entusiastamente a nuestra compatriota, al punto de que en Oslo la cuentan entre las más prominentes ejecutantes que se hayan presentado en Noruega”, otro dijo: “ha sido sensacional en todos sus aspectos”. En la izquierda, en medio del texto, hay otra fotografía que la muestra junto al embajador argentino y presidente de la UN, doctor José Arce, “saludando a I.G.C. después de su último concierto en el *Carnegie Hall* de Nueva York”.

En el margen superior izquierdo, la fotografía la muestra del brazo del embajador argentino y otro diplomático saludándola, la leyenda dice: “Luego de su exitoso debut en Bruselas, en el Palais des Beaux Arts, la famosa pianista argentina I.G.C. es felicitada por el embajador español en la capital belga, señor Antonio Gullón. Se encuentra también a su lado el embajador argentino señor González Risos.”

En el centro publicaron la fotografía de cuando tenía de 4 años, sentada en el piano: “I.G.C. a los cuatro años de edad, en los comienzos de su carrera artística, en Santiago del Estero, en el hogar de sus padres, ejecutando *El campesino alegre* de Schumann.”

En el margen superior derecho, aparece I.G.C. con la esposa de otro diplomático: “Con motivo de sus conciertos en Noruega, la legación argentina en Oslo ofreció una recepción a la brillante pianista I.G.C. En la fotografía aparece la artista recibiendo el saludo de la señora del embajador de Francia en Oslo.”

#### 5.1.1.8. Argentina: “Hoy: Concierto Sinfónico”

Este artículo relata los pormenores del ensayo general del concierto de I.G.C. del 8 de octubre de 1950 (ver cuadro de conciertos) junto a la entonces flamante Sinfónica del Estado [hoy llamada Sinfónica Nacional] bajo la batuta del famoso director Sergiu Celibidache:

Programa: Rapsodia española de Ravel  
Elegía de Próspero López Buchardo  
Concierto en La menor de Schumann  
Sinfonía N° 6 “Patética” de Tchaikovsky

Protagonistas: Orquesta del Estado  
Director: Sergiu Celibidache  
Solista: Inés Gómez Carrillo

“...Va a comenzar el repaso del Concierto en La menor de Schumann, Inés Gómez Carrillo está en el piano. Celibidache empuña la batuta y explica en un expresivo italiano- lenguaje universal de la música- ciertos detalles...”

(Gómez,1950, *El Hogar*, p.18)<sup>169</sup>

#### 5.1.1.9. Argentina: “Una artista y su público: Inés Gómez Carrillo”

En el siguiente artículo se mencionan los éxitos acumulados por I.G.C tras su tercer gira por Europa y revela algunas de las orquestas con las que se presentó en concierto tanto del viejo como del nuevo continente: *All American*, *Blue Network*, Liga Panamericana, Chicago, Carolina del Norte, *Kansas City*, *Atlanta* y la Academia de *Brooklyn* en Estados Unidos; Orquesta del *Concertgebouw*, Filarmónica de Rotterdam y Sinfónica de Utrecht, entre otras de Europa. Es interesante lo que remarca el artículo al referirse a la joven música como una mujer, pianista y compositora, que se destaca en la música y en la interpretación compitiendo con sus colegas del sexo opuesto:

“En nuestros días se ha demostrado plenamente, por si no lo estuviera ya con los pocos pero rotundos valores que nos ofrece la historia del arte musical, hasta qué punto puede la mujer destacarse en el ejercicio de este arte que requiere para ser atendido con eficacia, cierta medida no escasa de talento y sensibilidad. Mujeres hay que pueden competir en la ejecución- sobre todo en lo que se refiere al manejo hábil del piano, instrumento que exige generosas cualidades-con sus colegas del sexo contrario. Y en la capacidad para componer que siempre se les negó como gran argumento contra la inteligencia femenina, descollaron y

---

<sup>169</sup> Nota de tres páginas con fotografías de los músicos y del director que muestra la intimidad del ensayo general, se transcribió la única alusión a la solista, objeto de nuestro estudio.

descuellan, incluso en nuestro país, que ha dado figuras como esta a que hoy aludimos: la de Inés Gómez Carrillo.

Pianista de medios y méritos poco comunes, Inés Gómez Carrillo se ha hecho aplaudir por el público de toda Europa y Estados Unidos en repetidas ocasiones. Su biografía artística, a pesar de breve, cuenta con un haber interesante acaudalado por un comienzo exitoso en 1943, fecha en que debutó en el último de los países nombrados, donde ofreció no menos de cincuenta conciertos en salas prestigiosas y actuando con organizaciones como la *All American Orchestra*, Orquestas de la *Blue Network*, *Town Hall*, *Carnegie Hall* y Liga Panamericana.

En 1948 nuestra intérprete realizó su primera gira europea que comprendió Suiza, Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Italia, etc. Es entonces cuando la crítica que le había sido ampliamente favorable en Norteamérica, la consagra diciendo en *Il Messaggero* de Roma, por ejemplo, que “su técnica y su musicalidad impresionaron en forma excelente”, o en el *London Star* de Londres, que “Inés Gómez Carrillo sorprendió al auditorio por su dominio del teclado,” que “posee una articulación de extremada flexibilidad” y que “dejó a los oyentes completamente hechizados.”

Precisamente ahora viene de cumplir su tercera gira por Europa, donde se la considera ya como uno de los favoritos del público. En Amsterdam tocó en la Orquesta *Concertgebouw*; en Rotterdam con la Filarmónica y en Utrecht, con la Sinfónica, ofreciendo luego distintos recitales en Bélgica e Italia, de donde pasó a Estados Unidos para actuar en Chicago, Carolina del Norte, *Kansas City*, Atlanta y la Academia de *Brooklyn*.

La experiencia que Inés Gómez Carrillo ha recogido en sus andanzas por distintos países con ese tesoro de su emoción artística a costas es- según nos lo dice- la de que el viejo Mundo sigue siendo siempre el poseedor del secreto de atraer a quienes sienten la inquietud del arte y la aspiración, muy noble por cierto, de encontrar en el público alguna resonancia, que representa el mejor premio a los esfuerzos que demanda.

Así cuando le preguntamos cuál de los públicos europeos recuerda muy especialmente, nos habla del que tuvo oportunidad de oírlo en La Haya, ciudad a la que se considera de antiguo, por los artistas, entre las consagratorias del viejo continente...”

(De la Cuesta, 1950, *Atlántida*, p.64).

Este artículo pondera igualmente los “medios poco comunes de I.G.C”, y el consenso de la crítica europea que alababa su técnica y su musicalidad, llegando a afirmar que la pianista argentina “dejaba a los oyentes completamente hechizados”. Habiéndose presentado en las salas consagratorias, I.G.C. era considerada para entonces como una de las favoritas del público europeo.

#### 5.1.1.10. Argentina: “Inés Gómez Carrillo”

El diario *La Nación* anunciaba de esta manera las presentaciones de I.G.C. en Francia, España y Argentina:

“La destacada pianista argentina viajará en días próximos para Europa. En París ha de iniciar una breve “tournee” de conciertos, que se sumará a las varias que lleva efectuadas por el Viejo Mundo y América del Norte. Actuará allí en una de las sesiones de la temporada oficial de la *Société Philharmonique*, en la Sala del Conservatorio, tras de lo cual ha de ofrecer algunos programas radiofónicos y de televisión, de acuerdo con invitaciones actualmente en vías de ser concretadas. Posteriormente la señora Gómez Carrillo se trasladará a España, en donde también será escuchada. De regreso a ésta intervendrá en diferentes manifestaciones de nuestra temporada musical, realizando recitales y, muy probablemente, presentaciones con orquesta.”

(*La Nación*, 1961)

“Destacada pianista” es el calificativo con el que se refería el diario local a I.G.C. en esta época.

## 5.2 Críticas musicales

### 5.2.1. Estados Unidos:” Inés Gómez Carrillo, pianista (crítica)”

Luego de su concierto del 19 de marzo de 1943 en el *Town Hall*, I.G.C. recibía una crítica panegírica (ver cuadro de conciertos):

“Habiendo ganado el concurso de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires para una estadía de un año en este país, Inés Gómez Carrillo, joven pianista argentina, dio un recital en el *Town Hall* en la tarde del 19 de marzo, revelando un pronunciado talento para el piano y una aparente fuente ilimitada de verbo y vitalidad.

Bien equipada técnicamente, ella tuvo, por su juventud los tempi exagerados y excesos de sonido, prevaleciendo demasiado la brillantez, en la *Toccata y Fuga en Do Mayor* de Bach- Busoni y en la *Sonata* de Beethoven en Mi bemol mayor op 31 N° 3. Sin embargo, el *Scherzo* que siguió fue acompasado con notable falta de afectación y los *Preludios* de Chopin en Fa sostenido menor y en Do sostenido menor, así como la

*Toccata* de Ravel también sirvieron de especiales ejemplos de su fina y desarrollada destreza digital. La *Sonata* de Chopin en Si bemol menor demanda una profunda respuesta emocional, pero la joven pianista estaba íntegra en su elemento en las comprometidas interpretaciones de *Fiesta Criolla*, suite de su padre, Manuel Gómez Carrillo y los números de Granados, Halffter y Albéniz”

(*Musical America*,1943,p.12)

Pronunciado talento, fuerza, vitalidad, falta de afectación, profunda respuesta emocional, fina y desarrollada destreza digital, son algunas de las características de las interpretaciones de I.G.C. que la crítica destacó en aquel recital consagratorio de 1943. Las únicas observaciones que le hicieron fueron los tempi exagerados (muy veloces), demasiada brillantez y exceso de sonido en Bach, debido, tal vez a su” juventud”.

Al comentario de *Musical America* se le podría agregar que: tal era el dominio técnico y el control que tenía de si misma en el escenario I.G.C. que se aventuraba a tocar Bach a velocidades excesivas.

### **5.2.2. EE UU:” Pianista argentina en variado programa**

#### **Inés Carrillo impresionante en la *Sonata en Re menor de Bach* y obras de Prokofieff (crítica)”**

Su segundo recital en el *Carnegie Hall*, con el estreno de la *Danza del Cuervo* de Manuel Gómez Carrillo, suscitaba la siguiente crítica:

“Inés Carrillo, pianista argentina quien hizo su debut local hace tres años, tuvo su segundo recital de Nueva York en el *Carnegie Hall*. La joven y atractiva artista nuevamente tocó con toda la brillantez y la habilidad con la que fue conocida en su presentación previa. Pero, como entonces, sus interpretaciones, aunque musicales y cuidadosamente detallistas, fueron las más satisfactorias en aquellas obras de su programa inusual, que no demandan demasiada calidez interior y profundidad emotiva.

La raramente escuchada *Sonata en Re menor de Bach*, en la versión para teclado del propio compositor de su sonata para violín en la menor, encontró a la señorita Carrillo más cómoda como intérprete en la *Fuga* y en el *Allegro final* que en el *Adagio* y su movimiento *Andante*, de los cuales se esperó mayor intensidad y riqueza sonora. Tanto la *Fuga* como los 4 *impromptus* de Chopin y los 16 vales de Brahms que siguieron, podrían elogiarse por la fineza del tratamiento y la seguridad técnica.

En todo lo ofrecido, los ágiles dedos de la señorita Carrillo fueron usados con exactitud y precisión.

Pero en los pasajes veloces, el pedal de resonancia no fue lo suficientemente discreto como para escapar a la confusión. Y a pesar de que las lecturas fueron seriamente trabajadas y estaban lejos de ser insensibles, no tuvieron remarcable color y variedad y fueron tocadas a demasiada velocidad.

Llegando a los compositores modernos, en la última parte de su concierto, la señorita Carrillo estaba “en su elemento.” La *sexta Sonata* de Prokofieff fue ejecutada con admirable verbo, poder y virtuosismo. El Allegretto, con su trabajo de chispeantes staccati y sutilezas de contrastes dinámicos, además del brío y el vigor del final, hizo de estos movimientos, especialmente efectivos.

La pianista es concedora de la atractiva *Danza del Cuervo* de su padre Manuel Gómez Carrillo, la cual fue ofrecida en primera audición en Nueva York. La novedad fue enunciada con gracia rítmica, delicadeza y encanto. Ofreció un sorprendente contraste con el opus de Prokofieff en sus manejos pianísticos e hizo evidente los grandes recursos de los que dispone la señorita Carrillo una vez que ingresó en el terreno de la música contemporánea.” (New York Times)<sup>170</sup>

La crítica especializada del *New York Times* no escatimaba en adjetivar las interpretaciones de I.G.C. en esta oportunidad como llenas de brillantez, musicalidad, cuidado del detalle, exactitud, precisión, agilidad digital, vigor, sorprendentes contrastes, gracia rítmica, delicadeza y encanto. Rescató particularmente las ejecuciones del repertorio poco común o moderno en donde la ubica tocando “en su elemento”, probablemente el repertorio donde la pianista argentina se sentía más cómoda. Como crítica señala el exceso de velocidad y del uso del pedal de resonancia en los pasajes veloces y demanda mayor intensidad y riqueza sonora en los movimientos lentos.

### 5.2.3. Argentina: “Un brillante recital ofreció en el Odeón Inés Gómez Carrillo”

El segundo de los tres recitales en el Teatro Odeón que diera I.G.C. constituyó un juicio preciso de la crítica argentina publicada en el diario *Clarín*:

“El segundo recital de Inés Gómez Carrillo brindó otra cabal expresión de la jerarquía de esta concertista de una sensibilidad muy delicada que engrana lúcidamente en la bondad de su técnica. Pulida y expresiva y para cuya exposición guarda una austeridad y respeto que no son muy comunes en los jóvenes

---

<sup>170</sup> Se desconoce la fecha de este concierto, ya que el programa del Carnegie Hall del 11/10/46 comenzó con las obras mencionadas en la crítica pero no incluyó la *Danza del Cuervo* de Gómez Carrillo y hay obras de Maiztegui, Fitelberg, Granados, Stravinsky y Balakirev que no son mencionadas. Traducción personal.

instrumentistas.”

### **Bach y Beethoven**

La versión de la *Chacona* de Bach fue sobria y supo revestirla de sugerente expresión. Firme y limpia, desnuda de virtuosismos antipáticos, fue su labor la de un pianista maduro y sobrio. Acaso superior lucimiento alcanzó Inés Gómez Carrillo en la interpretación de la *Sonata* op 31 N° 3 de Beethoven, cuyo *Scherzo* especialmente tradujo con delicadísima musicalidad y penetrante comprensión. Sus escalas diáfanas y firmemente ligadas, la suavidad de los *pianos* y el colorido vigor de los *forte* auxiliados por la eficacia de sus juegos de pedales, entusiasmaron al auditorio que la obligó a salir a escena repetidas veces.

Igualmente brillante fue la actuación de la concertista en el resto del programa dedicado en su parte final casi por entero a Chopin; pero si se nos obliga a decir cuál es la escuela que mejor se adapta a su temperamento, diríamos que haya mejor eco en la clásica que en la romántica, pese a su juventud y a la fragilidad de su silueta que parecen inclinadas orgánicamente a la última mencionada.”

(*Clarín*, 1945, p.12)<sup>171</sup>

Resalta el artículo la “jerarquía de la pianista” con respecto a los jóvenes instrumentistas aduciendo solvencia técnica y delicada musicalidad, similar a la de “un pianista maduro”. Según la crítica, su “temperamento” y “fragilidad de su silueta” se adapta mejor al repertorio clásico que al romántico.

#### **5.2.4. Argentina: “Dio otro concierto Inés Gómez Carrillo”**

El último de los tres recitales ofrecidos en el Teatro Odeón impulsó la siguiente crítica:

“El interés más saliente del tercero de los recitales de abono ofrecido por Inés Gómez Carrillo consistía en apreciar sus interpretaciones de los modernos compositores franceses con cuyas páginas llenó la segunda parte de su programa y la delicada artista que hay en ella, satisfizo ese interés, poniendo en la tarea su delicada y jugosa substancia de intérprete engranada en un fraseo limpio y expresivo que reviste su trabajo de singular encanto.

Pero por nuestra parte volvemos a lo expresado hace pocos días, los músicos clásicos es la solemne austeridad de Bach y el brillo inspirativo de Beethoven lo que mejor penetra en el temperamento y en la

---

<sup>171</sup> Consultado en micro film en la Hemeroteca del Congreso de La Nación el 30/06/2019. Los artículos de a página de Espectáculos no aparecen firmados, sin embargo en el comienzo de la página hay una columna titulada “Pantalla Viva” por José Ramón Luna.

comprensión de esta artista joven y frágil. No se entienda con esto que con sus ejecuciones de piezas de Debussy o de Ravel no satisfaga. En uno y en otro su técnica ribeteada de pulidos ornamentos, sabe probar que la música no es sólo melodía, sino que el ritmo cabalmente expresado y comprendido traduce el lenguaje lírico con acentos de honda penetración. Y sin embargo, fue en la *Sonata y Fuga* de Bach traducida con cautivante dignidad, donde con más emoción se acusó su jerarquía que, lo repetiremos, ha de alcanzar con la experiencia muy nobles y elevados, cuyos principios ya se acusan en artista de tan limpia inclinación y tan sana tendencia.”

(Clarín,1945, p.12)<sup>172</sup>

Nuevamente resalta el artículo la palabra “jerarquía”, cautivante dignidad, joven y frágil, para referirse a I.G.C. Gracias a esta crónica sabemos que en aquel concierto, la pianista incluyó obras de Debussy y Ravel, los entonces “modernos franceses” en donde puso de manifiesto- como en el resto del programa- su fraseo limpio y expresivo, lirismo, austeridad, brillantez y singular encanto.

Con todo lo expresado queda claro que I.G.C. dominaba a la perfección los diferentes estilos y sabía darle a cada obra las características propias requeridas por cada compositor.

### 5.2.5. “Panorama teatral y musical de Buenos Aires”

Es contundente el juicio de Romay en este artículo a propósito de los Tres recitales de I.G.C. en el Teatro Odeón:

“De regreso e Estados Unidos, a donde fue en busca de ambiente propicio para el desarrollo de su arte, María Inés Gómez Carrillo inició en el Odeón una serie de conciertos en los cuales está poniendo de relieve los progresos que lleva realizados como pianista y como intérprete. Un mecanismo perfecto y un inteligente sentido interpretativo le permiten abarcar todas las escuelas y estilos con igual seguridad técnica e idéntica valorización expresiva. ¡Con qué soltura pasa de la severidad clásica de Bach al romanticismo de Chopin! ¡Y qué sorprendente riqueza de recursos para el logro de tales resultados!

María Inés Gómez Carrillo, a pesar de su juventud, se ha colocado ya a la cabeza de nuestros pianistas. Merecido premio a su capacidad y a su dedicación al estudio. Ha hecho honor a la beca que le otorgó la Comisión Nacional de Cultura.”

(Romay, 1945, *Mundo Argentino*,p.48)

---

<sup>172</sup> Consultado en micro film en la Hemeroteca del Congreso de La Nación, el 30/06/2019.

Además de asegurar el dominio técnico, expresivo y de los diferentes estilos compositivos en las interpretaciones de la pianista, esta crítica de la revista *Mundo Argentino* la ubicaba por encima de los pianistas argentinos de aquella época.

#### **5.2.6. Argentina: “María Inés Gómez Carrillo”**

A propósito de los tres recitales en el Odeón, de despedida de la Argentina, Enrique Larroque escribía para la revista *El Hogar*:

“En vísperas de regresar a Estados Unidos, esta pianista argentina se despidió “en música” con tres conciertos, confirmatorios de cualidades que hacen de ella una instrumentista completa. Virtuosisimo el suyo en el sentido musical de la palabra. El estudio la ha capacitado para “auscultar” pacientemente las obras maestras de su repertorio y extraer las vibraciones más misteriosas. Sus manos aladas que rozan y palpan el teclado, nos revelan la música con todos los secretos de su vida interior.

Capaz de evolucionar dentro de la atmósfera serena de un Bach, sabe adaptarse al romanticismo poético apasionado de un Chopin. Su visión de los modernos, principalmente de los impresionistas franceses, es la de una colorista. Y cuando sus dedos trazan sobre las teclas la trayectoria vertiginosa del *vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakoff, tenemos la revelación de un placer auditivo desconocido. Por lo demás, ningún exceso, ningún artificio exterior, empañan el fuego de la pianista. María Inés Gómez Carrillo tiene puesto todo su talento al servicio de los músicos y de la música.”

(Larroque, 1945, *El Hogar*, p.56)

Instrumentista completa, musical y virtuosa, sin excesos, sin artificios exteriores, simplemente servidora de los músicos y de la música, es el retrato vivo de I.G.C. que la crítica en este artículo supo develar.

#### **5.2.7. Argentina: “Inés Gómez Carrillo, Auténtica embajadora de Arte en los Estados Unidos”**

La revista *Lyra* se hacía eco de los tres recitales del teatro Odeón, al mismo tiempo que revelaba el dato de un concierto que I.G.C. debía dar en el Teatro Colón y por una indisposición, no pudo hacerlo. No hubo ese año otra oportunidad para ella en el principal Coliseo de nuestro país:

“Desde hace tiempo, Inés Gómez Carrillo, la joven y simpática santiagueña, hija de artistas y hermana de artistas, nos hacía recordar por intermedio de las noticias que llegaban telegráficamente del exterior a los diarios metropolitanos, que allá lejos, en la maravillosa ciudad de los rascacielos, había una argentina que no perdía su tiempo, que no defraudaba a sus compatriotas, y, que por el contrario, con todo honor y gallardía, en el campo del arte defendía los colores de nuestra insignia patria.

Siendo aún muy niña, Inés Gómez Carrillo había dado ya pruebas evidentes de las actitudes excepcionales que poseía como pianista.

Becada viajó a los Estados Unidos. En la nación hermana adquirió experiencia... Inés Gómez Carrillo comienza a hacerse notar en la Unión, y una tras otra sus presentaciones fueron coronadas por el éxito al cual ya estaba predestinada.

Su regreso entre nosotros fue acogido con verdaderas muestras de simpatía. Debió presentarse en el Teatro Colón, pero a causa de una indisposición pasajera perdió esa oportunidad y no se le pudo brindar otra para actuar en nuestro máximo coliseo.

Sus recientes conciertos en el Teatro Odeón constituyeron todo un acontecimiento. Ante un público selecto y calificado, Inés Gómez Carrillo puso de manifiesto en tres recitales sus condiciones de pianista para la cual no existen dificultades, evidenciando una técnica perfecta, sin descuidar la parte interpretativa en cuyo terreno es una verdadera artista.

Tanto en los clásicos como en los contemporáneos, esta inteligente concertista demostró una comprensión extraordinaria de acuerdo a la época, al sentir y al espíritu de cada uno de los autores incluidos en los programas.

Al escucharla interpretar la bella *Sonata* en Sol mayor de Scarlatti, no pudimos hacer a menos de recordar, por la claridad del sonido y la forma de expresión, al más grande intérprete del celebrado compositor italiano, Alfredo Cassella. La sencillez del estilo de Scarlatti fue vertida con esa exquisita elegancia que tanto caracterizó a los maestros napolitanos de a fines del siglo XVII, mereciendo por ello, Inés Gómez Carrillo, infinidad de aplausos.

Bach Händel y Beethoven fueron interpretados con clásica fidelidad y justa sobriedad, así como el romanticismo requerido en Brahms, Chopin y Lizst, resultó libre de exageradas exteriorizaciones y de amaneramientos lánguidos, exento de alteraciones en el ritmo, defectos que abundan en la mayoría de los pianistas...

Es que Inés Gómez Carrillo tiene las virtudes necesarias para alcanzar el triunfo, y entre ellas, la principal, la más fuerte, es su conciencia artística.

En una serie de compositores modernos y contemporáneos, entre los que figuraban muchos argentinos, Inés Gómez Carrillo lució su amplio dominio del teclado y un temperamento comunicativo, dúctil y de gran emotividad, llamando poderosamente la atención el magnífico *toucher perlé* de que sabe hacer gala con deliciosa sencillez, obteniendo con sutileza incomparable, matices insospechados.

Inés Gómez Carrillo es ya una auténtica consagración como pianista y como artista, y es de esperar que, cual embajadora del arte, en su próximo viaje a los Estados Unidos, donde ha sido contratada, pueda cosechar nuevos laureles que sirvan para afianzar una vez más los lazos de confraternidad espiritual que nos une a la gran nación hermana, dado que por su sensibilidad privilegiada ha podido también amoldarse a ese fantástico ritmo de vida, cuyo vértigo febril es el sello inconfundible que tanto caracteriza a los hijos de una potencia que en el concierto de las naciones ha sabido colocarse a la cabeza en materia de progreso.”

(M.C.T., 1945, *Lyra*, p?)<sup>173</sup>

Técnica perfecta, verdadera artista en cuanto a la interpretación, sin amaneramientos ni alteraciones de los ritmos... eran las palabras de esta crítica musical para elogiar la manera de interpretar de I.G.C. llegando a a compararla con el pianista italiano Alfredo Cassella. El artículo se refiere a ella como una “artista consagrada” capaz de interpretar los diferentes estilos respetando a cada compositor y logrando, gracias a su dominio técnico, insospechadas sutilezas de matices. Queda evidenciada en esta crónica, la manera analítica con que la pianista abordaba el repertorio y que hacía que tuviera una “comprensión extraordinaria” de cada autor interpretado.

Es de hacer notar, además, el hecho de haberse presentado en 3 conciertos con tres diferentes programas, hazaña no muy común entre los concertistas, quienes generalmente repiten un mismo programa a todo lo largo de sus giras.

Las frases elogiosas que siguen a continuación, fueron extraídas de los afiches y éstos a su vez son extractos de críticas de diferentes lugares en donde I.G.C. llevó su arte. Musicalidad y dominio técnico es lo que definía el “toque pianístico” de la artista:

---

<sup>173</sup> El artículo está firmado con las tres iniciales y carece de número de página.

### 5.2.8. Suecia

“Sin duda alguna, Inés Gómez Carrillo es un gran talento pianístico, supremamente dotado, tanto musical como técnicamente...”

*(Stockholmstidnigen, 1948)*<sup>174</sup>

### 5.2.9. Bélgica

“En razón de su elegante interpretación, de su brío y de su dominio técnico, la señorita Gómez Carrillo supera a muchos pianistas de gran renombre y demuestra ser una extraordinaria personalidad musical...”

*(La Lanterne, Bruselas, marzo de 1948)*<sup>175</sup>

### 5.2.10. Italia

“Inmediatamente evidenció su gran talento en las Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel”, de Brahms. Su técnica y su musicalidad impresionaron en forma excelente...”

*(Il Messaggero, Roma, Abril de 1948)*<sup>176</sup>

### 5.2.11. Suiza

“Sus grandes cualidades son: un ritmo preciso y líneas temáticas claras. El programa, muy bien construido demostró su gran talento. Una sobria interpretación de Bach; Brahms es una presentación llena de

---

<sup>174</sup> Extracto de crítica publicada en el programa de los dos recitales del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ibidem.

poder; la sexta *Sonata* de Prokofieff muy espiritual; Debussy y Granados llenos de colores delicados... Verdadera musicalidad y excelente técnica...”

1948)<sup>177</sup>

(*Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, Abril de

### 5.2.12. Inglaterra

“Inés Gómez Carrillo sorprendió al auditorio por su dominio del teclado...Articulación de extraordinaria flexibilidad (...)Dejó a los oyentes completamente hechizados...”

(*London Star*, Mayo de 1948)<sup>178</sup>

### 5.2.13. Italia: “Inés Carrillo en el Quirino”

Su presentación en Roma generó los siguientes comentarios:

“La joven pianista argentina Inés Carrillo se presenta por primera vez frente al público romano luego de haberse desempeñado en una notable actividad artística en América. Carrillo quiso mostrarnos todas sus posibilidades interpretando músicas de Bach, Mozart, Chopin, Schumann, Gómez Carrillo, Debussy y Ravel. Un programa difícil y desafiante que ha permitido a la joven artista enfatizar sus capacidades como pianista. Excelente técnica, gran sensibilidad y bellissimo temperamento ardiente. Tal personalidad puede a veces también ser un defecto cuando- por ejemplo- se trata de interpretar a Bach, que requiere un gran control del temperamento a fin de no caer en un estilo romántico. Mozart ha sido transformado, por lo contrario, con la delicadeza y finura deseada. Por lo que concierne a la Sonata de Chopin, Carrillo ha podido dar lo mejor de sí misma en estas páginas llenas de ardor y de pasión.

Grandes los *Estudios* de Debussy hechos con un toque nebuloso. Carrillo tiene la tendencia a dejarse guiar por el placer de hacer valer su virtuosismo tocando demasiado rápido, lo que ha ocurrido en la *Toccata* de Ravel que apareció un poquito confusa y faltante del lirismo propio de los grandes músicos franceses. Gran público, aplausos muy calurosos y algunos bises.”

(Derra, Ikkal, 1948, *Il Messaggero*)<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup>Ibidem.

<sup>178</sup> Extracto de crítica publicada en el programa de los dos recitales del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950.

<sup>179</sup> Artículo extraído de afiche de promoción, sin fecha, traducido gentilmente por Valerio Zanna.

Además del virtuosismo y de la musicalidad de la pianista, la crítica señalaba la envergadura y eclecticismo del programa presentado en la ocasión, al mismo tiempo que aducía “temperamento ardiente, toque nebuloso, delicadeza, finura, ardor y pasión”. Una vez más señalaba el artículo en lo que, al parecer, a menudo incurría la pianista: exceso de velocidad. La ovación del público y los bisos relatados, eran frecuentes en los conciertos de I.G.C.

#### **5.2.14. Estados Unidos**

En Nueva York, como en artículos anteriores presagiaban a I.G.C. una carrera promisoría:

“Su interpretación manifestó una facilidad y un virtuosismo que alardearon de control sensitivo y dinámico... no hay palabras para pronosticar lo lejos que puede llegar en su carrera...”

( *New York Journal American*)<sup>180</sup>

#### **5.2.15. Canadá: “Debut de Inés Carrillo aquí**

##### **Pianista argentina causó gran impresión en el Recital del Hermitage”**

En su primera presentación en Canadá, I.G.C. causaba las siguientes impresiones:

“La sección latinoamericana del servicio internacional de la *CBC* bajo la dirección de Philip Cook debe ser felicitada por traer aquí a la joven pianista argentina, Inés Carrillo. La señorita Carrillo, bajo dichos auspicios, hizo su primera aparición en Canadá en el *Hermitage* anoche.

Ella es una pianista excepcionalmente dotada. Pequeña, muy reservada y formal en sus maneras del escenario, tocó con autoridad, un fino sentimiento musical y con una técnica que la ubica inmediatamente en el en el más alto nivel de artistas de este continente.

El recital anoche duró una hora, siendo la primera mitad para el auditorio presente y la otra, podría conjeturarse, para la inmensa cantidad de huéspedes o espectadores de los países hispanoamericanos y, donde

---

<sup>180</sup> Extracto de crítica publicada en el programa de los dos recitales del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950.

la reputación de la señorita Carrillo ya ha sido establecida.

La señorita Carrillo pasó su examen correctamente en el comienzo del concierto con la *Sonata* de Beethoven en Mi bemol mayor, op 31 N° 3. Fue un verdadero desafío y fue directamente tomado. Mucho no ha sido madurado en Beethoven, pero fue decididamente una aproximación personal al maestro. No hubo trucos. En cambio, con su inusual equipamiento técnico a su favor, la señorita Carrillo tomó la música con determinación y una fina y verdadera apreciación de su grandeza. El difícil primer movimiento fue muy bien logrado. El *Scherzo* fue tomado con una correcta apreciación de la calidez de Beethoven y enérgica intención. Y la señorita Carrillo debe ser felicitada por su simple y directa interpretación del Minuet, tan modesto el nombre para semejante música. Ella ejecutó el *Scherzo* con esta carrera y vitalidad rítmica.

La pianista se demostró a sí misma como una intérprete romántica de temperamento y comprensión. Dos *Intermezzi* de Brahms fueron interpretados con genuino sentimiento, más especialmente desde el punto de vista de la amplitud del fraseo para el cual Brahms es famoso por sus expansivos estados de ánimo. El *Vals* de Chopin fue generosamente ofrecido con una aproximación tan directa como pocos pianistas tienen. Y fueron los *Jardines bajo la lluvia* de Debussy y la *Alborada del Gracioso* de Ravel que la señorita Carrillo tocó de una forma tal que se ganó la ovación de la audiencia en el Hermitage, viéndose obligada a decir que los conciertos de nuevo, no eran posibles.”

(Thomas Archer, 1948, *The Gazette, Montréal, Canadá*)<sup>181</sup>

“Grandeza, solvencia técnica, amplitud de fraseo, autoridad y fino sentimiento musical”, fueron algunas de las palabras utilizadas por el crítico Thomas Archer de la *Gazette de Montreal* para calificar el recital ofrecido por I.G.C. Fiel a su estilo, la pianista incluyó las obras europeas en la primera parte y las hispanoamericanas en la segunda. Pequeña, reservada y formal en el escenario, la pianista argentina fue ovacionada por el público presente y considerada por este medio como “en el más alto nivel de artistas de este continente.”

Los siguientes extractos de críticas demuestran la sensación que causaba I.G.C. en sus presentaciones, en cuanto a la comunicación musical que era capaz de lograr con su audiencia:

---

<sup>181</sup> No se conservaron ninguno de los programas de Canadá, pero sabemos que debutó en aquel país de regreso de su primera gira europea, por lo que suponemos que fue a finales de 1948. Traducción personal.

### 5.2.16. Dinamarca

“Alcanzó gran nivel y grandeza artística. Rara vez habíamos experimentado tal genuino temperamento...”

(*Lang og Folk*, Copenhagen) <sup>182</sup>

### 5.2.17. Holanda: “Con la Orquesta del *Concertgebouw*”

“Carrillo en el Tercer *concierto* de Rachmaninoff tuvo una brillante fogosidad y una interpretación magistral...”

(*Het Vrijevolk*, Amsterdam, enero de 1950)<sup>183</sup>

### 5.2.18. Holanda:

“Inés Gómez Carrillo en el *Concierto* N° 3 de Rachmaninoff demostró ser una pianista suprema, con un sentido musical prodigioso...”

(*De Tijd*, Amsterdam, enero de 1950)<sup>184</sup>

### 5.2.19. Holanda:

“La pianista argentina Inés Gómez Carrillo demostró ser una artista formidable, una pianista de extraordinaria personalidad...”

(*Nieuwe Haagse Courant*, La Haya, Enero de 1950)<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Extracto de crítica de la agencia de conciertos *National concert and artist corporation*. Traducción personal.

<sup>183</sup> Extracto de crítica de la agencia de conciertos *National concert and artist corporation*. Traducción personal.

<sup>184</sup> Extracto de crítica publicada en el programa de los dos recitales del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950

<sup>185</sup> Extracto de crítica publicada en el programa de los dos recitales del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950.

### 5.2.20. Holanda: “Con la orquesta Sinfónica de Rotterdam”

“Ella sobrepasó aún nuestras más altas expectativas(...) inolvidable interpretación del *Concierto* para piano de Schumann.”

(A. de Val, *Nieuwe Courant*, La Haya)<sup>186</sup>

### 5.21. Dinamarca

“Alcanzó lo más alto de una gran artista. Rara vez habíamos experimentado semejante genuino temperamento.”

(*Lang og Folk*, Copenhagen)<sup>187</sup>

### 5.2.22. Noruega

“Carrillo es sensacional. Un cráter hirviente de sonido...”

(*Verdens Gang*, Oslo, Noruega)<sup>188</sup>

### 5.2.23. Suecia

“Verdaderamente un gran talento pianístico...”

(Stocolmo- *Tidningen*)<sup>189</sup>

“Temperamento, fuego, talento, musicalidad,” eran algunas de las palabras que ponían los críticos para evidenciar la profunda emotividad de las interpretaciones de I.G.C.

---

<sup>186</sup> Extracto de crítica de la agencia de conciertos *National concert and artist corporation*. Traducción personal.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

#### 5.2.24. Bélgica: “En el *Beaux Arts*. Recital de Inés Carrillo (crítica)”

Su recital en el Palacio de Bellas Artes de Bélgica impulsaba la siguiente crítica:

“Madame Inés Carrillo, argentina de nacimiento, ha dado un recital de piano con el que nos ha invitado a la apreciación de un talento sobrio y expresivo, donde la simplicidad no tiene prejuicios para la reflexión, donde la más sorprendente sumisión al texto no impide los impulsos de la sensibilidad.

Su toque permanece constantemente claro y al escuchar la *Suite Francesa* N° 6 en mi menor de Bach, una selección de estudios, el *Nocturno* en Si op 9 N° 3 y el *Vals Brillante* (N°6) de Chopin recibimos la impresión que la intérprete tuviera la inflexibilidad del metrónomo en las libres alturas de la imaginación. El *Rubato* guarda discreción y estilo. “Su mano izquierda-decía Chopin- es el maestro de capilla que no puede fallar: haga de la mano derecha lo que usted pueda hacer”

Un interés particular se sentía en la *Sonata* op 31 N° 3 en Mi bemol Mayor de Beethoven. Ese maestro aficionado a las trilogías, en la op 31 se escucha amenazar la tormenta en ese cielo azul. Madame Carrillo entró en la intimidad del pensamiento del maestro. Su sentido de los contrastes se manifestó a lo largo de la obra en dónde el Allegro inicial testimonia la sorprendente habilidad del autor de en los movimientos dinámicos: de los cuales el *Scherzo* es el primer ejemplo de un scherzo a dos tiempos; del cual el *Menuetto* es bellamente llamado por Lenz un intermedio de andante y donde el *Presto* con fuoco se deja llevar en un ritmo cabalgante vibrante de fuga militar.

Le debemos a la señora Carrillo habernos hecho oír la *Toccata* y la *Novellette* de Schumann, obras de juventud donde sorprende el gusto del maestro por las creaciones netamente subjetivas y las confesiones líricas.

Una *Fiesta Criolla* del compositor argentino Gómez Carrillo, que ofrece el aspecto de una suite de cuatro partes, testimonia un arte que se complace en el melodismo fácil y límpido, asimismo evocador. Muchos bises dieron fe del calor del recibimiento reservado a la intérprete.”

(P.T., *Le Soir*, Bélgica)

190

El artículo revelaba otra de las características de la interpretación de I.G.C. en lo que se refiere al respeto ortodoxo por el texto musical, sin sacrificar por ello la musicalidad y la sensibilidad. Otras de las particularidades del pianismo de I.G.C. que la crítica supo

---

<sup>190</sup> El programa de este concierto no ha sido conservado y por eso no figura en el cuadro de sus actuaciones. Esto asimismo nos impide precisar la fecha de la crítica en el periódico. Traducción personal.

conceptualizar y definir con claridad fueron: su toque claro en Bach, su lirismo en Schumann, los contrastes que era capaz de lograr en Beethoven y su manejo del rubato en Chopin, el cual demostraba su asombrosa capacidad para mantener la “inflexibilidad del metrónomo en las libres alturas de la imaginación.”

#### **5.2.25. Argentina: “Audiciones musicales que se realizaron ayer**

#### **Inés Gómez Carrillo”**

Su recital en el Teatro Colón del 27 de junio de 1950 (ver cuadro de conciertos) impelaba los siguientes comentarios:

“Inés Gómez Carrillo- Después de más de un lustro de ausencia, pasado en Estados Unidos y diversos países europeos, reapareció ayer por la tarde en el Colón la pianista argentina Inés Gómez Carrillo ante crecida y cordial concurrencia.

Desde su última actuación en el país, el arte de esta pianista se transformó. En ella la ejecutante y la intérprete se fusionan y complementan. Dueña de un mecanismo claro y seguro y de un uso del pedal que le permite alcanzar amplias sonoridades y sutiles matices, todo ello logrado con naturalidad y sencillez, puede concretarse plenamente a la traducción de las intenciones de cada autor, a través de una personalidad atrayente.

Estas aptitudes se afirmaron ayer con las *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Haendel* op 24 de Brahms, obra de vastas proporciones y de muchas dificultades de no muy palpitante interés musical. Con su técnica venció sin esfuerzos las dificultades y merced a su flexibilidad temperamental logró inculcar sello propio a cada variación y salvar los defectos de la obra.

El resto del programa, si resultó de dificultades técnicas menores, las presentó mayores en el orden musical. Así *Balada N° 1* y *Seis Estudios* de Chopin, autor que tiene en Inés Gómez Carrillo una intérprete de gran personalidad; *Fandango* de Granados, la colorida y sabrosa *Fiesta Criolla*, de Manuel Gómez Carrillo, que se escuchó en una versión castiza; dos *Estudios* de Debussy y *Ondina* y *Alborada del Gracioso* de Ravel,

autores estos dos últimos que la intérprete conoce a fondo y de los cuales traduce sus más sutiles sonoridades. Ante los aplausos consistentes de la concurrencia, la artista tocó tres obras fuera de programa.”

(*La prensa*, Argentina, junio de 1950)

A pesar de la sobriedad de esta crítica, refleja a I.G.C. como una artista evolucionada que interpretó con técnica clara y segura, flexibilidad temperamental, personalidad atrayente, diferenciación de los diferentes estilos y sutilezas de sonoridades. Aclamada por los aplausos de la concurrencia, debió tocar tres obras como bisés.

#### 5.2.26. Argentina: “La pianista argentina Inés Gómez Carrillo presentó ayer en el Colón”

El siguiente artículo publicado en el diario *La Razón* referido al mismo concierto del Teatro Colón decía:

“En el Teatro Colón ofreció ayer el primero de los tres conciertos anunciados la pianista Inés Gómez Carrillo. Hacía varios años que no escuchábamos a la joven artista argentina, en quien se equilibraron siempre armoniosamente los más bellos dones de intérprete. Su *rentrée*, prestigiada por los buenos éxitos logrados en América y en Europa no ha podido ser más auspiciosa. Inés Gómez Carrillo había formulado para el caso un programa tan varío como atrayente, pues que se codearon diversas obras significativas de Brahms (*Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel*), Chopin, Granados, Debussy y Ravel, sin olvidar alguna (la tan colorida *Fiesta Criolla* de su padre, Manuel Gómez Carrillo). Las presentó haciendo gala de una juvenil maestría, coincidiendo en su juego la técnica segura, la rica sonoridad y la fina comprensión. Se la escuchó con agrado, aplaudiéndosela vivamente lo que la obligó a prolongar el recital con algunos números.”

(*La Razón*, Buenos Aires, 1950)

La crítica encomiaba su técnica segura, su comprensión de los estilos, las ricas sonoridades y la elección del programa. Rescataba asimismo los “más bellos dones de intérprete en I.G.C. combinados con una juvenil maestría”. Al igual que el artículo precedente, daba cuenta de la respuesta entusiasta del público porteño que la obligó a tocar obras fuera de programa, una vez

terminado el recital.

### 5.2.27. Argentina: “Reapareció ayer la pianista Inés Gómez Carrillo”

El diario *La Nación* también publicó una reseña luego del mencionado recital en el máximo Coliseo:

“Una evolución favorable ha experimentado el arte pianístico de Inés Gómez Carrillo en los últimos tiempos, suma ahora a una técnica ágil y brillante, una personalidad musical más profunda y comprensiva que le permite encarar con iguales probabilidades de éxito los estilos y tendencias más diversos, desde los románticos hasta los modernos y contemporáneos; completa estas cualidades con una variada gama de sonoridades un fraseo claro y expresivo y hábil manejo del pedal. Para su presentación había preparado un programa de mérito, que se inició con una adecuada versión de las *Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel* op 24 de Brahms, siguieron algunas páginas de Chopin: *Balada N° 1* en Sol menor op 23 y *Seis Estudios* que encontraron en la señorita Gómez Carrillo una traducción dúctil y respetuosa del espíritu y de la letra. La última parte reservada a la música moderna estaba integrada por el *Fandango del Candil* de Goyescas de Granados, *Fiesta Criolla* de Manuel Gómez Carrillo, *Dos Estudios* de Claude Debussy y *Ondina* y *Alborada del Gracioso* de Maurice Ravel, que fueron objeto de versiones finas y ricas en color. Calurosamente aplaudida por el auditorio, la mencionada intérprete debió añadir varios números fuera de programa.”

(*La Nación*, Buenos Aires, 1950)

Tamaño programa de recital generaba una positiva pero tímida crítica musical. El público local fue efusivo, como lo era el público extranjero, según describían las críticas que I.G.C. recibía por sus presentaciones en el exterior del país. Haber tocado seis estudios y la Balada N°1 de Chopin además de las Variaciones Haendel de Brahms, dos estudios de Debussy, a las que se sumaron las difíciles piezas de Ravel: Ondina y Alborada del Gracioso, Fandango del Candil de Granados y la obra más lograda de su padre, le valieron apenas el reconocimiento de una “evolución favorable” como artista. No obstante el crítico de este medio gráfico remarcaba en I.G.C. su técnica ágil y brillante, variedad de fraseos y sonoridades reconociendo además en ella una personalidad más profunda y comprensiva.

### 5.2.28. Argentina: “Inés Gómez Carrillo”

La crítica más elocuente, por el mismo recital, vendría, una vez más de la mano de Enrique Larroque:

“Brillante representante del teclado argentino, Inés Gómez Carrillo ha vuelto al país después de larga y exitosa actuación en Estados Unidos y Europa. En su recital del Colón hizo alarde de plena madurez artística: momento de las bellas realizaciones, en que el virtuosismo deja de ser finalidad en sí para tornarse medio expresivo. Perteneciente a una familia de músicos, sabe servir la música con inteligencia y sensibilidad.

De entrada, sin amedrentarse ante el austero academismo de *Variaciones sobre un tema de Haendel*, abordó con varonil fogosidad la por demás extensa obra de Brahms, conservándole todo su sentido arquitectónico. *Seis Estudios* tallados en cristal, fueron vertidos con chopiniano ímpetu. Otras composiciones de Granados, M. Gómez Carrillo (*Fiesta Criolla* finísima expresión folklórica) Debussy y Ravel permitieron a esta joven y verdadera artista desplegar su intuición, su estilo exacto, su técnica deslumbrante y también supeditada al pensamiento de las obras, y una lucidez toda de claridad siempre acorde con el carácter de los maestros interpretados.”

(Larroque, 1950, *El Hogar*, p.91)

Esta crónica nos recuerda a las que la pianista estaba acostumbrada a recibir como artista invitada en otros países. Brillante pianista, virtuosismo, madurez artística, medios expresivos, fogosidad varonil, lucidez y claridad eran algunos de los calificativos otorgados a I.G.C. con motivo de aquel memorable recital.

### 5.2.29. Argentina: “Amigos de la Música” (crítica)

El estreno que relizó I.G.C. en Argentina del Concertino de Walter Piston el 22 de agosto de 1950 (ver cuadro de conciertos) provocaba la siguiente crítica:

“Walter Piston, músico norteamericano algo *enfant terrible*, nos reservó la grata sorpresa de un *concierto* para piano y orquesta en que queda demostrada, una vez más la posibilidad, cuando se tiene algo que decir, de ser modernista y musical, e incluso poeta. El *Adagio* entraña hallazgos de timbres felicísimos y se desarrolla en un ambiente de misterio, tornado más intenso aún por el verdadero roce de las manos de la pianista Inés Gómez Carrillo, quien logró descomponer el espectro sonoro en transparencias y tenuidades que llegaron al hábito. Nuestra compatriota realizó la hazaña no sólo de aprender de memoria la obra en pocos días,

sino también de restituir un texto difícil, espiritual y técnicamente. Alarde sólo posible para instrumentistas algo más que virtuosos músicos. Un éxito muy merecido.

Aplaudido asimismo el director Nino Sanzogno, cuya sobriedad, rara en un maestro italiano, no le impide, gracias a una batuta sutilísima, animar con aristocrática finura una sinfonía mozartiana o haydeana. El clasicismo de su estilo no le ha impedido dedicarse a difundir con talento obras nuevas, y esa auténtica manera de servir la música hace al maestro Sanzogno merecedor de todas las simpatías. Contribuyeron al brillo de este festival los excelentes solistas ZlatoTopoiski y Ljerko Spiller (violines) y Gerardo Levy (flauta).”

(Larroque,1950, *El Hogar*, p.69)

Enrique Larroque elogiaba la obra y los intérpretes (tanto a la solista, a otros músicos de la orquesta, como al director) de esta obra novedosa para Argentina. “Misterio, intensidad y timbres que se traducían en transparencias y tenuidades en las manos de I.G.C”. Rescataba, a través de este artículo la capacidad de aprendizaje en corto tiempo que tenía la pianista al aprenderse de memoria una partitura difícil desde el punto de vista espiritual y técnico, definiendo a I.G.C. como “instrumentista algo más que virtuosa música.”

### 5.2.30. Argentina: “Inés Gómez Carrillo”

El concierto de I.G.C. como solista junto la orquesta Sinfónica del Estado bajo la dirección de Sergiu Celibidache el 8 de octubre de 1950, generaba la siguiente crítica musical:

“Pese a la circunstancia adversa de una sala acústica deficiente, la pianista Inés Gómez Carrillo logró caluroso éxito con su interpretación del *Concierto* de Schumann en el festival que, en el Gran Rex, dirigió Sergiu Celibidache al frente de la Orquesta Sinfónica del Estado.

En esta obra, vibrante toda del amor de Schumann por Clara Wieck, nuestra compatriota tuvo momentos, especialmente en el delicioso intermezzo, plenos de ternura. La confianza schumaniana cobró intensa poesía. Con técnica segura, sonoridad luminosa y estilo adecuado, la instrumentista reveló bellezas ignoradas en una partitura, sin embargo, bien conocida.

En la misma velada se estrenó la *Elegía para flauta y orquesta* de Próspero López Buchardo en que la expresiva melodía del instrumento solista aparece revestida de seductoras armonías y timbres.

Y según estaba previsto, Sergiu Celibidache, que en *Rapsodia Española* de Ravel se había librado a una mímica quizá algo exuberante, fue aclamado en su vibrante versión de la *Patética* tchaikowskyana. A la Orquesta Sinfónica del Estado, muy flexible en todas sus actuaciones, correspondió buena parte del éxito.”

(*El Hogar*,1950, p.81)

El artículo publicado en la revista El Hogar dejaba ver cómo I.G.C. podía realizar una versión absolutamente personal de un concierto del repertorio común de los y las pianistas y lograr el éxito aún en una sala de un cine, lejos de ser la adecuada para un concierto de esta envergadura. La crítica resaltaba asimismo su “técnica segura, su sonoridad luminosa, estilo adecuado y por momentos de inspiración poética y ternura en el Intermezzo.”

### 5.2.31. Recital en Florencia para Amigos de la Música

El recital brindado en Florencia por I.G.C. el 7 de abril de 1951 (ver cuadro de conciertos) obtenía los siguientes comentarios:

“El concierto que la joven pianista Inés Carrillo ha dado ayer tarde en el Teatro de la Pergola ha sido uno de los más felices de nuestra temporada. Con un programa compuesto por varios autores, esta intérprete ha sabido mantener viva la atención del público, no solo por sus dotes de brillante instrumentista, sino sobre todo por su tono fresco anti- académico de su manera de tocar, animado de una viva inteligencia musical. Desde Scarlatti hasta Beethoven, desde Chopin hasta Ravel, la pianista Inés Carrillo ha demostrado poseer el sentido de los diferentes estilos. Los acentos en Beethoven, casi efectos de claro-oscuro en una forma de tocar instintiva. Calurosos aplausos por parte del público y pedidos de bis.”

*(Il Mattino dell' Italia centrale, 1951)*<sup>191</sup>

La crítica dejaba entrever cómo I.G.C. cautivaba al público no solamente por su hábil selección del programa, sino además porque la suya, era una interpretación que nunca decaía en la monotonía, sino por el contrario era llena de vida, “brillo, frescura e inteligencia musical”. La respuesta efusiva del público, se traducía, una vez más, en la ejecución de varias piezas fuera de programa.

### 5.2.32. Florencia, Italia:” La pianista Carrillo en Amigos de la Música”

A propósito del mismo concierto, otro medio gráfico decía:

“Una espontánea adecuación del sentido poético al carácter estilístico de la música que interpreta. Proporciona un sentido y carácter que comunica a los espectadores con simpleza y frescura en la ejecución; esto es lo esencial de las dotes artísticas de la joven pianista Inés Carrillo.

---

<sup>191</sup> Traducción de Valerio Zanna.

En su concierto de ayer en la *Pergola*, la artista ha presentado un programa de música elegida con el propósito de armonizar con sus íntimas exigencias expresivas de intérprete, las piezas de Scarlatti (Tres *Sonatas*), Beethoven (*Sonata* op 31 N°3), Mendelssohn (*Preludio* en Mi menor) como también piezas de Debussy, Ravel y Chopin, han encontrado en la ejecución de la pianista una inmediata respuesta en el numeroso público que asistía al concierto.

Cada pieza fue calurosamente aplaudida y al insistente pedido del público Inés Carrillo concedió varias piezas fuera de programa.”

(V. D., 1951, *Il Nuovo Corriere*, abril de 1951)<sup>192</sup>

La crítica señala la capacidad de comunicación que tenía I.G.C. quien sabía imprimir simpleza, sentido poético, frescura y respeto estilístico a la música en cada una de sus interpretaciones. El público, deseoso de seguir escuchándola, le hizo tocar varios bises.

### 5.2.33. Bélgica: “Concierto Au Palais des Beaux –Arts”

El concierto de I.G.C. como solista junto a la Orquesta Nacional de Bélgica bajo la batuta de Hascha Horenstein del 4 de febrero de 1951 (y que fuera repetido al día siguiente, ver cuadro de conciertos) suscitaba el comentario que sigue a continuación:

“Una atracción real tenía el *concierto* para piano en Fa mayor (K.450) de Mozart. El atractivo fue de la obra y de su ejecución realizada por la pianista argentina Inés Carrillo.

La interpretación de madame Carrillo fue de gran lirismo. Su claridad del fraseo, su comprensión y su sensibilidad se han manifestado con encanto, lo que le ha valido numerosos bises.”

(Paul Tinel, *Le Soir*, Bruselas, Bélgica, 1951)<sup>193</sup>

Este extracto de artículo del diario *Le Soir* pone de manifiesto la musicalidad que tenía I.G.C., capaz de impregnarle “lirismo” al concierto, sin sacrificar el equilibrio del fraseo y la claridad inherentes al clasicismo.

---

<sup>192</sup> Extracto de crítica de afiche de promoción, sin fecha, gentilmente traducido por Valerio Zanna.

<sup>193</sup> Extracto de crítica de afiche de promoción, sin fecha. Traducción personal.

#### 5.2.34. Estados Unidos: Espíritu de claridad

El recital ofrecido en el Tawn Hall el 11 de febrero de 1953 (ver cuadro de conciertos) causaba las siguientes impresiones:

“No hay razón para quitarle a los *Estudios* en La menor y Fa mayor del op 10 de Chopin el espíritu y la claridad con los cuales la señorita Carrillo transitó a través de ellos...Su técnica es muy confiable. Ella ataca...en una dinámica, de una manera muy cuidada sin golpear ni forzar...”

New York Times, 12 de febrero de 1953.<sup>194</sup>

Ya desde el título, la crítica ponía de manifiesto la característica principal del pianismo de I.G.C., quien con absoluta comprensión de lo que estaba tocando, era capaz de traducir en aparente simpleza, las partituras más complejas de la literatura pianística. La belleza de su sonoridad, jamás golpeada, era otro de sus rasgos distintivos, que destacaba este artículo.

#### 5.2.35. Estados Unidos: “Alto grado de maestría musical”

En Nueva York, los nuevos artículos que aparecían al igual que los anteriores, presagiaban a I.G.C. una carrera promisoriosa:

“... Un alto grado de maestría musical, así como de facilidad técnica y lucidez de medios...En el grupo (Chopin) como un todo hubo una profunda comprensión. La obra de Franck (*Preludio Coral y Fuga*) estuvo muy bien...”

(*New York Herald Tribune*, 12 de febrero de 1953)<sup>195</sup>

Al consenso de la “claridad de ejecución” de Gómez Carrillo, destacaba el crítico su facilidad técnica y dominio de la música interpretada.

---

<sup>194</sup> Extracto de crítica en el afiche de su representación artística: *National Concert and artist corporation*. Traducción personal.

<sup>195</sup> *Ibíd.*

### 5.2.36. Canadá: “He aquí una gran pianista”

Gracias a este extracto de crítica, supimos que I.G.C. ofreció un recital en Chicoutimí, una de las ciudades del interior de la provincia de Québec:

“La *Suite* en la menor de Bach fue tocada con perfección de estilo y fino sentido de los matices... El entusiasmo del público fue desbordante... Chopin, César Franck, Scriabine, De Falla, ella evoca, traduce el significado musical con tanta facilidad que deslumbra. En síntesis, he aquí realmente una gran pianista.”

Chicoutimi, Quebec, 13 de Octubre de 1953)<sup>196</sup>

Técnica, sutilezas de matices y musicalidad son puestos de manifiesto en este extracto, así como el entusiasmo con el que respondió, el público, una vez más en esta presentación de I.G.C.

### 5.2.37. Estados Unidos: Inés “Carrillo toca en el Carnegie”

El recital de I.G.C. en el Carnegie Hall del 31 de octubre de 1947 impulsaba la siguiente crítica:

“La convincente expresión del pianismo de Inés Carrillo anoche en el *Carnegie Hall* fue en parte gracias a que ella estuvo contenida en ser ella misma sin intentar ningún efecto excepto lo que la música le inspiraba a decir. Ella no es una virtuosa en el sentido rimbombante, pero en la música, como en las dos *Toccatas* de Ravel y de Schumann, demostró una claridad magnética y brillantez.

Su capacidad persuasiva musical se debe en parte a su femineidad. Así como la señora Roosevelt ha conquistado a muchos miembros masculinos de las Naciones Unidas, la señorita Carrillo anoche tocó la *Sonata* op 10 N° 3 de Beethoven mejor que la mayoría de los hombres hubieran podido hacerlo. Su alegría frecuentemente se vuelve tormentosa como una tormenta de nieve en Minnesota, pero no así con la señorita Carrillo. Ella tocó la obra con un impulso rítmico cautivante y tiene un amplio rango de sonoridad. Sin embargo, nunca golpeado. Su concepción de toda la sonata puso en relieve su gran conocimiento del estilo del compositor.

La señorita Carrillo, una argentina, tocó el estreno americano de la *Sonatina* de uno de sus compatriotas, Carlos Guastavino. El carácter impresionista del primer movimiento fue agradable, aunque poco interesante, pero el segundo fue demasiado obvio como para despertar un consistente interés. El final *Presto* fue, sin embargo, espectacular mostrando un poco de originalidad.

---

<sup>196</sup> Extracto de crítica en el afiche de su representación artística: *National Concert and artist corporation*. Traducción personal.

Esta elegancia de la joven artista apareciendo en terciopelo rojo como en una moderna adaptación de una pintura del siglo diecinueve estuvo musicalmente muy en el estilo de varios de los compositores que tocó. Su falta de inhibición y de afectación hizo que sus interpretaciones fueran convincentes. El comienzo del *Preludio y Fuga* en Mi menor de Mendelssohn y las últimas obras de Debussy y Ravel tuvieron apropiada diferenciación. Es decir que la búsqueda polifónica del Mendelssohn fue lograda tan claramente como en las armonías más íntimas de los compositores franceses.”

(Harriett Johnson, *New York Post*)<sup>197</sup>

Quien fuera el crítico durante más de 40 años del *New York Post*, Harriet Johnson, destacaba la “convinciente” actuación y femeneidad de I.G.C., poniéndola por encima de “la mayoría de los pianistas varones”. El severo crítico no escatimó alabanzas para destacar las condiciones personales y musicales de la pianista, poniendo en relieve su sonoridad, su brillantez, su sentido e impulsos rítmicos como así también su dominio de los diferentes estilos musicales. La única observación que hacía Johnson está referida al estreno de la Sonatina de Carlos Guastavino, en cuanto a la estética de la composición y no a la interpretación de Gómez Carrillo.

#### **5.2.38. Estados Unidos: “La Orquesta exhibe una respuesta intuitiva a la dirección de Krips”**

El Cuarto *concierto* para piano y orquesta op 58 de Ludwig Van Beethoven con I.G.C. como solista junto a la Filarmónica de Buffalo, en el marco del Festival dedicado al compositor en 1954, causaba los siguientes comentarios:

Uno de los aspectos más maravillosos de la dirección de Josef Krips es su extraordinario sentido de la línea musical. Él le da forma con máxima simpatía y ductilidad, siempre obedeciendo los deseos del compositor. En sus interpretaciones la música fluye constantemente, lo que le da al oyente el sentimiento que lo que escucha es tan inevitable en sus cambios de ritmo y sonoridades como el día de las estrellas en sus caminos.

El programa del domingo a la tarde, el tercero de todo el ciclo, presentó una inusual oportunidad para ponderar este aspecto del señor Krips como director de la Filarmónica de Búfalo, en sus fuertemente contrastantes *Tercera (Heroica)* y *Cuarta Sinfonías*. Sabiamente ubicó primero la gentil Cuarta reservando la épica Heroica para el final. Entre ambas sinfonías escuchamos el *Concierto para piano* en Sol Mayor con la pianista Inés Carrillo, excepcionalmente talentosa joven argentina como solista.

LA TÉCNICA de la señorita Carrillo es madura e infalible, su sonido persuasivo y su gusto excelente.

---

<sup>197</sup> Traducción personal.

Ha pasado mucho tiempo desde que habíamos escuchado el movimiento lento del concierto expresado con un lirismo meditativo tanto en el piano como en la orquesta, conducido con tan mutua intuición expresiva por parte de la pianista y del director.

La respuesta de la audiencia ilustrada del *Kleinhans Music Hall* indicó que el señor Krips, la Señorita Carrillo y la orquesta lograron la comunicación con los oyentes. El programa será repetido, mañana a la tarde.”

(Theodolinda C. Boris, *Buffalo Evening News*, 1954)<sup>198</sup>

Esta crítica del diario local, ponía de manifiesto las condiciones técnicas y musicales de I.G.C. y la comunicación lograda entre solista, orquesta y director y estos a su vez con el público “ilustrado.”

### 5.2.39. Estados Unidos: “Partituras filarmónicas bajo la batuta de Krips”

El mismo concierto antes mencionado, junto al famoso director Josef Krips, era relatado de la siguiente manera por otro medio gráfico:

“Continuando con su ciclo Beethoven, la orquesta Filarmónica de Buffalo tocó en la primera de sus noches pares de los conciertos sinfónicos ayer a la tarde. La audiencia del *Kleinhans Music* fue gratamente sorprendida por la dirección de Josef Krips en la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven en Si bemol mayor, opus 60, *Sinfonía N° 3* opus 55 y el *Concierto N° 4* en Sol mayor para piano y orquesta opus 58.

Ubicado entre las dos sinfonías, el *Cuarto concierto* gozó de estatura y efecto. Para ello, Inés Carrillo, la joven pianista argentina hizo su primera aparición con la orquesta de Buffalo dando buena cuenta de su técnica y de su habilidad musical.

#### **Expresiva tonalidad**

Sencilla en el teclado, avanzó hacia los variados estados de ánimo del concierto con convicción y autoridad, con refinado volumen y sonido perlado y diáfano, fue clara y limpia en los movimientos rápidos y poética y expresiva en aquellos lentos.

En su acompañamiento el doctor Krips continuó con sus aportes el sonido de la música del compositor, manteniendo los volúmenes orquestales bien proporcionados al solo instrumental.”

(Kenneth Gill, *Buffalo Courier-Express*, Music Review, 1954)<sup>199</sup>

Como en cada crítica musical, también en ésta destacaban las habilidades técnicas y

---

<sup>198</sup> Traducción personal.

<sup>199</sup> Traducción personal.

expresivas de I.G.C. como así también los volúmenes sonoros alcanzados por el piano y la orquesta. La claridad en la ejecución de la pianista argentina es una de las constantes en las reseñas que se refieren a su manera de interpretar.

#### 5.2.40. España: “Visto y oído. La Sociedad filarmónica presenta a la ilustre pianista Inés Gómez Carrillo”

El recital de piano ofrecido por I.G.C. el 3 de marzo de 1961 en Las Palmas de Gran Canaria, suscitaba los siguientes comentarios:

“Dado al gran desarrollo técnico que los modernos sistemas pedagógicos logran dar a los virtuosos de nuestro tiempo, no es difícil oír repetidas veces, a pianistas que nos asombran con un naturalísimo dominio de las más intrincadas dificultades, sin embargo- siempre ceñidos a la relación del arte con la emoción y el sentimiento- es menos frecuente el artista que además de una gran técnica puede darnos algo con tanto calor, con una expresión tan directa y tan dentro de la obra que interpreta, como Inés Gómez Carrillo a través del primoroso recital de ayer tarde en el Teatro Pérez Galdós.

Empezó esta ilustre pianista su actuación con un *coral* de Bach e inmediatamente pudimos observar su claro concepto de la interpretación: canto expresivo en perfecto claroscuro y sentido puro del ritmo. En la *Sonata* K. 311 de Mozart hizo gala de pulcritud, delicadeza y de esa pulsación flexible que permite sacar todo el sonido a la tecla sin dureza alguna, gracias a la libertad de movimientos de mano y antebrazo. Por lo dicho, como por su aguda intuición del complejo lenguaje que emplea siempre Mozart en sus obras- algo así como el arte de identificar el más diverso “yo” y mi “circunstancia”- Inés Gómez Carrillo puede presentarle con absoluta autoridad. Terminó la primera parte del recital con *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck, en una interpretación de amplia sonoridad bien dominada y expresiva.

En la segunda parte culminó la extraordinaria velada con la personalísima versión de los *Cuatro Impromptus* de Chopin, joyas incomparables dentro del repertorio chopiniano. Con entrega apasionada, discreto uso del *rubato* y buen pedal, consigue esta gran pianista una interpretación de los *impromptus* de auténtico relieve, interpretación, que bien pudiera situarse entre las inolvidables de un Cortot y un Magaloff.

Oímos también, en primera audición, *doce Preludios americanos* de Ginastera, obra sólida y positiva que a veces nos sugirió los nombres de Prokofieff, Ravel, Bartók o Mussorgski (números 3,6,7 y 9) en interpretación ejemplar de mensaje fraterno y finalmente la cristalina y difícilísima *Alborada del gracioso* de Ravel en perfecta dicción por medios y objetiva asimilación. Para corresponder a las ovaciones del numeroso público, Inés Gómez Carrillo interpretó un “bis” de H. Villa Lobos.”

El crítico llegaba a comparar a Inés con grandes pianistas como Nikita Magaloff y Alfred Cortot. El programa de este recital fue extraviado, sin embargo, gracias a esta crónica podemos observar que las obras que la pianista interpretó conforman un concierto de gran envergadura, similar al que había tocado, unos días antes en la sala del Conservatorio Nacional de París (ver cuadro de conciertos). Otro dato relevante es el estreno que realizó I.G.C. de los Doce Preludios Americanos de Ginastera en esta ciudad.

#### **5.2.41. España: “Primer concierto-recital de Inés Gómez Carrillo”**

Las repercusiones del mismo recital trascendían en otro medio gráfico de aquella ciudad española:

“Nuestra apetencia de sensación musical está teniendo afortunadamente satisfacción en lo auténticamente extraordinario.

Ayer en la empresa de nuestra benemérita Sociedad Filarmónica cuyo patronato cumple con rotunda firmeza el nuevo itinerario trazado, entablamos feliz conocimiento con una muy atrayente gran personalidad del arte musical contemporáneo.

La presentación de Inés Gómez Carrillo, artista de calidad espiritual extraordinaria, encarnación del piano femenino de categoría mundial, nacionalidad argentina, sensibilidad exquisita muy de raza y linaje, queda marcada como un suceso en lo más feliz y máximo de condiciones sugestivas por magníficamente grato al goce de la música y a nuestro orgullo de lo que es gloria hispanoamericana. Precisamente en esta gran pianista que pasea por el mundo su arte de estirpe, bien pregonada la conjunción de una devoción ardiente, un apasionado entusiasmo por el genio hispano, la incomparable tradición artística patria.

El mensaje del gran Weissemberg, amigo y admirador de Inés Gómez Carrillo venida de su última actuación en París y de una convivencia estrecha con el pianista inolvidable, tan predilecto nuestro, ha tenido esa vertical afirmación que dábamos por indudable y categórica. De otra parte, corroborándose desde la amplia colección de crítica universal con respecto a esta gran personalidad del piano actual profesado por mujer, y donde el piano alcanza, sin distinción, el más alto valor de magisterio.

Inés Gómez Carrillo promueve la alabanza encendida y espontánea, tal la pronunciamos de entrada. En posesión de una técnica espléndida, extraordinariamente pulida, de un vigor excepcional, de una

maravillosa limpidez, centrado su arte en la sensibilidad más delicada-sonoridades bellas, dicción primorosa, musicalidad en tensión interpretativa por modo indeclinable- puso ancho sendero deleitoso al recorrido de este primer programa ofrecido ayer en línea de recital, al que seguirá el de colaboración orquestal.

Una audición, la de ayer, con características supremas.

En el caso de intérpretes tan excepcionales, como Inés Gómez Carrillo, rayando en un cénit de perfectibilidad, improntadas sus versiones invariablemente de personalidad singularísima, conciencia escrupulosa de textos y descubrimientos de sus secretos por una admirable facultad intelectual y de sensibilidad superior y prodigiosa, se hace difícil discernir y buscar juicio directo para cada interpretación, cuya emoción, de vez en vez, hemos sentido en grado par, superada si acaso tan solo por nuestra mayor o menor predilección por el autor y su obra.

La primera parte del programa en la grandeza de lo conocido y permanente centro de las ejemplarísimas, geniales creaciones de la música: *Coral de la Cantata de Navidad* de Juan Sebastián Bach, "Sonata en Re mayor" de Mozart, *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck, indistintamente y catalizados soberanamente, formas y estilos afrontadas las inmensas obras con amplitud vigorosa y admirables medios pianísticos, nos entregaron una dimensión de facultad interpretativa, una riqueza de sensibilidad y de inteligencia musical, un poder de equilibrio y limpidez del más alto y superior grado en Inés Gómez Carrillo. Nuestra predilección por Mozart dicho en aroma y lección insuperable.

La segunda parte del contrastado programa se iniciaba con un homenaje a Chopin por sus maravillosos *Cuatro Impromptus*- op 29, 36, 51, 66 *Fantasia-Impromptu*-tesiado en adopción prodigiosa, y a todo dominio de Inés Gómez Carrillo para ofrecernos pleno, robusto, típicamente romántico, toda la poética elegancia, sin mistificación, del grande, personalísimo seductor del piano. Después, la novedad, agradecida y gustadísima de los *12 Preludios Americanos* de Ginastera, difícilísimos y de color precioso, páginas de un valor pianístico considerable, en maravilla todavía, por último la deliciosa, antológica, elegantísima *Alborada del Gracioso* de Ravel, marginada por el largo estremecimiento de deleite: las bellísimas sonoridades del piano de Inés Gómez Carrillo saludadas por la ovación larga y encendida que valió el regalo primoroso finalmente de un Villa Lobos electrizante, estampa pianística llena de nervio y de luz.

Inolvidable recital de esta gentil mujer argentina, gran artista, a quien tendremos el placer extraordinario de escuchar el próximo sábado, interpretando el *Concierto número 1* de Brahms y *Cuarto* de Beethoven para piano y orquesta."

(L.D.S., Diario *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de marzo de 1961)

Los conceptos de encomio coinciden con las demás críticas y se pueden resumir en una frase: maestría absoluta de la interpretación pianística de I.G.C. Esta crónica pone en contexto la amistad de la pianista argentina con Alexis Weissenberg y el apoyo que recibe de este artista en sus primeros pasos por España. La ovación del público y las obras fuera de programa, formaban parte del ritual de las presentaciones de I.G.C.

## 5.2.42. España: “Segundo concierto de Inés Gómez Carrillo con la Filarmónica”

Al día siguiente del recital de piano, I.G.C. se presentaba como solista junto a la orquesta filarmónica de Gran Canaria, dirigida por Gabriel Rodó, interpretando en la misma velada dos conciertos para piano y orquesta: en la primera parte el *cuarto* de Beethoven y en la segunda parte, prodigaba el estreno para aquella ciudad del *primer concierto* de Brahms op 15 (ver cuadro de conciertos) La crítica reflejaba los siguientes comentarios:

“Hemos de iniciar la rápida crónica por aquello en que finalizábamos la del anterior concierto. Grande y soberana artista, embajadora con ascendencia entrañable que nos es muy dichoso poner en alto, esta Inés Gómez Carrillo pianista argentina, que en la tarde de ayer confirmó el éxito que había de adquirir redondez máxima e impresionante. Siempre sucede así cuando quien lo protagoniza está en posesión de valores altísimos e innumerables dispuestos a una entrega en más sorprendente.

Dos obras en el programa, ambas consagradas como pertenecientes a lo que podemos llamar sagradas escrituras de la música para piano y orquesta; ambas exigentes de intérpretes poderosos y excepcionales, capaces de honrarlas en genio y belleza.

La reseña de este concierto había de ser breve. Esta es una de las veces en la que el entusiasmo tememos quemar la cuartilla cuando nos ponemos a escribir venidos del teatro con el maravilloso impacto de emoción; oídos Beethoven y Brahms –por dos obras imponderablemente grandiosas- en la expresión, el vigor, la fertilidad, asombroso de sonoridades, de sensaciones transportadoras del piano magistral de Inés Gómez Carrillo.

*Conciertos para piano y orquesta N° 4* en Sol mayor de Beethoven y *N° 1* de Brahms. Por pensamiento y forma, por hondura de idea, por revelación de un mundo de dicha en la música, geniales vuelos del alma humana en infinitud de ansiedad sonora, estas dos obras viven en el homenaje profundo universal, bien sabido. No vamos a descubrirlas.

El más bello cielo de la música donde el maravilloso instrumento del piano había de cantar con voz de inspiración divina, nos parece hubo de iluminarse como pocas veces cuando Beethoven acabó este cuarto concierto milagroso, procreador Beethoven invariablemente asombroso de lo grandioso y nuevo desde maestro y genio del pentagrama. Prodigiosidad juvenil y poética aquí de un Beethoven que sublima el drama y lo pone en verdad de reconocimiento a la alegría de la vida y el amor más puro. Concierto en Sol mayor de fragancia incomparable, con su “Andante” prodigio, desde la prodigiosa inspiración total de sus tres Tiempos.

En el *Concierto N° 1*, Brahms nos entregó lo mejor de su soñar sinfónico, asociando el piano como voz cuya alma ha de fundirse levantando el alma entera de la orquesta: un Brahms potente y apasionado,

místico por un instante segundo tiempo de religioso anhelo, trazo primitivo de una “benedictus” inefable-torrentoso y ordenado de verbo lírico y pensamiento, llevándonos, sin cesar a las más iluminadas , insospechadas sendas de lo sonoro, en una fusión grandiosa del piano y la orquesta, en un aventurar denso de emociones sin término; todavía un *Andante* que toma por el corazón maravillosamente el de Beethoven...

El entusiasmo escribe-ajeno a toda la acotación universal alabatoria de estas dos imponderables obras inmortales. Vengamos a decir de una interpretación por parte de Inés Gómez Carrillo integralmente maravillosa, de honda impresión en el auditorio. Y de una orquesta compenetrada, en la pauta firme, inteligente y jugosamente directa de Gabriel Rodó, para ambas obras; labor meritísima que subió de grado en Brahms, este concierto en re menor, puesto por primera vez al atril y trabajado, tal comportaba, con amor y discernimiento, con fervor y admirable fruto.

La orquesta había brindado, de entrada, brillantemente, con excelente matiz, la *Obertura de Don Juan* de Mozart. En la apoteosis del público a la artista suprema, ésta hizo partícipes expresivamente al maestro Rodó y a la querida hueste filarmónica, en jornada de triunfo muy celebrado.

Las ovaciones en despedida de esta inolvidable pianista Inés Gómez Carrillo, orgullo de la grande y querida Argentina y del arte patrio, fueron de las que se producen en jornadas musicales memorables.”

(L.D.S. diario *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de marzo de 1961)

Esta crónica, deja ver es la resistencia física, intelectual y emocional de I.G.C. para poder tocar al día siguiente de un recital de piano con obras exigentes, un concierto con dos obras monumentales del repertorio para piano y orquesta en la misma noche. Queda en evidencia, con este hecho documentado (ver cuadro de conciertos), que el mecanismo técnico de I.G.C. le permitía salir ovacionada por el público luego de realizar este *tour de force* que hubiera puesto a prueba a los más grandes pianistas.

#### **5.2.43. España: “Concierto de Inés Gómez Carrillo con la Orquesta Filarmónica”**

Otro medio gráfico de la ciudad emitía su juicio sobre el concierto de I.G.C. junto a la Filarmónica en el Teatro Pérez Galdós:

“No es fácil tocar en una misma sesión un programa que incluye dos obras tan formidables como el cuarto concierto de Beethoven y el primero de Brahms, pero dar una versión tan recreada y concentrada como la que nos ofreció la pianista Inés Gómez Carrillo supone un esfuerzo que emociona y que si, además resulta coronado por un éxito tan deslumbrante, significa que no existen reparos para el arte exquisito, sincero,

honesto y de categoría de la solista excepcional que los protagonizó.

Si la interpretación el *concierto* beethoveniano podemos señalarla como una más entre las dignas, con matices personales de fraseo y en los *Piano* y una concepción muy femenina de la obra en conjunto, ante la versión del primer concierto en re menor de Brahms hay que descubrirse pues I. Gómez Carrillo lo tocó en un plano de inspiración superior donde la cuestión técnica y la materialidad de la nota quedaban camufladas como por encanto. Más que adjetivos innecesarios parece darnos razón el hecho evidente de que una obra tan ampulosa y complicada del complejo Brahms que nunca acaba, ni desciende jamás de un mundo fantástico y peculiar en el que se hace difícil con frecuencia encontrarse, fuera acogido como lo fue por el numeroso público inflamado de entusiasmo.

La Orquesta Filarmónica, con su ilustre director don Gabriel Rodó al frente, tuvo una colaboración perfecta en Beethoven y muy buena en Brahms, con algunos sonidos forzados en el primer movimiento, buena muestra de que nuestra primerísima agrupación, por disciplina y trabajo entusiasta, puede, si se lo propone, sorprender como anteayer en dignísimo primer contacto con este concierto. Se abrió el programa con la *Obertura de Don Juan* de Mozart dicha jugosa y depuradamente.

Señalamos como ejemplar la puntualidad con que empezó el concierto que comentamos. ¿Por qué no hacerlo siempre así? Es algo para el bien y comodidad de todos y cada uno de los melómanos lo agradecerá sin duda.”

(Pío Tur Mayans, diario *Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, domingo 5 de marzo de 1961)<sup>200</sup>

Además de reconocer el esfuerzo de tocar dos difíciles conciertos en una misma noche, la crítica calificó de “inspiración superior” a la interpretación ofrecida por I.G.C. quien, como de costumbre, supo “inflamar al público de entusiasmo”.

#### 5.2.44. Francia: La guía del Concierto. Inés Carrillo (Soc. Phil. de Paris, el 19/2)<sup>201</sup>

Su recital en París el 19 de febrero (ver cuadro de conciertos) suscitó la siguiente crítica:

“Inés Carrillo tiene el toque simple y fácil. Nos gustó mucho el *Coral* de Bach (largo *Coral de la Cantata de Navidad*), del cual admiramos la limpieza. El *Preludio Coral* y *Fuga* de César Franck se beneficiaron de una interpretación ampliamente construida y por poco que nos gustara esta música fuimos

<sup>200</sup> Esta crónica en recorte del diario de Las Palmas se encuentra en una afiche realizado en collage junto con la crónica del diario *Falange* y con la gacetilla del Recital de Inés en París del diario *El Figaro* -en la que se puede ver el nombre de la pianista anunciado al lado del concierto de Magda Tagliaferro, del recital Beethoven del Cuarteto Húngaro y del concierto de la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Herbert von Karajan con Backhaus como solista-En el margen inferior izquierdo se puede ver el logo de *Barry Buenos Aires*, representantes exclusivos. Al dorso de este afiche hay un curriculum con foto de los años 60 de la pianista, con el autógrafo de Arthur Rubinstein que dice: “Para mi amiga más simpática, María Gómez Carrillo- con toda mi amistad y admiración- Arturo Rubinstein, Nueva York, marzo, 1947(ver anexo)

<sup>201</sup> Esta crítica corresponde al recital de piano en el Conservatorio Nacional de París del 19 de febrero de 1961, ubicamos en este lugar por la fecha en la que aparece firmado el artículo en aquella “guía de conciertos”.

atrapados por su grandeza.

Inés Carrillo nos presentó los *Doce Preludios Americanos* de Alberto Ginastera. Son pequeñas piezas muy cautivantes. Bajo el velo de un virtuosismo brillante, hay allí inspiración popular y los cantos indios vienen a nosotros desde otra época. Soñamos a Bartók y a los restos del folklore magyar que él ha podido salvar. El desarrollo de Ginastera es noble pero forzosamente tardío y el compositor se arriesga a encontrarse desbordado por su propio temperamento, no dejando aparecer del folklore más que un aspecto exterior. Inés Carrillo ha sentido muy bien la música del terror y nosotros nuevamente en frente de una música nata y artista consumada. Hay que ser una artista consumada para tocar las sonatas de Prokofieff. La dificultad viene de la falta de tradición en materia de interpretación porque la obra de Prokofieff era, cuando él vivía, poco común en Occidente. Hay que recrear entonces todo, adivinar, inventar. La *Sonata N° 6* es una construcción enorme de una gran variedad de expresiones y de significación. Para hacer de ella un resumen serio, sería necesario volverla a escuchar con la partitura en mano. Inés Gómez Carrillo variaba su interpretación siguiendo la escritura constantemente cambiante y el auditorio seguía con interés. Es bueno que las obras poco conocidas sean tocadas por artistas de tal valor.”

(A. Oleg, *La Guide du Concert*, 10 de marzo de 1961)<sup>202</sup>

La crítica ponía en valor las cualidades (para entonces ampliamente reconocidas) de la pianista como “artista de gran valor” y en especial destacaba su interpretación de la difícil (y por entonces no tan frecuentada) *Sonata N° 6* de Prokofiev.

#### **5.2.45. España: “Ayer en la Filarmónica**

#### **Inés Gómez Carrillo (pianista)”**

El recital que diera I.G.C. en Málaga en marzo de 1961 mereció la siguiente crítica musical:

“Un programa muy bien centrado en fondo y forma (eficiente en los autores elegidos donde hubo cita a pentagramas distintos, de una parte, y un programa bien centrado también en el decir) fue vehículo adecuado para traernos a la tribuna filarmónica a esta pianista. Inés Gómez Carrillo, que venía precedida de los más gratos auspicios, buena raigambre musical en su despertar artístico donde sus virtudes actuales hacían ya

---

<sup>202</sup>Traducción personal.

presencia desde temprana edad, corroboró ayer tarde ante un público competente y sabio como el nuestro, cuanto de bueno había preparado su presentación. Hubo en el concierto en el total de sus obras suscritas al imperativo de lo consciente y equilibrado, aisladamente matices en ocasiones preponderantes por el efecto y grandeza tanto concebidos como ejecutados. La cadena continuada de arpegios, sustancia principal en la hermosa obra de Franck, "*Preludio Coral y Fuga*", por ejemplo, fueron espléndidos de voz y equidad, nota a nota, en cada uno de ellos. Espléndidos sí, estos arpegios que diríamos en semblanza que el teclado se nos abre en gigantesco abanico cuyo *primer varillaje el grave*, para terminar en agudo de la misma intensidad, enmarca vitela de amplia belleza de una a otra nota, como de uno a otro compás. Era esta del gran compositor francés la obra de más consistencia del programa. Si en la partitura había abundante y buena cosecha musical, pianística, sobre todo- no olvidemos que César Franck era gran maestro y conocedor de todos los íntimos secretos del hermoso instrumento- si había, repetimos, buen caudal escrito en el papel, nada se quedó oculto ni tampoco en penumbra, no, nada quedó por decir y hacer de la hermosa obra; un auténtico caudal de buenas cosas, redondearon con exposición elocuente una por una las hermosas páginas del músico insigne.

Cuatro *Impromptus*, Chopin de preciosa dicción y aquellos *Preludios americanos* de Ginastera, dieron también en la balanza pesaje de buenos kilates. Ravel, que nos diera en lugar de la *Sonata* Prokofieff anunciada. Y Bach y Mozart, el *Coral* y *Sonata* en re, compusieron este programa, como decimos al principio, bien centrado y suficiente para saber de las excelencias de Inés Gómez Carrillo, que dejó ayer en la tribuna filarmónica su rúbrica en el teclado, ágil, airosa y de soberbio trazo, con la presencia de su magnífica personalidad artística."

(Ansaldo, Diario *La Tarde*, Málaga, 21 de marzo de 1961)

De este concierto no se conservó programa, salvo esta crónica, por el contenido sabemos que interpretó obras del recital de Las Palmas de Gran Canaria y que I.G.C. impresionó favorablemente acorde a la fama que la precedía.

#### 5.2.46. Holanda

El siguiente extracto de crítica fue a propósito del recital del 8 de marzo de 1962, en el *Concertgebouw* de Amsterdám (ver cuadro de conciertos)

"Extremadamente virtuosa, desplegó encanto poético en Chopin, imaginación en Ravel y vehementes impulsos en los *Preludios* de Ginastera..."

(*Het Parool*, Amsterdam, 1962)<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup>Extracto de crítica en el afiche de su representación artística: empresario Maxim Gershunoff. Traducción personal.

### 5.2.47. Argentina: Inés Gómez Carrillo, actuó con jerarquía

El concierto de I.G.C. del 31 de julio de 1962 en Buenos Aires daba lugar a la siguiente crítica:

“En la Sala del Teatro Cómico y bajo los auspicios de la Asociación El Piano, actuó la pianista Inés Gómez Carrillo. Sus antecedentes obvian toda presentación. El público sabe sobradamente quién es y cuánto vale esta estudiosa intérprete nuestra, a quien viene siguiendo con reiterada atención desde sus éxitos más resonantes en el extranjero.

Escuchar a Inés Gómez Carrillo en esta nueva presentación suya fue una experiencia que, reconocemos abiertamente, tomó todos los matices de un verdadero placer estético. No es frecuente en la mujer alcanzar como en su caso, semejante energía sonora. La constitución física femenina llega por lo general a limitar las posibilidades del ejecutante, circunscribiéndolas a un radio de acción mucho más reducido que en el hombre. Y así, ciertos autores y ciertas obras especialmente se tornan escurridizas en las manos de una pianista. Inés Gómez Carrillo nos ha demostrado que los problemas de ejecución no son insolubles cuando una disciplina empeñosa y tenaz, ayudada por una inteligencia superior, se ponen al servicio del intérprete. Y así nos demostró que *Gaspard de la Nuit* puede cobrar en las manos de una mujer toda esa arrolladora energía con que Ravel ha cargado su complejo tejido pianístico, sin que pierda un detalle ni se malogre la robustez de su discurso. El programa que nos permitió apreciar a fondo la riqueza de medios que ostenta esta valiosa intérprete argentina, acusó buen criterio y buen gusto: *Tres Noveletas* y la *Toccata op 7* de Schumann (esta última ejecutada con brío ejemplar), la olvidada *Polonesa- Fantasía op 61* de Chopin, los *Doce Preludios americanos* de Ginastera (que a pesar de su edad juvenil conservan aún el impacto de sus primeros años) y la ya citada serie de Ravel, Inés Gómez Carrillo mantuvo a lo largo de este desfile de obras una conducta que sólo se da, cuando se trabaja mucho y muy seriamente y, sobre todo, cuando se pone al servicio del talento una abrumadora vocación musical capaz de ahondar, como ella, las profundidades más inasibles del sacrificio.”

(R.A. *Clarín opina*, Música, 1962)

El conocido diario argentino, exaltaba las virtudes y la trayectoria artística nacional e internacional de la pianista. Gracias a este artículo sabemos que en la Argentina de los años 60, I.G.C. no necesitaba presentación, era una pianista reconocida y valorada en el medio.

### 5.2.48. Argentina: Inés Gómez Carrillo

El mismo recital de la Asociación El piano, llevó al compositor y crítico Rodolfo Arizaga a escribir la siguiente reseña:

“CONFIESO que es la primera vez que escucho a Inés Gómez Carrillo. Su nombre me es conocido. Su gran prestigio hablaba ponderaciones que las circunstancias no siempre adictas a nuestra voluntad me habían impedido confirmar. Sabía, por la crónica seria- escrita y oral-que el elogio encajaba perfectamente con la realidad. Faltaba pues la experiencia personal que confirmara el juicio- tantas veces reiterado- sobre esta gran pianista argentina. Y ese momento llegó; la Asociación “El Piano” acaba de ofrecernos un recital suyo, al que acudí, confieso, con vivo interés, deseoso de juzgar por mí mismo a quien como Inés Gómez Carrillo ha dado tanto que decir en una carrera artística positivamente excepcional.

El programa elegido para esta ocasión no pudo haber sido mejor pensado, ya que, con inteligente criterio, reunía obras que aciertan con el temperamento dinámico y esplendoroso que domina a esta artista.: Tres Noveletas y la Toccata op 7 de Schumann, la *Polonesa Fantasía* op 61 de Chopin, los *12 Preludios americanos* y *Gaspard de la Nuit* de Ravel.

Inés Gómez Carrillo acusó a través de su programa de gran compromiso, un estupendo estado pianístico, dúctil, flexible y generoso. Toca el piano con vigorosa personalidad, en forma decidida, a lo grande. Se advierte en ella una lujosa inteligencia expresiva con tendencia a la gama brillante. Es elocuente sin caer en retóricas en desuso, concisa y minuciosa en el detalle, arrolladora en el impulso. Su sonido es amplio denso y macizo, calculando con precisión para que no peque jamás por abundancia. Y la verdad que nunca- al menos en la ocasión-me demostró un solo exceso al respecto. Interpretativamente es una pianista que manifiesta una sólida cuota de responsabilidad, que trabaja pensando, sin olvidar que los dedos están llamados a concretar los resultados de su reflexión. Cada página que interpreta es un índice categórico de su profunda honestidad musical y un ejemplo de su probidad artística. Confieso que la experiencia que me ha deparado este recital suyo, es una de las más gratas y satisfactorias en mi larga profesión de crítico.”

(Rodolfo Arizaga, *Buenos Aires musical*, 1962)

Con confesada admiración, Arizaga confirmaba en esta reseña el prestigio pianístico que ostentaba I.G.C en aquella época. Sus palabras describían a la perfección la integridad artística de la pianista, su actitud reflexiva y respetuosa frente al piano y a la música que interpretaba. Gracias a este testimonio de un crítico, sólidamente formado en la música y una personalidad musical influyente de Argentina, sabemos que escuchar tocar en vivo a I.G.C. sobrepasaba cualquier experiencia satisfactoria anterior.

### 5.2.49. Argentina: “Música- Pianistas”

El recital de I.G.C. del 4 de mayo de 1975 dentro del ciclo “Intérpretes argentinos” (ver cuadro de conciertos) motivaba la siguiente crítica:

“Varios pianistas cuyas actuaciones despertaron interés que luego se vería en su virtual totalidad justificado, pudieron ser escuchados durante las primeras semanas de la temporada. En ese núcleo hubo representantes de diferentes generaciones, sexos y nacionalidades, visitantes y locales. Daremos comienzo a la reseña por los de casa...”

Inés Gómez Carrillo, a quien desearía escuchar con mayor frecuencia, actuó en el mismo ciclo (Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes, domingos por la mañana) Lo hizo con musicalidad, con inteligencia, con ductilidad, con madurez conceptual y técnica plenamente a la altura de páginas que en ese orden de cosas exigen mucho. Acertó con el carácter de Haydn, su espiritualidad y bonhomía tras las que alienta un contenido nada trivial y supo también transitar con tino y relevancia por Chopin, penetrando sin vacilaciones en sus pentagramas para rescatar y transmitir su esencia. Ejecutó impecablemente una obra de Ginastera y culminó su labor, por todos conceptos lúcida, con una traducción lúcida, segura, brillante, incisiva, agudamente rítmica y no exenta de ese lirismo tan propio del autor, de una de las sonatas en las que Prokofieff dejó huellas inconfundibles de su personalidad, de su tan peculiar y penetrante inventiva, de su escritura lógica y ardua por cuyos vericuetos supo moverse Inés Gómez Carrillo con elegancia y con precisión...”

(Giménez, 1975, *Criterio*, p. 280-281)

De estos comentarios elogiosos plasmados en la Revista *Criterio*, se desprende el dato, no menor, que hacia la década de los años 70 la pianista ya no se presentaba en público con tanta frecuencia como antaño. Su interpretación madura mantenía el alto nivel al que todos estaban acostumbrados, público y crítica, su elegancia, su técnica y ductilidad permanecían intactas.

### 5.3. Gacetillas

Algunas de las gacetillas de prensa encontradas en diarios de la época o en el archivo familiar, anunciaban de esta manera los conciertos de I.G.C.:

### 5.3.1. Argentina:

“Teatro Odeón-Está abierto un abono a 3 recitales de piano de Inés Gómez Carrillo”

(*La Nación*, 1945, p. 11)<sup>204</sup>

### 5.3.2. Argentina:

“Teatro Odeón- Mañana Lunes a las 18.30, primer recital de abono de Inés Gómez Carrillo, pianista.”

(*La Nación*, 1945, p.21)<sup>205</sup>

### 5.3.3. Argentina: “Es muy variado el movimiento de música en ésta”

“...La concertista Inés Gómez Carrillo iniciará esta tarde a las 18.30 su ciclo de tres recitales en el Teatro Odeón. El programa registra los nombres de Scarlatti, Bach-Busoni, Brahms, Chopin, Granados, María E Pascual Navas, Carlos López Buchardo, Juan José Castro, Roberto García Morillo, Rimsky Korsakoff, Stravinsky y Borodin.”

(*La Nación*, 1945, p. 15)<sup>206</sup>

### 5.3.4. Argentina: Inés Gómez Carrillo brinda un concierto

“La celebrada pianista argentina ofrece hoy a las 18.30 en el Odeón el segundo de sus anunciados tres conciertos. Incluye en el programa composiciones de Bach, Beethoven, Liszt y Chopin. A juzgar por la aceptación que mereció su recital anterior, el de esta tarde reunirá a un público selecto y numeroso”

(*Clarín*, 1945, p. 8)<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Consultado en micro film en la Hemeroteca del Congreso de la Nación el 07/07/2019.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> Consultado en micro film en la Hemeroteca del Congreso de La Nación el 29/06/2019.

### 5.3.5. Canadá: Inés Carrillo será escuchada en Montreal en su debut canadiense

“Verbo, poder y virtuosismo” fue el reporte del *New York Times* respecto a la ejecución de Inés Carrillo, Una de las mujeres más importantes de Argentina, pianista que hace su aparición en Montreal en la tercera de las series de Conciertos grabados por la sección latinoamericana de la *CBC*, servicios internacionales. La señorita Carrillo se presentará en el *Hermitage* el miércoles 9 de julio a la tarde, siendo el evento gratuito para el público quienes deberán ocupar sus asientos desde las 3.45 p.m.

La señorita Carrillo, hija del célebre compositor folklorista argentino Manuel Gómez Carrillo, hizo su debut siendo niña prodigio a la edad de seis años. A los diez ganó una beca para el Conservatorio Nacional de Buenos Aires del cual se graduó cuatro años más tarde como la pianista más joven en hacerlo. Una gira por Argentina siguió y luego el triunfo de una competencia nacional llevada a cabo por la Comisión Nacional de Cultura. Diez años más tarde la señorita Carrillo hizo su debut en Nueva York en un recital en el *Town Hall*. Fue seguido el año pasado por el recital del *Carnegie Hall* ganando especiales alabanzas del *The Times Herald Tribune* y del *New York Post*.

Mientras tanto la joven pianista fue excepcionalmente honrada para ofrecer un recital privado en la Casa Blanca para el pasado presidente Roosevelt. A través de la oficina de la señora Roosevelt, la señorita Carrillo fue premiada por el Comité de Educación internacional de los Estados Unidos.

La señorita Carrillo será seguida en las series dirigidas por Philip Cook, por el compositor cubano Joaquín Nin-Culmell y el celebrado Guitarrista Andrés Segovia. El propósito de estas series está dado por la integración de América Latina y la cultura canadiense.”

(Montreal, Canadá, julio de 1948)<sup>208</sup>

### 5.3.6. Canadá: Pianista argentina prodigio

“Verbo, poder y virtuosismo” fue el reporte del *New York Times* respecto a la ejecución de Inés Carrillo, Una de las mujeres más importantes de Argentina, pianista que hace su aparición inicia en Montreal en la tercera de las series de Conciertos grabados por la sección latinoamericana de la *CBC* servicios internacionales. La señorita Carrillo se presentará en el *Hermitage* el miércoles 9 de julio a la tarde, siendo el evento gratuito para el público quienes deberán ocupar sus asientos desde las 3.45 p.m.

---

<sup>208</sup> Recorte de diario del Álbum familiar, sin fecha ni título del periódico; gentileza de Victoria Campos.

La señorita Carrillo, hija del célebre compositor folclorista argentino Manuel Gómez Carrillo, hizo su debut siendo niña prodigio a la edad de seis años. A los diez ganó una beca para el Conservatorio Nacional de Buenos Aires del cual se graduó cuatro años más tarde como la pianista más joven en hacerlo.

Una gira por Argentina siguió y luego el triunfo de una competencia nacional llevada a cabo por la Comisión Nacional de Cultura. Diez años más tarde la señorita Carrillo hizo su debut en Nueva York en un recital en el *Town Hall*. Fue seguido el año pasado por el recital del Carnegie Hall ganando especiales alabanzas del *The Times Herald Tribune* y del *New York Post*.

Mientras tanto la joven pianista fue excepcionalmente honrada para ofrecer un recital privado en la Casa Blanca para el pasado presidente Roosevelt. A través de la oficina de la señora Roosevelt, la señorita Carrillo fue premiada por el Comité de Educación internacional de los Estado Unidos.”

(Canadá, 1948)

Algunos anuncios se limitaban a brindar los datos concretos del concierto y otros tenían un resumen de reseñas anteriores de la crítica especializada, que ponía en valor los antecedentes artísticos de la pianista, a manera de promoción, como por ejemplo aquella gacetilla del diario Clarín de 1945 que se refería IG.C. como “la celebrada pianista argentina.”

#### **5.4. Crónicas de Embajadas: Holanda**

##### **Inés Carrillo, la pianista argentina que se consagra en Europa**

Dentro del archivo familiar se encontró la siguiente crónica de la Embajada de Holanda:

“Por segunda vez ha realizado una *tournee* por las principales ciudades de Europa la joven pianista argentina María Inés Gómez Carrillo, que ya en la primera gira mereciera muy elogiosos juicios de la prensa continental, coincidente en la valoración de sus condiciones técnicas y de su aguzada sensibilidad artística. En esta nueva oportunidad ha repetido su visita a Holanda, haciéndose escuchar en su capital, Amsterdam, en Rotterdam y en La Haya. Su interpretación de los grandes maestros, con los que sólo es posible identificarse a fondo cuando se poseen condiciones no comunes, ha servido a la crítica holandesa para ratificar los conceptos que expresara ante su primera actuación y, lo que no es menos importante, para desvirtuar las reservas con que suele recibirse a ejecutantes jóvenes, en particular a los del bello sexo, juzgados *a priori* como incapaces de hondura interpretativa y de técnica vigorosa. Inés Carrillo- tal es el nombre con el que actúa- ha cimentado así en Europa un prestigio hasta entonces limitado al escenario de su patria.”

(Crónica de Holanda, p.23)

Los conceptos vertidos en esta crónica del servicio exterior argentino, confirman el éxito

que I.G.C. fue ganando tras sus presentaciones en Europa. Al igual que otras críticas, observan en la pianista cómo sus cualidades femeninas no hacen mella en su carrera y lejos de ser un obstáculo I.G.C. supo ganarse un nombre con mayúsculas dentro de un mundo musical internacional dominado en su mayoría por los hombres.

### 5.5. El silencio de la actualidad

El nombre de I.G.C. -que antes ocupara las columnas de los diferentes periódicos y revistas de la época - no figura en absoluto, a partir de la década del noventa, como tampoco en estudios musicológicos recientes dedicados al arte y a los protagonistas del pasado. Estas investigaciones se han basado en la prensa de aquella época. Sin embargo, la pianista Gómez Carrillo no figura ni en el libro de Enzo Valenti Ferro *"100 años de música en Buenos Aires"*, ni en el trabajo *"Dar la Nota"* dirigido por Silvina Mansilla. Tampoco aparece mencionada en el libro de Omar Corrado *"Música y Modernidad en Buenos Aires, 1920-1940"* cuando ya era una pianista que realizaba giras de conciertos por el interior del país auspiciada por Asociaciones de conciertos como "Amigos de la Música." Recién se encuentra una entrada con el nombre de la pianista en el libro *Nuestra Escuela pianística, de semillas, jardines, flores y árboles, Diccionario de Pianistas Argentinos* de Dora De Marinis en el año 2014.

El nombre de Inés Gómez Carrillo no aparece citado en el libro *Mujeres de la música* de Ana Lucía Frega; a pesar de la declaración de la autora en el prólogo a la segunda edición que dice:

"...Nunca me han animado otras intenciones más que procurar que, en el marco de aquella colección sobre mujeres, no faltara el recuerdo de quienes han hecho de la música una forma de vida, una profesión, o un adorno valioso, según épocas y costumbres..." (Frega, 2011, p. 7)

No hubo para nuestra protagonista, un lugar en ese libro ni como pianista, ni como compositora, ni como maestra. La música no sólo fue para I.G.C. una forma de vida, quizás un adorno al comienzo, cuando siendo niña entretenía y asombraba a las ilustres visitas de su casa, sino además se constituyó en su sustento, habiendo alcanzado un alto grado de profesionalismo en el piano y en la docencia.

I.G.C. tampoco aparece nombrada en los estudios musicológicos realizados en la Universidad de Buenos Aires, dirigidos por Silvina Luz Mansilla, referidos al rol que cumplió la

prensa en la historia musical argentina y en especial a la presencia de las mujeres o el mundo femenino en los medios masivos a través del semanario *La Mujer, Revista Argentina para el hogar* (1935-1943). Estos trabajos de investigación, dieron lugar al libro *Dar la Nota, el rol de la prensa en la historia musical argentina*.

En el libro de Enzo Valenti Ferro: *100 años de Música en Buenos Aires*, editado en 1992, no alcanzaron 556 páginas para que I.G.C. tuviera allí un lugar, aunque fuera una humilde mención. Ya desde la introducción el autor declaraba que:

“...El libro tenía el propósito de presentar, con la mayor prolijidad cronológica y descriptiva posible, una relación crítica de los grandes momentos de la música que se han registrado en esta ciudad desde la última década el siglo pasado...con este trabajo intentamos también oponer el argumento incontrastable de los hechos a esa perniciosa tendencia al olvido que constituye uno de los rasgos más negativos de los argentinos. Somos un país sin memoria y es por ello que en el presente parte de la sociedad argentina parece aceptar como una verdad inconcusa que la Argentina es un país subdesarrollado, generalizando un concepto que no se corresponde con nuestra realidad cultural, con nuestras artes y nuestras letras, que gozan de justo respeto en todo el mundo...”(Valenti Ferro, 1992, p. 12).

Y en las notas al lector, el autor decía:

“El lector debe tener presente que este trabajo no consiste en un catálogo de todo cuanto ha acontecido en Buenos Aires en el campo de la música en lo que va de este siglo, sino una relación crítica ordenada de los hechos más salientes, a juicio del autor, que se han registrado en ese período. Por lo tanto, no se menciona a todos los creadores e intérpretes que han actuado en el mismo ni a todos los organismos musicales de distinto carácter que han florecido en esos años, muchos de los cuales han desaparecido a poco de contruidos...” (Valenti Ferro, 1992, p.13).

Como pudimos observar, las actuaciones de I.G.C. en nuestro país fueron trascendentes y significativas. Sus presentaciones revestían importancia por el exigente y vasto repertorio que abordaba, por los estrenos de nuevas obras como el concierto de Walter Pistón. No olvidemos los tres recitales del Teatro Odeón en 1945, los del Colón y demás ciclos de la Asociación Wagneriana, Amigos de la Música, Asociación El Piano, entre otros, en los cuales siempre era presentada como una gran solista de nivel internacional. No fue por falta de méritos que sus actuaciones no fueron plasmadas en el libro en cuestión sino probablemente por errores en

“... El acopio de datos... exhaustivas consultas en bibliotecas y hemerotecas, archivos y colecciones de programas oficiales y privadas, una nutrida bibliografía, un sin número de controles y, lo último, pero no lo menos importante, repetidas encuestas a personas y entidades...” (Valenti Ferro, 1992, p. 12)

I.G.C. no fue incluida tampoco en los trabajos de investigación realizados por Omar Corrado que dieron lugar a su libro *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920 - 1940*, editado en el año 2010. Se observa también allí un llamativo silencio, una omisión del nombre de Inés Gómez Carrillo, quien para entonces ya había sido ganadora de los premios Municipal y de la Comisión Nacional de Cultura, como se mencionó en el tercer capítulo de esta tesis. Desconocemos las razones por las cuales los autores se permitieron nombrar a algunos intérpretes y dejar a I.G.C. fuera de sus textos. De allí que dediqué todas estas páginas para conocer la labor artística de la pianista santiagueña Inés Gómez Carrillo como protagonista ineludible e insoslayable de la música y la cultura de nuestro país.

## CAPÍTULO VI

### CONCLUSIONES

Al comenzar esta investigación me propuse conocer la vida y la obra de Inés Gómez Carrillo, Inés Carrillo o María Inés Gómez Carrillo, procurando aproximarme con el objetivo de mensurar, contextualizar y apreciar cual fue su dimensión tanto en su faz compositiva como en la interpretativa y docente. Luego del análisis pormenorizado y comparado con artistas anteriores, contemporáneos y posteriores a su tiempo, se desprende la siguiente conclusión:

**Inés Gómez Carrillo fue una de las pianistas más importantes de Argentina del siglo XX.**

En el título de este trabajo me refiero a Inés Gómez Carrillo como “difusora de la música latinoamericana del siglo XX.” **Ella dedicó su vida a difundir la música de su tierra por el mundo.**

Siempre había lugar en sus programas para una obra argentina o latinoamericana. Interpretó a compositores que probablemente nadie ha vuelto a tocar. Entre los que se cuentan, Próspero López Buchardo, Humberto Allende, Rodolfo Arizaga. Tocó obras en primera audición que, gracias a sus manos, fueron estrenos mundiales y eso revela su capacidad de lectura a primera vista, además de su generosidad a la hora de colaborar con las creaciones de los compositores contemporáneos. Tal el caso de la Sonatina de Carlos Guastavino que dio a conocer en EEUU.

La ardua labor emprendida me llevó a indagar acerca de las características de su interpretación y poder además establecer la circulación de su actividad pianística y de sus composiciones. El análisis de los programas de conciertos que pude encontrar fue una manera de acercarme, por un lado, al repertorio que ella solía interpretar y por el otro, a las obras para piano de compositores argentinos y latinoamericanos que incluyó en sus conciertos. **El análisis exhaustivo de su producción compositiva que ha sobrevivido hasta ahora, me llevó a conformar su catálogo musical.**

De este largo e intrincado camino recorrido, destaco las entrevistas, abiertas y semi-estructuradas llevadas a cabo entre los años 2008 y 2014. Durante este período también tomé clases

particulares con Inés y observé además cómo dictaba clases a sus alumnos del DAMUS, UNA, actividades ambas que formaron parte del método de observación participante

En esta primera etapa de investigación, experimenté el placer de haber conocido en profundidad a un ser humano y artista de excepción.

El material recolectado durante todo este tiempo (datos fílmicos, grabaciones, documentos de Internet, como así también programas y críticas de conciertos presentes en el archivo familiar y en medios gráficos de la época) no hicieron más que reafirmar mis presunciones. Habiendo cumplimentado con las etapas previstas, mencionadas en la introducción de este trabajo, he llegado a la concreción de la exposición integral de esta investigación en los seis capítulos que forman el corpus de esta tesis de maestría.

Amén de haber afrontado el problema de la edad avanzada de I.G.C. y el progresivo deterioro de su salud -que implicaban mermas en su memoria para recordar con precisión fechas y datos que hubiera querido conocer con mayor exactitud- **el verdadero problema de investigación fue dar con información acerca de la pianista que nos permitiera constatar los datos obtenidos en las entrevistas personales.** Indagué en la bibliografía existente, ya sea en textos sobre la música argentina o en Enciclopedias Universales de la Música. Si bien existen menciones acerca de la biografía de Inés Gómez Carrillo en entradas en Enciclopedias como: Enciclopedia de la Música Argentina de Rodolfo Arizaga, o en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, entre otros, en reportajes de los diarios y revistas de la época y recientes resúmenes de su reseña histórica en sitios de internet (con motivo de su fallecimiento en el año 2014) **no encontré un trabajo de investigación profundo centrado en su figura como intérprete, ni tampoco de sus obras musicales.** Las reseñas citadas están incompletas y desactualizadas, o como en el caso del mencionado Diccionario de la Música Hispanoamericana, hay una entrada con el apellido Gómez Carrillo con información detallada del compositor, luego del cuarteto de sus hijos menores y al final una simple frase que alude someramente a I.G.C. como “su hija pianista.” No existe un tratado dedicado a Inés Gómez Carrillo en cuanto a su proyección artística nacional e internacional, como tampoco referido a su repertorio pianístico. Sin embargo, de este material incompleto y fragmentado surge igualmente con potencia que **la pianista ha sido merecedora en su tiempo de los más encumbrados juicios de la crítica especializada, ubicándola en un lugar de preeminencia dentro la música.**

Resulta paradójico que, a pesar de su gravitación, sea este el primer estudio referido a su

vida y a su carrera de concertista y compositora. Con este trabajo demostramos **la asimetría entre la producción de Inés Gómez Carrillo y la frecuencia con que aparece mencionada en estudios recientes y específicos concernientes a la prensa nacional de esa época** en la que, como pudimos observar en el quinto capítulo de este trabajo, ella era noticia de actualidad musical. Habiendo sido una figura clave dentro de la música a nivel nacional e internacional, tal como se demuestra en el tercer capítulo de esta tesis, **estos estudios musicológicos han omitido injustamente su nombre**. Con excepción del libro *Nuestra Escuela pianística, de semillas, jardines, flores y árboles, Diccionario de Pianistas Argentinos* de Dora De Marinis, en donde dedica a nuestra protagonista dos páginas (una con su biografía y otra correspondiente a la figura N°4 de los árboles genealógicos de pianistas argentinos), los demás trabajos de investigación denotan un vacío que esta investigación se propuso completar a partir de este período y mientras permaneció activa la carrera artística de la pianista santiagueña. Puedo decir, en consecuencia, que **este trabajo complementa al mencionado Diccionario en el conocimiento de la genealogía pianística de I.G.C.**

I.G.C. se formó con buenos maestros. La columna vertebral de su formación se integra con cinco maestros: su madre Inés Landeta César, su maestro en Buenos Aires, Rafael González, Edward Steurtmann su primer maestro en Nueva York, seguido de las maestras Olga Samaroff y Djiane Lavoie -Herz. Además complementó estos estudios con algunas clases con Egon Petri y Wanda Landowska. Al considerar también las líneas genealógicas de cada uno de sus maestros, podemos ubicar a la pianista como heredera de la tradición pianística centroeuropea. **La línea genealógica norteamericana constituye un aporte original de esta Tesis.**

Gracias a las entrevistas y a los documentos descubrí- tal como fue mencionado en el segundo capítulo - que la pianista argentina fue alumna de la profesora estadounidense Olga Samaroff y de la canadiense Djane Lavoie-Herz. Estas dos mujeres norteamericanas reunían una importante síntesis de escuelas europeas del piano y compartían un anhelo en común: ayudar a las jóvenes generaciones de artistas americanos a alcanzar un alto grado de dominio instrumental. Samaroff fue decisiva para Gómez Carrillo, abriéndole puertas con sus notables contactos y sosteniéndola económicamente para que pudiera abrirse camino en la carrera internacional. Era muy exigente en materia de música y era la puerta de entrada a la escuela de piano francesa que según observamos en el segundo capítulo, Inés aplicaba muy bien en sus ejecuciones y en sus enseñanzas. Lavoie-Herz fue también una maestra abocada a sus alumnos, consciente de las necesidades de los norteamericanos y norteamericanas de asimilar la tradición europea; transmitió a

I.G.C. la metafísica de la música y las enseñanzas recibidas de Alexander Scriabin. Ambas maestras fueron pilares imprescindibles en el desarrollo de la música en Estados Unidos, actuando como agentes de difusión de la música académica. Samaroff educaba al público con sus conferencias ilustradas por alumnos becarios y Lavoie- Herz permitía que sus discípulos se presentaran en su salón de conciertos.

**Inés Gómez Carrillo tuvo, gracias a estas dos profesoras, oportunidades de mostrarse artísticamente y relacionarse en un ambiente musical selecto. Lavoie-Herz y Samaroff, sellaron a fuego en I.G.C. la imagen femenina y protectora de la “profesora pura,” completamente dedicada, generosamente a sus alumnos y alumnas. Imagen ésta que la retrotraía a su primera maestra de piano y de la vida, su madre, doña Inés Landeta Cesar de Gómez Carrillo.**

A partir de los programas de concierto que se han conservado (siendo consciente que ella ha dado muchos más conciertos por año que los que están documentados) se puede inferir que su **carrera sobrepasó los límites regionales y que ha sido una artista valorada por la crítica especializada y ovacionada por el público en cada lugar de los tres continentes a los que llevó su música.**

En su momento, su nombre era conocido, las noticias de sus éxitos en el exterior eran replicadas en los diarios locales, como La Prensa, la Razón o Clarín, quienes se referían con elogios a la joven representante de Argentina que había viajado a Estados Unidos becada por la Comisión Nacional de Cultura para perfeccionarse y para dar conciertos. Su carrera se extendió por muchos años más, por mérito propio consiguiendo nuevas becas y concursos. Luego vinieron las cuatro giras consecutivas por Europa y la gira interamericana.

Me pregunto ¿por qué el olvido del nombre de Inés Gómez Carrillo al punto de ser sólo un puñado de personas de edad o quienes fueron sus alumnos quienes la recuerdan actualmente? Y creo que la respuesta es porque **no dejó grabaciones en su período de apogeo pianístico, como si lo hicieron los pianistas argentinos de su generación (mencionados en el tercer capítulo) que hoy gozan de mayor reconocimiento.** Teniendo al alcance, en pleno siglo XX, los recursos tecnológicos de la grabación, sea en el formato que fuera, eligió- como plasmamos en el tercer capítulo - lo efímero del concierto en vivo. El público que pudo verla tocar en vivo entonces, ya no está entre nosotros para dar su testimonio y mantener vivo su nombre. Ella misma confesó “no

haber tenido la visión, y que, en los años 40 no se grababa tanto”, que el auge de los registros discográficos vino después. Cuando ya se decidió a hacerlo, transitaba su etapa de madurez y ya no se dedicaba al piano como en sus años mozos. Dejó para la posteridad solamente el registro de las obras de su padre Manuel Gómez Carrillo, (las más difundidas por ella en sus recitales) y las obras españolas con las que acompañaba desde el piano el taconeo y los cantos de la bailarina “La Argentinita.” Existe un registro de las *Serranillas del Jacque* de Rodolfo Arizaga, pero nos queda el deseo de escuchar cómo habría interpretado la música de Chopin, Schumann, Beethoven, Bach y tantos otros compositores, que, según relatan las crónicas periodísticas, dominaba a la perfección.

Pude, además, constatar la hipótesis de trabajo complementaria que plantea cómo **la sólida formación técnica e interpretativa primero, y los años de permanencia en el exterior del país después, determinaron el rumbo de la carrera artística internacional de Inés Gómez Carrillo; mientras que su regreso definitivo a Buenos Aires en 1968 marcó el final de esa etapa y el comienzo de su labor como docente y con el paso de los años, solo ocasionalmente como concertista.**

Evidentemente el desenvolvimiento de **la vida profesional de Inés Gómez Carrillo estuvo muy influenciada por su vida familiar.** Vimos como el ambiente familiar en su primera infancia fue propicio para su formación y posterior desarrollo de su carrera como pianista, alentada y cuidadosamente guiada por sus padres. **Con su casamiento, en 1952, comenzó a decaer su actividad artística, con excepción de algunos compromisos importantes que había contraído con anterioridad. Después del nacimiento de sus hijos, y durante seis años se observa una ausencia de programas de conciertos.** Ella misma admitió que “no aceptaba compromisos porque ya no podía dedicarse al piano como antes.”

Luego de su divorcio, abandonó el continente americano para radicarse en España. Este hecho está relatado en el tercer capítulo en el que cuento cómo, siguiendo el consejo y aceptando la ayuda de su amigo Alexis Waisemberg, se trasladó a España porque allí el idioma iba a ser un factor facilitador en los años de escolaridad de sus hijos.

Al fallecer su padre, otro acontecimiento que impactó emocionalmente en la pianista, decidió aceptar el ofrecimiento de volver definitivamente a Argentina y empezar una nueva etapa, de docencia, por primera vez en su vida. Comenzó entonces, a dar clases en el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila.

**Su vida de concertista, viviendo en su país, en Sudamérica, con las obligaciones laborales y familiares que ahora había contraído, nunca volvió a ser la de antaño.**

Logró seguir presentándose en público, en salas modestas y en otras importantes del país, volvió a Estados Unidos y le tocó, en el crepúsculo de su carrera, llevar su arte al continente asiático. Se despidió de los escenarios en 1996 en un recital en el Salón Dorado del Teatro Colón, pero nunca más pisó el Wigmore Hall de Londres, el Palais des Beaux Arts de Bruselas, el Carnegie o el Town Hall de Nueva York.

**Inés Gómez Carrillo, ha sido una intérprete de alcurnia, dueña de un considerable e importante repertorio, que llevó con honores el nombre de Argentina por el mundo, consagrándose concierto tras concierto como una de las pianistas más importantes de su país.**

El repertorio que abordó está formado por las obras más trascendentes de la literatura pianística y las más virtuosas, tal es el caso de *Islamey* de Balakirev, *Gaspard de la Nuit* de Ravel, las *Sonatas op 5* de Brahms y *op 6* de Prokofiev o el *Tercer concierto* de Rachmaninoff, entre otras obras que constan en el cuadro de conciertos que confeccioné especialmente para esta Tesis.

**La ausencia de su nombre como compositora es comprensible desde el punto de vista de la escasez de su producción.** Su corto catálogo compositivo confirma que sólo transitó fugazmente por estos caminos; había compuesto en su etapa de estudio, tal como vimos en el cuarto capítulo. También confesó que algunas de sus obras perdidas ella las consideraba como simples “ejercicios”. Sin embargo, tres de sus canciones obtuvieron el premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y le valieron la edición por la editorial, Ricordi Americana. Varios compositores la alentaron a seguir componiendo, pero ella eligió dedicarse plenamente a la carrera de concertista de piano, con lo cual su trabajo como compositora quedó atrás de su labor interpretativa.

Finalmente, considero que de sus tres facetas: compositiva, interpretativa y pedagógica, sobresalió sin dudas en la segunda, injustamente opacada por el silencio posterior y el olvido al que fue sometida. Su labor pedagógica se ve reflejada en sus alumnas y alumnos entre los que se destacan Amy Wurtz, Lorena Eckell, Won Yong Lee, Alejandro Petrasso y quien escribe esta

## BIBLIOGRAFÍA

- AIMARD, Pierre- Laurent (2009). *Rôles et responsabilités de l'interprète d'aujourd'hui*. Paris: Fayard.
- ALÉN LASCANO, Luis (2004). *Manuel Gómez Carrillo y Santiago del Estero*. Academia Ciencias y Artes de San Isidro, Buenos Aires: Graficas Croquis.
- ARIZAGA, Rodolfo (1971). *Enciclopedia de la Música argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- ARIZAGA, Rodolfo, CAMPS, Pompeyo (1992). *Historia de la música en Argentina*, Buenos Aires: Ricordi americana.
- BALCÁZAR NAVA, Patricia, GONZÁLEZ, Aratia, LÓPEZ FUENTE, Norma Ivonne, GURROLA PEÑA, Gloria Margarita, MOYSÉN CHIMAL, Alejandra (2013). *Investigación cualitativa*, México: Universidad Autónoma del estado de México.
- BARTRA, Eli, HUACRUZ ELÍAS, María Guadalupe (coords.) (2015) “Apuntes sobre feminismo y arte popular”, capítulo 1. *Mujeres, feminismo y arte popular* (p.21-29). Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- BEHAGUE, Gerard (1983). *La Música en América Latina (una introducción)*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- BLOM, Eric (1958). *Diccionario de la Música [Every man's dictionary of music]* (1a Ed.). Buenos Aires: Claridad.
- CARRASCOSA, Flavia (2014). Elsa Calcagno- Lía Cimaglia Espinoza: *Dos Mujeres, Dos Creadoras, Dos Estilos*. Tesis doctoral sin publicar, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- CARTIER DE HAMANN, Marta (1977). *La Brasa: una expresión generacional santiagueña*,

Santa Fe: Colmegna, 1977.

CORRADO, Omar (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires: Gourmet musical.

-CHIANTORE, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. España: Alianza editorial.

-DELLA CORTE, Andrea (1949). *Diccionario de la Música*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

-DE MARINIS, Dora (2014). *Nuestra Escuela Pianística, de semillas, jardines, flores y árboles, Diccionario de Pianistas argentinos*, Mendoza: Zeta editores.

-*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999) -(tomo V(p.713-714).España: Sociedad General de Autores y Editores.

-DONOSO, Leandro (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet musical.

-DONOSO, Leandro (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet musical.

-FREGA, Ana Lucía (2011) (2a Ed.). *Mujeres en la Música*, nueva edición corregida y ampliada con prólogo de María Sáenz Quesada. Buenos Aires: Editorial SB, 2011.

- FRÍAS, María Cecilia (2015). *La impronta de la escuela pianística francesa en Buenos Aires a través de la figura de Camille Saint – Saënz. Una aproximación. Actas de la XIII semana de la Música y de la Musicología, Jornadas interdisciplinarias de investigación. El piano, historia, Didáctica e interpretación.*

- GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961-1963). *La música argentina contemporánea*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

GARCÍA MORILLO, Roberto (1984). *Estudios sobre Música Argentina*, capítulo 13. “Carlos López Buchardo y el Conservatorio Nacional” (P.221-223). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

-GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1986) “Apuntes para una historia de la Música argentina, índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925” *Revista de musicología Instituto Carlos Vega*, N°7. Buenos Aires.

-GESUALDO, Vicente (1961) *Historia de la Música en la Argentina 1852-1900* (Tomo II) (p.226-286,290). Buenos Aires: Beta.

GESUALDO, Vicente (1990). *Teatros del Buenos Aires antiguo*. Buenos Aires: Ansilta editores.

-GIESEKING, Walter, LEIMER, Karl (1972). *Piano technique*. New York: Dover publications inc.

-GIMÉNEZ, Alberto Emilio, SALA, Juan Andrés (1984). “La interpretación musical” en *Historia general del Arte en la Argentina* (tomo 3)(P.49-107), (Tomo 6) (P.11-129). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

GUZMÁN, Héctor Daniel (2014). *El antifascismo en Santiago del Estero, La Brasa 1930-1951*. Santiago del Estero: EDUNSE.

- KNYT, Erinn Elizabeth (2010). *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work. Permutations and possibilities*, tesis doctoral, Universidad de Stanford, California.

-KURUCZ, Ladislao (1982). *Vademécum musical argentino*. Buenos Aires: Vamuca.

-LACQUANTI, Héctor (1912). *Diccionario Biográfico Contemporáneo de Artistas en la Argentina*. Buenos Aires.

MANCUSO, Hugo (2001). *Metodología de la investigación en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Paidós.

-MANSILLA, Silvina Luz (Directora) (2012). *Dar la Nota, el rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet musical.

-MANSILLA, Silvina Luz (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino, circulación, recepción*,

*mediaciones*, capítulo 3 “La cultura española y Guastavino”. Buenos Aires: Gourmet musical.

MAYER SERRA, Otto (1947) *Música y músicos de Latinoamérica*. D.F. Mexico:Atlanta.

-MONDOLO, Ana María (2003). “Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925” en *Historia General del Arte en la Argentina* ( tomo 9) p.190. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

-MONDOLO, Ana María (1989). “Premios de música otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires” en *Revista del Instituto de Investigación musicológica, Carlos Vega, Año 10, N° 10*, (p.8-10).

-MONSAINGEON, Bruno (2012). *Glen Gould, chemins de traverse*, Francia: Editorial Fayard.

NEUHAUS, Heinrich (1987). *El arte del piano, consideraciones de un profesor*, traducción de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Capítulo VI El maestro y el alumno” (p.161-162). Madrid: Real Musical.

-NOCHLIN, Linda (2015) *Women artists, the Linda Nochlin reader*, editado por Laura Reilly, capítulo X. “Starting from Scratch: the beginnings of Feminist Art History (p. 161-191). Londres: Thames and Hudson.

-PIAZZOLA, Diana (1987). *Astor*, Buenos Aires: Emecé editores.

-PORTORRICO, Emilio Pedro (2004) *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, (2a edición). Buenos Aires: Servicios gráficos del Banco de la Provincia de Buenos Aires.

-RHODES DRAAYER, Suzanne (2009). *Art song composer of Spain: An Encyclopedia*. (cap. 31) (p. 87). Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scare crow Press, Tnc.

-ROSEN, Charles (1988). *Sonata Forms*, edición revisada, capítulo VI, “Forma de sonata” (p.98). Nueva York, Londres: ww norton and company.

-SENILLOSA, Mabel (1948). “Homenaje al artista argentino: Músicos”, Emeroteca, UCA, Buenos Aires: Buenos Aires.

-SHIUMA, Oreste (1956). *Cien años de música argentina. Precursores, fundadores. Contemporáneos. Directores. Concertistas. Escritores.* Buenos Aires:Asociación cristiana de jóvenes.

-SUÁREZ URTUBEY, Pola (1988). “La creación musical en la generación del 45” en *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo IX (P.107-109). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

-SUÁREZ URTUBEY, Pola (1982-2005). “La creación musical en la generación del noventa”, *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VII, (P. 113-114). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

-*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1992-2001) Volumen XVI (P.740), Londres: editado por Stanley Sadie y John Tyrrell.

-*The new grove dictionary of music and musicians (2001)* (second edition), tomo X (p.130). Londres: Mc Millan.

-TIMBRELL, Charles (1999). *French Pianism, A historical perspective* Apéndice II, capítulo 1, “Some Major French pianists and teachers active before 1925” (p.276). Nueva York: Kahn and Averill.

TRANCHEFORT, Francois René (director) (1987). *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, París: Editorial Fayard.

-VALENTI FERRO, Enzo (1992). *100 años de Música en Buenos Aires (de 1890 a nuestros días)*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.

### **Sitios de Internet**

-Inés GómezCarrillo. Recuperado el 20 de junio de 2021 de [https://www.ecured.cu/In%C3%A9s\\_G%C3%B3mez\\_Carrillo](https://www.ecured.cu/In%C3%A9s_G%C3%B3mez_Carrillo)

-Inés Gómez Carrillo- *La Argentinita*. Recuperado el 8/04/2018, de [www.geocities.jp/latinamericapiano/e-gomezcarrillo/e-gomezcarrillo](http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e-gomezcarrillo/e-gomezcarrillo), consultada el 8/4/2018.

- GÓMEZ CARRILLO, Inés. *Avila*. Recuperado el 31/10/2018 de

<https://archive.org/details/78avilaairargentinita-ines-gomez-> ;

El disco [Audio] grabado en 78 revoluciones por minuto con el auspicio de la Fundación Austin lleva el título de Avila (Castilian Airs) Recuperado el 26/3/2019, de

[carrillohttps://archive.org/details/78\\_avila\\_air\\_argentinita-ines-gomez-carrillo](https://archive.org/details/78_avila_air_argentinita-ines-gomez-carrillo)

- GÓMEZ CARRILLO, Inés. *El amor brujo*. Recuperado el 31/10/2018, de

<https://itunes.apple.com/album/el-amor-brujo>

- GÓMEZ CARRILLO, Inés. Obras de Manuel Gómez Carrillo. Recuperada el 31/10/2018. de

<https://www.amazon.com/la-huahua-the-child>

- GÓMEZ CARRILLO, Inés. Serranillas del Jaque de Rodolfo Arizaga. Recuperado el 31/10/2018, de

<https://itunes.apple.com/mx/album/panorama-la-musica-argentina>

-GÓMEZ CARRILLO, Inés. [audio] Recuperado el 20/6/2021, de

<https://www.deezer.com/en/artist/4110257> de

-GÓMEZ CARRILLO, Inés. [Audio]. Recuperado el 20/6/2021, de

<https://open.spotify.com/artist/5gxH0IxJoe2sWwZOUmJefc>

-GÓMEZ CARRILLO, Inés (1982-2002) [Audio]. Clase magistral. Estudio op 10. N°10.

Recuperado el 3/10/ 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=NQLeCsn538A&t=72s>

-GÓMEZ CARRILLO, Inés (1982-2002) [Audio] “Sobre la independencia de los dedos”. Subido a internet el 4/07/2014. Recuperado el 3/10/2018, de

<https://www.youtube.com/watch?v=0ISqiMsQ3P8&t=81s>

-GÓMEZ CARRILLO, Inés (1982) [Audio] “Homenaje a I.G.C.”. Disponible en You Tube desde el 26/3/2014. Recuperado el 31/10/2018, de

<https://www.youtube.com/watch?v=nrA3Du09yio&t=112s>

-Inés Gómez Carrillo. Panel en el IUNA, junto a Pía Sebastiani y Jorge Fontenla. Organizado por Ana María Mondolo y Dora De Marinis el 16/10/2008. Recuperado el 20/6/2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=X7zQbGjSnc0>

-VENIARD, J.(1999) *Manuel Gómez Carrillo*. Recuperado el 31/10/2018, de <https://www.geni.com/people>manuel-juan-gomez-carrillo>

-DUMESNIL, Maurice [Audio] Himno Nacional Argentino, Recuperado el 18/4/2018 de [www.youtube.com/watch?v=ErujNGExMLY](http://www.youtube.com/watch?v=ErujNGExMLY)

-AlexisWeissenberg. Recuperado el 16/11/2018 de <https://alexisweissenbergarchive.com/biografia/?lang=es>

-NIÑO AMIEVA, Alejandra (2007)-*Intelectuales: Nación, Religión y Política Instituciones Culturales, Discurso e identidad*. Recuperado el 24/10/ 2017, de [www.adversus.org/indice/nro 8-9](http://www.adversus.org/indice/nro 8-9).

-Ruiza,M,Fernández,T.yTamaro,E.(2004). *Ricardo Viñes*. Recuperado el 22/06/2018, de [www.biografiasyvida.com/biografia/v/vines.htm](http://www.biografiasyvida.com/biografia/v/vines.htm).

-KNYT, ERINN ELIZABETH (2010)*Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work. Permutations and possibilities*. Tesis doctoral, Universidad de Stanford, (p.30-49) Traducción personal. Recuperado el 16/11/2018 de <https://www.proquest.com/openview/09f936be6697a341a9a5b906fb3d7e22/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

-Murió Celia Gianneo (3/06/2009). Recuperada el 26/05/2018, de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/variedades-nid1135059/>

-L. DE LERMONT, Teresa, (1978). *Rafael Jijena Sánchez*. Recuperado el 23/11/2016, de [www.folkloredelnorte.com.ar](http://www.folkloredelnorte.com.ar).

-MARTÍNEZ, Ana Teresa (2006) *Entre el notable y el intelectual: las virtualidades del modelo de campo para analizar una sociedad en transformación (Santiago del Estero 1920-1930)*, Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, versión online ISSN 1668-81b4:. Recuperado el 19/05/2018, de [www.scielo.org.ar](http://www.scielo.org.ar).

-MASUTTO, Giovanni (1834) *Maetri di Musica italiani de secolo XIX. Notizie, biografiche*, 3° ed. Corregida y aumentada. Venecia di Ghio Tecchini (Recuperado el 6/06/2018, de [https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=Shr4AAAAMAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=giovani+masutto&ots=ifwTheWEJe&sig=wH4Z9jIzw6S6xCygau9fypFqL3w&redir\\_esc=y#v=onepage&q=giovani%20masutto&f=false](https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=Shr4AAAAMAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=giovani+masutto&ots=ifwTheWEJe&sig=wH4Z9jIzw6S6xCygau9fypFqL3w&redir_esc=y#v=onepage&q=giovani%20masutto&f=false) ).

- BARRAYCOA, Javier: *Eso no estaba en mi libro de historia de Cataluña*, Barcelona, Aluzara, 2018, capítulo 12 “Compositores catalanes y el renacer de la Música española. Recuperado el 6/06/2018 de <https://book.google.com.ar>.

- TRAVERSA, Francisco. *Inés y Manuel Gómez Carrillo*. Recuperado el 1/10/2017, de <https://www.geni.com/people/manuel-juan-gomez-carrillo>.

-*Francois Marmontel* Recuperado el 5/06/2018, de [www.allmusic.com/artist/7marguerite-long](http://www.allmusic.com/artist/7marguerite-long).

-GARCÍA CÁNEPA, Julio César: “El Conservatorio Nacional de música Carlos López Buchardo” (p.53-57).Recuperado el 31/07/2018 de <https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/historia12283>

- *Manuel de Falla* . Recuperado el 30/7/2018 de [www.biografiasyvidas.com/manueldefalla](http://www.biografiasyvidas.com/manueldefalla).

- *Vincent D'Indy*. Recuperado el 31/07/2018 de [www.britanica.com/biography/vincent-dindy](http://www.britanica.com/biography/vincent-dindy).

-*Albert Roussel*. Recuperado el 31/07/2018, de [www.britanica.com/biography/albert-charles-paul-marie-rousseau](http://www.britanica.com/biography/albert-charles-paul-marie-rousseau).

[www.lieder.net/lieder/getsettings.html](http://www.lieder.net/lieder/getsettings.html) (consultada el 6/08/2018)

- *Torre Bertucci*. Recuperado el 8/08/2018 de [www.cultura.gob.ar/quien-fue-torre-bertucci](http://www.cultura.gob.ar/quien-fue-torre-bertucci).

- *Torre Bertucci*. Recuperado el 8/08/2018, de [www.armonia.org.es/apuntes/mariaingrid](http://www.armonia.org.es/apuntes/mariaingrid).

- SARFSON GLEIZER, Susana (2018) “Ana Lucía Frega: formación e influencias”, *Historia y memoria de la Educación* 8. Recuperado el 8/08/2018, de [www.revistas-](http://www.revistas-)

[unred.es/index.php/hme/article](http://unred.es/index.php/hme/article).

[www.efemeridesargentina.com.ar](http://www.efemeridesargentina.com.ar)

-*César Carrizo*. Recuperado el 5/11/2018 de

[www.bibliotecamarianomoreno.org/escritores/cesarcarrizo.html](http://www.bibliotecamarianomoreno.org/escritores/cesarcarrizo.html) .

-*César Carrizo*. Recuperado el 6/02/2019, de <https://www.facebook.com/archivolr/decesar-carrizo>

-SORA, Lee (2016). *The life and legacy of Mieczyslaw Münz*. Tesis doctoral, Colegio de Artes creativas, Universidad de Virginia Oeste, Morgantown, Virginia Oeste, EEUU. Recuperada el 30/08/2018, de <https://researchrepository.wvu.edu/etd/6050/>

-SACHS, Harvey (1995). *Rubinstein a life*, Nueva York: Grove Press. Recuperado el 19 y 20 /02/2018,

[https://books.google.com.ar/books?id=44Sl\\_52ePdYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=44Sl_52ePdYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

-*Vilem Kurz*. Recuperado el 8/09/2018, de

[www.revolvy.com>pagehttps://books.google.com.ar/books?id=44Sl\\_52ePdYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://www.revolvy.com/pagehttps://books.google.com.ar/books?id=44Sl_52ePdYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>vilemkurz .

- Edward Steuermann. Recuperado el 8/09/2018, de

[www.musicologie.org/biographies/s/steuermann.eduard.html](http://www.musicologie.org/biographies/s/steuermann.eduard.html) ;<https://www.ecured.cu/eduardsteuerman> .

-*Edward Steuermann*, grabaciones. Recuperado el 9/09/2018, de

[www.naxos.com/person/edouardsteuermann/16142.htm](http://www.naxos.com/person/edouardsteuermann/16142.htm) (consultada el 9/09/2018).

- *Sergiu Celibidache*. Recuperado el 8/11/2018, de [www.bach-cantatas.com/bio/celibidache-sergiu.htm](http://www.bach-cantatas.com/bio/celibidache-sergiu.htm) .

-Jerzy Fittelberg. Recuperados el 6/11/2018, de <https://culture.pl/artist/jerzy-fitelberg> ;

[www.musicweb-international.com/classtev/2015/nov/fitelberg-chamberCHAN10877.htm](http://www.musicweb-international.com/classtev/2015/nov/fitelberg-chamberCHAN10877.htm) .

-MALGORZATA, Kosinska, (2007), traducido al inglés en 2015. Recuperado el, 6/11/2018, de: <https://culture.pl/artist/jerzy-fitelberg> (traducción personal)

- *Jan Kleczynski*. Recuperada el 14/10/2018, de [www.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/kleczynski/id/524](http://www.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/kleczynski/id/524) .

-*Alexander Michalowski*. Recuperado el 14/10/2018, de <http://www.naxos.com/person/alesandermichalowski16023/16023.htm> .

-*Moritz Moszkowski*. Recuperado el 14/10/2018, de <https://www.britanica.com/biography/moritz-moszkowski> .

-*La Argentinita*. Recuperado el 6/09/2018 de [www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopezjulvez](http://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopezjulvez) .

-ARYEH Oron (2007. )*Olga Samaroff*. Recuperado el 9/03/2017, de [www.bach.cantatas.com/bio/samaroff](http://www.bach.cantatas.com/bio/samaroff)

-MC GILLEN, Geoffrey E. (1989). *The teaching and artistic legacy of Olga Samaroff Stokowsky*. Tesis doctoral, Universidad de Ball State, EE.UU. Recuperada el 13/10/2018, de <https://cardinalscholar.bsu.edu/handle/handle/178279> .

- STANLEY KLINE, Donna (1997)“The enduring teaching legacy of Olga Samaroff- Stokowsky”. *The American Music teacher*, Cincinnati, tomo 46 N°5. Recuperado el 13/10/2018, de <https://core.ac.uk/download/pdf/70373307.pdf> ; <https://search.proquest.com/openview/183f055378f88>

-BUJA, Maureen (2017) *Egon Petri*. Recuperado el 3/10/2018 de [www.interlude.hk/front/forgotten-pianists-egon-petri/](http://www.interlude.hk/front/forgotten-pianists-egon-petri/)

- *Alfred La liberté*. Recuperado el 7/10/2018, de [www.musiccentre.ca/node/37647/biography](http://www.musiccentre.ca/node/37647/biography) .

-*Alexander Scriabin*. Recuperado el 7/10/2018, de [www.britanica.com/biography/aleksandr-scriabin](http://www.britanica.com/biography/aleksandr-scriabin)

-RUDHYAR, Dane (1926) *Djane Lavoie-Herz and her work, the musical observer*. Recuperado el 7/10/2018, de [www.khaldea.com/rudhyan/djanelavoicherz.html](http://www.khaldea.com/rudhyan/djanelavoicherz.html) .

-*Anais Fulehain*. Recuperado el 8/01/2018, de [www.bac-cantatas.com/lib/fuleihan-anis-htm](http://www.bac-cantatas.com/lib/fuleihan-anis-htm) ;  
Album Tribute to Cyprus.[Audio] Recuperado el 31/10/2018, de <https://open.spotify.com/album/>

- *Lola Dabat*. Recuperado el 18/12/2018, de <https://www.callesderosario.com.ar/dabat%20dolores.htm>

-GARGALLO, Francesca. Recuperado el 11/4/2018, de <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-creadoras-y-rupturas-historicas-con-la-opresion/>

-Wanda Landowska. Recuperado el 6/11/2018, de <https://clasica2.com/clasica/Enciclopedia-Musical/Wanda-Landowska-la-dama-del-Clave>

-*Juan Vicente Lecuna*. Recuperado el 8/4/2018, de [www.jvlecuna.zoomblog.com/index](http://www.jvlecuna.zoomblog.com/index)

-RHODES DRAAYER, Susanne (2009)*Art Song composer of Spain: An Encyclopedia*, Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, Uk, The Scarecrow Press, Inc, Capítulo 31 (P.287), traducción personal, Recuperado el 5/6/2018, de [https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=K7cE255oIlgMC&oi=fnd&pg=PP1&dq=art+song+composers+of+spain&ots=buYj6y\\_06u&sig=0aIjHKzhuzSjL97kMLt7ELbakNU&redir\\_esc=y#v=onepage&q=art%20song%20composers%20of%20spain&f=false](https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=K7cE255oIlgMC&oi=fnd&pg=PP1&dq=art+song+composers+of+spain&ots=buYj6y_06u&sig=0aIjHKzhuzSjL97kMLt7ELbakNU&redir_esc=y#v=onepage&q=art%20song%20composers%20of%20spain&f=false)

## **Diarios y Revistas**

-DE LA CUESTA, Elena. “Una Artista y su público: Inés Gómez Carrillo”(1950) *Atlántida*, p.64, 92.

-ARIZAGA, Rodolfo, “Inés Gómez Carrillo” ,1962, *Buenos Aires musical*.

-”Partituras filarmónicas bajo la batuta de Krips”, 1954,*Buffalo Courier-Express, Music Review*.

-BORIS, TheodolindaC., "La orquesta exhibe una respuesta intuitiva a la dirección de Krips, 1954, *Buffalo Evening News*.

#### CLARÍN

-"Inés Gómez Carrillo brinda un concierto" 10 de septiembre de 1945, p.8.

-"Un brillante recital ofreció en el Odeón Inés Gómez Carrillo," 12 de Septiembre de 1945, p.12.

-"Dio otro concierto Inés Gómez Carrillo", 19 de septiembre de 1945, p.12.

-GIMÉNEZ, Alberto Emilio, "Música- pianistas", *Criterio*: Año XLVIII, 22 de mayo de 1975, N° 1716 p.280-281.

-"Inés Carrillo, la pianista argentina que se consagra en Europa", *Crónica de Holanda*: N°47, p.23.

-"Figuras prominentes del Arte en Santiago, *El Liberal: número del Cincuentenario 1898-1948* p. 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271.

-DÍAZ ALEJO, R. "Una pianista excepcional", *Estampa*, p.64.

#### EL HOGAR

-"Una artista argentina triunfa en Nueva York, Año XXXVII, N° 1658, (25 de julio de 1941), p.56-57.

-Benítes, F.L., "El Hogar entrevista a Inés Gómez Carrillo" por F.L. Benites, 13/7/45, año XLI N° 1865, 13 de julio de 1945, p.. 56 y 61.

- LINDSAY, Linda, "Panorama de Puerto y de ciudad adentro", Año XLI N° 1876, 28 de septiembre de 1945.

-LARROQUE, Enrique, "María Inés Gómez Carrillo", Año XII N° 1975, 1945, p.56.

-PINI DE CHRESTIA, María, María Inés Gómez Carrillo tocaba este mes para la *Academy of*

*Music* en Filadelfia y el 20 de noviembre en el *Carnegie Hall* de Nueva York” Año XLII N°1907, 3 de mayo de 1946 p..45-46.

-LARROQUE, Enrique,”Amigos de la Música”1/9/1950, año XLVI N°2129, 1 de septiembre de 1950, p. 69.

-”Inés Gómez Carrillo”, Año XLVI N°2135, 12 de octubre de 1950, p.81.

-GÓMEZ, Ramuncho, “Hoy Concierto sinfónico”, Año XLVI, N° 2136, (20 de octubre de 1950)

-FALANGE (Las Palmas de Gran Canaria, España)

-”Primer concierto-recital de Inés Gómez Carrillo ( 3de marzo de 1961)

-”Segundo Concierto de I.G.C. con la Filarmónica,”(5 de marzo de 1961)

- *Il Mattino dell' Italia Centrale* (1951)

-”Inés Carrillo en el Quirino”,*Il Messaggero*, Roma (abril de 1948)

-” La pianista Carrillo en Amigos de la Música”, *Il Nuovo Corriere*, Florencia, (abril de 1951)

-“María Inés Gómez Carrillo es objeto de una disinción en Estados Unidos”, *La Gaceta*, Buenos Aires, sábado (4 de julio de 1942)

-” Debut de Inés Carrillo aquí”, *La Gazette de Montréal* (9 de julio de 1948)

-OLEG, A., “ Inés Carrillo (Soc. Phil. De Paris, el 19/2”,”*La Guide du Concert*, París, (10 de marzo de 1961)

-*LA NACIÓN*

-(28 de agosto de1945) , p. 1.1

- (2 de septiembre de 1945), p.21.

-(3 de septiembre de 1945) p. 15.

-”Reapareció ayer la pianista Gómez Carrillo” (1950)

-”Inés Gómez Carrillo”( 6 de febrero de 1961).

-*LA PRENSA*

- “La pianista Gómez Carrillo define a su patria en Cunita Blanca, Te’i de dejar y Coplas para la Imilla”, Nueva York, 1941.

- ( 31 de octubre de 1947)

-”*Audiciones musicales que se realizaron ayer, I.G.C.*”, Buenos Aires, junio de 1950.

-“La pianista argentina Inés Gómez Carrillo presentóse ayer en el Colón, *La Razón*, Buenos Aires, (1950)

- “Ayer en la Filarmónica, Inés Gómez Carrillo, *La Tarde*, Málaga, España, (21 de marzo de 1961)

- *Concierto de I.G.C. con la Orquesta Filarmónica*”, *Las Palmas*, diario: España, (3 de marzo de 1961)

-”*Au Palais des Beaux Arts*”, *Le Soir*: Bruselas, Bélgica,(1951)

-*London Star*: Londres, (mayo de 1948)

- *MTC*,” I.G.C. Auténtica embajadora del Arte en EE.UU.” *Lyra. Música. Teatro. Artes. Cine*: N° 81 Y 82 “Año del Libertador General San Martín. (1945)

-Ibídem: año 1949, N° 69-70.

-ROMAY, Arturo, *Mundo argentino*: N°1809, “Panorama teatral y musical de Buenos Aires” por *Mundo Argentino*, N° 1809 (19 de septiembre de 1945) p.48.

- *Mundo radial*: Año del Libertador General San Martín, Año II N° 72 Buenos Aires, (12 de octubre de 1950) p.35.

- “Inés Gómez Carrillo (crítica), *Musical America*, 10 de abril de 1943) p. 12.

-*Neue Zürcher Zeitung*: Zurich, (abril de 1948)

- "Alto grado de maestría musical", *New York Herald Tribune*, (12 de febrero de 1953)
  
- "Inés Carrillo impresionante en la Sonata en Re menor de Bach y obras de Prokofieff", *New York Times*.
- "New York played by Inés Carrillo, *New York Times*, ( 30 de octubre de 1947)
  
- *New York Times*: Nueva York, (12 de febrero de 1953)
  
- *Nieuwe Haagse Courant*: La Haya, (enero de 1950)
  
- *Notas. Música. Artes plásticas. Teatro, Cine, Radio, discos, T.V. (P.34)*
  
- PORTO, Marcel B., "Diez minutos con una gran pianista," *Para Tí*, (1944/1945?) p.34.
  
- PORTO, Marcel B., "Causa sensación en el mundo Inés Gómez Carrillo," *Sintonía*, XV aniversario, Año XVI N°495 ( mayo de 1948) p.108.
  
- *Stockholm Stidnigen*, Estocolmo, (marzo de 1948)
  
- *Tele Radio, N°169, Revista semanal de radio y televisión*, (20 al 26 de marzo de 1961) p. 42.
  
- "Música del Hemisferio," *Town and Country*, EE.UU, (marzo de 1942), p.76.

## **ANEXO I**

### **▫ Cuadro de conciertos de I.G.C.**



AÑO	FECHA	PAÍS	CIUDAD	SALA	PROGRAMA	OBSEVACIONES
1924	S/D	ARGENTINA	BUENOS AIRES	GRAND SPLENDID	BACH, Preludio y Fuga* - GIANNICO, Te amo (Valse) - ALBENZ, Sevilla - DEBUSSY, Clair de lune (de la Suite Bergamasque) - DEBUSSY, Arabesque N°1 - SCHUBERT, Impromptu Op.90 N°2	* Imposible determinar de que Preludio y Fuga se trata. Colaboración a beneficio de la Sala Cuna. También declamó.
1927	16/12/1927	ARGENTINA	SANTIAGO DEL ESTERO	BIBLIOTECA SARMIENTO	DE FALLA, Relato del pescador (de El Amor Brujo) - DEBUSSY, Arabesque N°1 - GIANNICO, Te amo (Valse) - SCHUBERT, Impromptu Op.90 N°2 - MOVIPPOU, Niñas paseando por el jardín - GRIEG, El pajarillo - DEBUSSY, Clair de lune (de la Suite Bergamasque) - ALBENZ, Sevilla	También recitó.
1935	03/11/1935	ARGENTINA	TUCUMÁN	ACADEMIA DE BELLAS ARTES, TEATRO BELGRANO	FRANCK, Variaciones Sinfónicas* - GÓMEZ CARRILLO, Rapsodia Santiaguina - LISZT, Fantasía Húngara**	* y ** con la Orquesta Sinfónica de Tucumán, director: Alex Conrad
1936	09/11/1936	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	MENDELSSOHN, Preludio y Fuga en mi menor Op.35 N°1 - SCHUMANN, Papillons Op.2 - CHOPIN, Preludio en do # menor Op.45 - CHOPIN, Estudio en mi b mayor Op.10 N°11 y Estudio en do # menor Op.10 N°4 - CHOPIN, Barcarola en fa # mayor Op.60 - CHOPIN, Balada* - LISZT, Juegos de agua en la Villa D'este - LISZT, Sueño de amor - LYADOV, Preludio en si menor (N°1 de "Trois morceaux Op.11") - BORODIN, Scherzo - BALAKIREV, Islamey (Fantasía oriental)	* El revisor supone que se trata de la Balada N°1 en sol menor Op.23
1939	28/09/1939	ARGENTINA	ROSARIO	S/D	HUMBERTO ALLENDE, Estudios N° 7, 8 y 9*, piano: María Inés Gómez Carrillo, Disertación: Humberto Allende	* No se conservó programa de esta presentación, pero gracias a la dedicatoria manuscrita del propio compositor en la partitura de dichas obras, sabemos que fue interpretada por Inés en esta fecha: "A la notable concertista y compositora señorita María Inés Gómez Carrillo, que honró mi conferencia ilustrándola gentilmente, Su colega y amigo P. Humberto Allende"
1940	05/08/1940	ARGENTINA	CORDOBA	JOCKEY CLUB	BACH, Fantasía Cromática y Fuga en re menor BWV.903 - CHOPIN, Sonata N°2 en si b menor Op.35 - DEBUSSY, Jardines bajo la lluvia - RAVEL, Juegos de agua - LISZT, Juegos de agua en la Villa D'este - LISZT, San Francisco de Paula caminando sobre las olas	
1941	19/05/1941	E. UNIDOS	NUEVA YORK	WCBS -	BACH-BUSONI, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor-CONSTANTINO GAITO, Gato y Zamba-CARLOS LOPEZ BUCHARDO, Campera-IGLESIAS VILLOUJ, Provincianas-ANGEL LASALA, Impresiones de mi tierra	El radio condacto transmitido por Columbia Broadcasting System's international station fue retransmitido para América latina el 23/5/1941 de 20 a 20.55, con motivo de conmemorarse en Argentina el 131° aniversario de la fiesta patria del 25 de mayo.
1941	10/10/1941	E. UNIDOS	PAN AMERICAN UNION	PAN AMERICAN UNION HALL	BACH-BUSONI, Fuga en Do mayor- CHOPIN, Valse brillante op 34 N°1, Estudio op 10 N° 8 - Brahms, Rapsodia N°4 en Mi bemol, Intermezzo op 117, N°2- Albéniz, Albasich - IGLESIAS VILLOUJ, Mendocina- FLORE UGARTE, Da mi tierra- CAMARGO GUARNIERI, Danza brasileña- JULIAN AGUIRRE, Triste N°4- ALBERTO GINASTERA, Criolla- CONSTANTINO GAITO, Pampeanita- CARLOS LOPEZ BUCHARDO, Bailicito- M.GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla.	Concierto presentado por el Director General y asistente de la Unión Panamericana y con el auspicio del Embajador de la República Argentina.
1941	08/12/1941	E. UNIDOS	NEW BRUNSWICK, NEW JERSEY	STUDY CLUB	H.IGLESIAS VILLOUJ, Mendocina-C.GAITO, Gato y zamba- FUGARTE, De mi tierra-J.AGUIRRE, Canción 1 y 2-M.GOMEZ CARRILLO, El Mistolero- A.LASALA, Jujeña-C. LOPEZ BUCHARDO, Bailicito-M.GOMEZ CARRILLO, FIESTA CRIOLLA	Proyección de la película: "Fishing trip in Patagonia", el Señor Sydney y señora precedían al recital de María Inés Gómez Carrillo y cerraba la velada la película titulada: "The amazon Valley", Señor G. Oakley Smalley y Señora.
1942	7/05/1942	E. UNIDOS	NUEVA YORK	WALDORF ASTORIA-FUNDACION WALTER DAMROSCH	M. GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla-CAMARGO GUARNIERI, Danza Brasileira- HEITOR VILLA-LOBOS, Lenda do Caboclo y Haphness in the Orchard.*	María Inés Gómez Carrillo se presentó Junto a otros artistas como Claudio Arnsu, La Argentinita, el baritono Carlo Morelli, la soprano y guitarrista Olga Coelho en una Cena homenaje ("Tribute dinner") en la de Walter Damrosch. "Alegria na horta"
1942	7/02/1942	E. UNIDOS	Washington	CASA BLANCA	S/D	En la columna "My Day" del 3 de enero de 1942, la primera dama de los Estados Unidos, señora Eleanor Roosevelt decía: "... en la misma fiesta, dos artistas sudamericanas nos regalaron una deliciosa ejecución. Una de ellas, María Inés Gómez Carrillo, muy joven pianista argentina tocó maravillosamente. Ella está aquí por una beca de sus gobierno para dar conciertos en nuestro país..."
1942	15/03/1942	E. UNIDOS	DETROIT	DETROIT INSTITUT OF ARTS	BACH-BUSONI, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor- BRAHMS, Intermezzo op 117 en si bemol menor y Capricio en si menor op 76- CHOPIN, Sonata op 35 en si bemol menor (segunda parte) DEBUSSY, Feux d'artifices- ALBENZ, Albasich- CAMARGO GUARNIERI, Danza Brasileira- H.IGLESIAS VILLOUJ, Mendocina- A. GINASTERA, Criolla- CARLOS GUASTAVINO, Gato-M.GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla.	El recital de piano fue organizado por la Liga Pan Americana, sección Detroit, dando la bienvenida su presidente, el señor Carlos Foussat con comentarios en el entreacto a cargo de Frank Amara y a finalizar el concierto se invitaba a los presentes a una recepción de te en honor a la joven pianista argentina en la Sala "Romanesca"
1942	30/04/1942	E. UNIDOS	Y. PENNSYLVANIA	WILLIAM PENN SENIOR HIGH SCHOOL	F.LIZST, Concierto N°2 en La mayor, solista María Inés Gómez Carrillo, York Symphony Orchestra, director Louis Yyner.	
1943	19/09/1943	E. UNIDOS	NUEVA YORK	TOWN HALL	BACH-BUSONI, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor- BEETHOVEN, Sonata op 31, N° 3 en Mi bemol mayor-II- CHOPIN, Preludios op 28 Nos 8, 10, 21, Sonata op 35, si bemol menor-II- RAVEL, Ondine, toccata- FULEIHAN, "The Girl From Paphos- Cypriana N° 1" IV- M.GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- GRANADOS, The Lady and the Nightingale** - HALFFTER, Danza de la gitana- ALBENZ, Triana.	* En primera audición. ** La maja y el fulbeñor

1945	1903/9	E. UNIDOS	NEW YORK	TOWN HALL	BACH-BUSONI, Tocata, Adagio y fuga en Do mayor-BEETHOVEN, Sonata op 31 N°3-II-CHOPIN, Preludios op 28, Nos 8, 10, 21, Sonata op 33 en Si bemol menor-III-RAVEL, Ondine, Tocata- RUBINMAN, The girl from Peipho-Cypriana N°1 - IV-GOMEZ CARRILLO, Fiesta Cholila-GRANADOS, The lady and the nightingale- HALFFTER, Danza de la Gitanne- ALBENIZ, Triana.	En este programa aparece una nota introductoria acerca de la pianista: "La señorita Carrillo es una bella y valerosa argentina quien oficialmente representa a su país como ganadora de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires. Ella hizo su primera aparición en concierto en Nueva York vía Washington, D.C. en donde el Times- Herald la llamó "Hiena de vida" y el Star escribió: "sus dedos son una impresionante flor y posee un poder extraordinario para grandes efectos y gran resistencia... con su propio gran temperamento agrega una excelente calidad a sus interpretaciones el resultado es brillante, en extremo." Posee una cuarta parte este recital que el anterior no tenía y se omitió la leyenda de la obra de Fuchs, con lo cual es probable que este fue el segundo recital de INES en esta sala.
1946	15/05/1945	ARGENTINA	STA HE	TEATRO COLON	BACH, Suite francesa N° 6 en Mi mayor-BRAHMS, Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel-II-CHOPIN, Fantasía Impromptu, Estudios op 10 Nos 3 y 8, Impromptu, Polonesa N°6 op 53 en La bemol mayor- III- ALBENIZ, Triana- GRANADOS, La mala y el rubicón- MANUEL DE FALLA, Andalucía- D. SHOSTAKOVICH, Polka- ROBERTO GARCÍA MORILLÓ, Danza de los animales al salir del Arca de Noé- RAVEL, Toccata	Concierto auspiciado por la Asociación Amigos del Arte de Santa Fe.
1947	11/10/1946	E. UNIDOS	NEW YORK	CARNEGIE HALL	BACH, Sonata en Re menor-Brahms, 16 valsas op 36- CHOPIN, Cuatro Impromptus- II- PROKOFIEF, Sonata N°6- ISIDRO MALZTEGUI, Escarceo criollo- LEONARD BERNSTEIN, Seven Amiversaries- JERZY FITELBERG, Dos Mazurkas- GRANADOS, Fandango del campil- STRAVINSKY, Estudio N°4, BALAKIREV, Islamey	
1947	29/10/1947	E. UNIDOS	NEW YORK	CARNEGIE HALL	MENDELSSOHN, Preludio y Fuga en Mi menor, op 35 N°1- BEETHOVEN, Sonata op 10 N°3- II- CHOPIN, Preludio N° 19, Nocturno en Si menor, op 9 N°3- SCHUMANN, Novelaite en Fa, N°1, en Re N°2, en Mi, N°7, Toccata- III- GUASTAVINO, Sonatina* DEBUSSY, Estudio N° 11 Pour les arpeges composés- RAVEL, rigaudon y Toccata	La única obra que repitió en este recital con respecto al anterior es la obra del compositor argentino ISIDRO MALZTEGUI, ya que por razones personales la pianista no pudo tocarla la primera vez (entrevista personal 24/10/2009)
1947	31/10/1947	E. UNIDOS	NEW YORK	CARNEGIE HALL	MENDELSSOHN, Preludio y Fuga en Mi menor, op 35 N°1- BEETHOVEN, Sonata op 10 N°3- II- CHOPIN, Preludio N° 19, Nocturno en Si mayor, op 9 N°3- SCHUMANN, Novelaite en Fa, N°1, en Re N°2, en Mi, N°7, Toccata- III- GUASTAVINO, Sonatina* DEBUSSY, Estudio N° 8 Pour les arpeges composés, N°11 "Pour les arpeges composés"- RAVEL, rigaudon y Toccata	*En primera audición para los Estados Unidos. Concierto anunciado en el New York Times del 30/10/1947 en una nota titulada "New work played by Inés Carrillo" y en La Prensa del 31/10/1947 (Fuente: Silvia Lutz Mansilla, 2011)
1948	08/02/1948	HOLANDA	NEW YORK	INSTITUTO CULTURAL EEU- ARGENTINA	BRAHMS, CHOPIN, Balada, Estudio- DEBUSSY, RAVEL	
1948	12/02/1948	E. UNIDOS	NEW YORK	INSTITUTO CULTURAL EEU- ARGENTINA	BACH-RUBINMAN, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor- BEETHOVEN, Sonata op 31 N°3- SCHUMANN, Novelaite en Mi-GOMEZ CARRILLO, Fiesta criolla- CHOPIN, Fantasía Impromptu, Vals Brillante N°2, Nocturno op 9 N°3, Polonesa en La bemol.	
1948	23/02/1948	HOLANDA	AMSTERDAM	BACHZAL	BACH, Suite francesa N° 6- BEETHOVEN, Sonata op 31 N°3- SCHUMANN, Toccata, Novelaite en Re- II- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Cholila- CHOPIN, Cuatro estudios op 10 N°7, OP 25 N° 5 N° 3, OP 10 N° 4, Nocturno op 9 N° 3, Vals Brillante N° 1- BALAKIREV, Islamey.	
1948	27/02/1948	PAISES BAJOS LA HAYA	LA HAYA	GERB-PULCHRI STUDIO	BACH, Suite francesa N° 6- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3- SCHUMANN, Toccata, Movellete en Re- II- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Cholila- CHOPIN, Cuatro estudios op 10 N° 7, OP 25 N° 5 N° 3, OP 10 N° 4, Nocturno op 9 N° 3, Vals Brillante N° 1- BALAKIREV, Islamey.	
1948	08/04/1948	SUIZA	ZURICH	KONGRESSHAUS	BACH, Suite francesa N° 6- BRAHMS, Variaciones y Fuga sobre un Tema de Haendel op 24- II- CHOPIN, Nocturno op 9 N° 3- GOMEZ CARRILLO, Danza del Cuerno- SCHUMANN, Novelaite en Re- PROKOFIEF, Sonata N° 6.	
1948	02/12/1948	SUIZA	BRUSELAS	PAULUS DES BEAUX ARTS	BRAHMS-CHOPIN-RAVEL-DEBUSSY-ALBENIZ-GUASTAVINO-AGUILE- STEHMAN*	
1948	16/12/1948	ITALIA	ROMA	TEATRO QUIRINO	BACH, Suite francesa N° 6- BRAHMS, Variaciones Haendel- CHOPIN, Nocturno op 9 N° 1, Dos preludios- SCHUMANN, Toccata, Novelaite en Re- LOPEZ BUCHAKO, Campera, Balletto- GRACIA MORILLÓ, Los animales al salir del Arca de Noé- RAVEL, Ondine, Alborada del Gracioso.	
1948	18/12/1948	ITALIA	SIENA	SAOLON CHIGI-SARACINI	SCARLATTI, 3 Sonatas, Re mayor, Sol menor, Sol mayor- BRAHMS, VARIACIONES Haendel- CHOPIN, Nocturno op 62 N° 1, Dos preludios- SCHUMANN, Toccata, Novelaite en Re- LOPEZ BUCHAKO, Campera, Balletto- GRACIA MORILLÓ, Los animales al salir del Arca de Noé- RAV	
1950	07/01/1950	PAISES BAJOS	AMSTERDAM	CONCERTGEBOUW	RACHMANINOFF- Concierto N° 3 op 30 para piano y orquesta, solista Inés Carrillo, Director: Eduard Filipas, Orquesta filarmónica de hongretems	
1950	10/01/1950	PAISES BAJOS	ROTTERDAMS	KUNST AAN HET VOLK	ROBERT SCHUMANN, Concierto en la mayor, solista: Inés Carrillo, Director: Eduard Filipas, Orquesta filarmónica de hongretems	
1950	12/01/1950	PAISES BAJOS	GOUDA	THAALA THEATER	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- PROKOFIEF, Sonata N° 6- II- GUASTAVINO, Sonatina- CHOPIN, Estudios op 10 N° 11, op 25 N° 8- Nocturno op 31 N° 3, Mazurka en la menor (postumal), Scherzo en Si menor	
1950	16/01/1950	PAISES BAJOS	LA HAYA	DEN HAAG DILIGENTIA	BRAHMS, Variaciones Haendel- II- CHOPIN, Balada en Sol menor op 23- 6 Estudios- II- GRANADOS, Fandango del Cardillo- DEBUSSY, Estudios "Pour les arpegments", "Pour les arpeges"- RAVEL, Ondine, Alborada del Gracioso.	Los Estudios de Chopin no están especificados por número de opus si no en merlandssors Kl.-e Kl.-e8s gr.-l.-c. gr.-l.-r.- gr.-l.

1950	06/02/1950	BELGICA	BRUSELAS	PALAIS DES BEAUX ARTS	WOLZART, Concierto en Fa mayor KV 459 para piano y orquesta, Solista: Inés Carrillo, Director: Jascha Horenstein, Orquesta Nacional de Bélgica	Presentan el concierto: Juventudes musicales de Bruselas bajo el patrocinio del Ministerio de la Instrucción pública y con los auspicios de la Asociación de conciertos del Conservatorio Real de Bruselas y la Sociedad Filarmónica de Bruselas
1950	01/07/1950	ARGENTINA	LUJAN	CINE TEATRO LUJAN	BRAHMS, Variaciones Haendel- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re- GOMEZ CARRILLO, Danza del Cuervo- ALBENIZ, Navarra- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Fuegos de artificios- RAVEL, Alborada del Gracioso.	Función extraordinaria N° 27, segundo concierto de la pianista Inés Gómez Carrillo.
1950	27/06/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	BRAHMS, Variaciones Haendel- CHOPIN, Balada N° 1 en Sol menor op 23, Seis estudios: op 10 N° 4, op 25 N° 5, N° 6, N° 8, op 10 N° 7 y N° 8- III- GRANADOS, Fandango del Cándido- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- DEBUSSY, Dos Estudios: "Para los adormos", "Para los arpeggios"- RAVEL, Ondine, Alborada del gracioso.	Función extraordinaria N° 33, concierto de la pianista Inés Gómez Carrillo.
1950	07/07/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor, op 119 N° 4- CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re, N° 2- III- GUASTAVINO, Sonatina- PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	Concierto presentado por el Ministerio de Hacienda de la Nación, Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos, Casino de Mar del Plata
1950	15/07/1950	ARGENTINA	MAR DEL PLATA	TEATRO AUDITORIUM	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor, op 119 N° 4- CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re, N° 2- III- GUASTAVINO, Sonatina- PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	Asociación Amigos del Arte de Santa Fe
1950	17/07/1950	ARGENTINA	SANTA FE	CINE TEATRO COLON	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor, op 119 N° 4- CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re, N° 2- III- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	Dos grandes conciertos auspiciados por la Dirección del personal, Departamento de bienestar de Alpagatas: Primer concierto
1950	19/07/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	ALPARGATAS	MOZART, Rondo en Re- BACH- BUSONI, Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor- II- GUASTAVINO, Sonatina- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re mayor- III- CHOPIN, Seis preludios, Berceuse, Vals Brillante N° 1, Polonesa en Mi bemol mayor.	Asociación Wagneriana, 28° temporada de conciertos
1950	24/07/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO ASTRAL	BACH, Cora I (from the Birthday cantata)- Transcripción, para piano por Egon Petri- MOZART, Sonata en Fa k. 332- II- PROKOFIEFF, Sonata N° 6- III- CHOPIN, Seis preludios, Nocturno op 31, N° 3- LOPEZ BUCHARDO, Campesina, Nocturno, Balletico- DEBUSSY, Poisson d'or, Dos Estudios: "Para los adormos", "Para los arpeggios"- RAVEL, Rigodon, Toccata.	Dos grandes conciertos auspiciados por la Dirección del personal, Departamento de bienestar de Alpagatas: Segundo concierto
1950	26/07/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	ALPARGATAS	SCARLATTI, Dos Sonatas: en Re menor, en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor- II- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor- SCHUMANN, Nocturno en Si mayor- CHOPIN, Dos Estudios: op 10 Nos 12 y 9, Scherzo en Si menor- III- GOMEZ CARRILLO, Danza del Cuervo- ALBENIZ, Navarra- DEBUSSY, Fuegos de artificios- RAVEL, Alborada del gracioso.	Asociación Amigos de la Música, Cuarta temporada, 6° Concierto de abono. *En primera audición
1950	30/07/1950	ARGENTINA	LA PLATA	TEATRO ARGENTINO	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor, op 119 N° 4- CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9- SCHUMANN, Toccata, Nocturno en Re, N° 2- III- GUASTAVINO, Sonatina- PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	Ministerio de Educación y Cultura, Subsecretaría de Cultura
1950	22/08/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO GRAND SPLENDID	WALTER PISTON, Concertino para piano y orquesta de cámara, * Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Nino Sanogno	Amigos del Arte
1950	31/08/1950	ARGENTINA	MENDOZA	TEATRO INDEPENDENCIA	RACHMANINOFF- Concierto N° 3 op 30 para piano y orquesta, solista Inés Gómez Carrillo, Director, Jean Constantinesco, Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo.	
1950	10/09/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO DEL LIBERTADOR GRAL SAN MARTIN	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor Op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- CHOPIN, Seis Preludios, Nocturno en Si mayor, op 31, N° 3, Scherzo en Si menor op 20 - III- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Dos Estudios, "Para los adormos", "Para los arpeggios"- RAVEL, Rigodon y Toccata.	
1950	20/09/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DE LA SOCIEDAD FOMENTO EDUCACIONAL	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor Op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- CHOPIN, Seis Preludios, Nocturno en Si mayor, op 31, N° 3, Scherzo en Si menor op 20 - III- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Dos Estudios, "Para los adormos", "Para los arpeggios"- RAVEL, Rigodon y Toccata.	
1950	24/09/1950	ARGENTINA	GUALEGUAY, ENTRE RIOS	CLUB SOCIAL	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor Op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- CHOPIN, Seis Preludios, Nocturno en Si mayor, op 31, N° 3, Scherzo en Si menor op 20 - III- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Fuegos artificiales- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- SCRIBAN, Nocturno para la mano izquierda - RAVEL, Toccata.	
1950	25/09/1950	ARGENTINA	PARANA, ENTRE RIOS	CINE TEATRO REX	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor N° 18, Op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- III- CHOPIN, Seis Preludios, Nocturno en Si mayor, op 31, N° 3, Polonesa en La bemol - III- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Fuegos artificiales- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- SCRIBAN, Nocturno para la mano izquierda - RAVEL, Toccata.	
1950	06/10/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	PLAZA HOTEL	BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor- CHOPIN, Vals Brillante N° 1 en La bemol, Nocturno en Si mayor op 31 N° 3, Polonesa en La bemol - II- GOMEZ CARRILLO, Danza del cuervo- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Fuegos de Artificio- RAVEL, Toccata.	Concierto a beneficio de los RR. PP. Pasionistas
1950	08/10/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO GRAN REX	SCARLATTI, Sonatas op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si bemol menor, Preludio y Fuga en Mi menor- CHOPIN, Vals Brillante N° 1 en La bemol, Nocturno en Si mayor op 31 N° 3, Polonesa en La bemol - II- GOMEZ CARRILLO, Danza del cuervo- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Fuegos de Artificio- RAVEL, Toccata.	Quinto concierto de abono matinal en días domingos, presentado por el Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura. El programa tiene una leyenda que dice: "caja académica, propiedad de Conciertos Danieles... queda prohibido a los solistas que interviergan en esta ciclo agregar obras fuera de programa
1950	21/10/1950	ARGENTINA	MAR DEL PLATA	TEATRO AUDITORIUM	MOZART, Rondo en Re mayor- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 - II- CHOPIN, Sonata op 33 en Si bemol menor- III- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Jardines bajo la lluvia- RAVEL, Rigodon y Toccata.	Ministerio de hacienda de la Nación, Lotería de Beneficencia Nacional y casinos, Casino de Mar del Plata
1950	22/10/1950	ARGENTINA	CONCEPCION DEL URUGUAY	BIBLIOTECA POPULAR SALON "JOSE ELECTO BRIZUELA"	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor- BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor Op 31 N° 3 - II- MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1- III- BRAHMS, Reposada en Mi bemol mayor, op 119 N° 4- CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 31, N° 3, Scherzo en Si menor op 20 - III- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- SCRIBAN, Nocturno para la mano izquierda- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Dos Estudios: "Para los adormos" y "Para los arpeggios"- RAVEL, Rigodon y Toccata.	Amigos de la Música 32° Reunión

1950	29/10/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON KRAFT	MOZART, Rondo en Re mayor - BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 - II - CHOPIN, Sonata op 53 en Si bemol menor - III - CHABRIER, Scherzo - DEBUSSY, Poisson d'or, Jardins sous la pluie, Dos Estudios - RAVEL, Ondine y Alborada del gracioso.	Concierto organizado por Amigos del Libro en su salón Kraft. (Florida 681)
1950	31/10/1950	ARGENTINA	ROSARIO	TEATRO EL CIRCULO	SCARLATTI, Sonata en Re mayor, en Re mayor y en Sol mayor - BEETHOVEN, Sonata en Mi bemol mayor Op 31 N° 3 - II - MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1 - II - CHOPIN, seis Preludios, Nocturno en Si mayor op 31, N° 3, Scherzo en Si menor op 20 - III - GOMEZ CARRILLO, Fiesta criolla - DEBUSSY, Reflejos en el agua, Dos Estudios - Para los sordomudos y "Para los arpeggios" - RAVEL, Rigodon y Toccata.	Dos conciertos auspiciados por la Sociedad Amigos de la música, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de extensión cultural y Bellas Artes.
1950	08/11/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor, en Re menor y en Sol mayor - MENDELSSOHN, Estudio en Si menor, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1 - II - BRAHMS, Respuesta en Mi bemol mayor, op 119, N° 4 - CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9, N° 3 - SCHUMANN, Toccata op 7 y Novelttes en Re N° 2 - III - GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla - PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	
1950	10/11/1950	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	MOZART, Rondo en Re mayor - BRAHMS, Variaciones Heerdei op 24 - II - CHOPIN, Balada N° 1 en Sol mayor op 23, Seis Preludios, Nocturno en Si mayor op 32, Scherzo en Si menor, op 20 - II - DEBUSSY, Reflejos en el agua, Dos Estudios - Para los sordomudos, Para los arpeggios, Jardins sous la pluie - RAVEL, Rigodon y Toccata.	
1951	04/02/1951	BELGICA	BRUSELAS	PALAIS DES BEAUX ARTS	MOZART, Concierto en Fa mayor KV 459 para piano y orquesta, Solista: Inés Carrillo, Director: Jascha Horenstein, Orquesta Nacional de Bélgica.	SOLEDAD FILARMÓNICA DE BRUSELAS, concierto sinfónico
1951	05/02/1951	BELGICA	BRUSELAS	PALAIS DES BEAUX ARTS	MOZART, Concierto en Fa mayor KV 459 para piano y orquesta, Solista: Inés Carrillo, Director: Jascha Horenstein, Orquesta Nacional de Bélgica.	SOLEDAD FILARMÓNICA DE BRUSELAS, concierto sinfónico
1951	20/02/1951	PAISES BAJOS	AMSTERDAM	CONCERTGEBOUW	MOZART, Rondo en Re, Sonata en Fa KV 332 - CHOPIN, Sonata op 35 - II - BRAHMS, Respuesta en Mi bemol, op 119, Intermezo en La op 75 - ALBENIZ, Triana - DEBUSSY, Dos Estudios: para los arpeggios y Para los arpeggios - RAVEL, Juegos de agua, Rigodon y Toccata.	
1951	22/02/1951	PAISES BAJOS	GOUDA	THALIA THEATER	MOZART, Rondo en Re, Sonata en Fa KV 332 - CHOPIN, Sonata op 35 - II - BRAHMS, Respuesta en Mi bemol, op 119, Intermezo en La op 75 - ALBENIZ, Triana - DEBUSSY, Dos Estudios: para los arpeggios y Para los arpeggios - RAVEL, Juegos de agua, Rigodon y Toccata.	
1951	27/02/1951	PAISES BAJOS	HOLLANDA	HOTEL DOMMERING	MOZART, Rondo en Re, Sonata en Fa KV 332 - CHOPIN, Sonata op 35 - II - BRAHMS, Respuesta en Mi bemol, op 119, Intermezo en La op 75 - ALBENIZ, Triana - DEBUSSY, Dos Estudios: para los arpeggios y Para los arpeggios - RAVEL, Juegos de agua, Rigodon y Toccata.	
1951	29/02/1951	ITALIA	SIENA	SALON CHIGLI-SARACINI	SCARLATTI, Sonatas en Re mayor y en Sol mayor - BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 - MENDELSSOHN, Preludio y Fuga en Mi menor op 35 N° 1 - II - DEBUSSY, Dos Estudios: "Pour les arpegges", "Pour les arpegges", "Ravel", "Jaux d'eau", "Alborada del gracioso" - CHOPIN, Nocturno en Si mayor, op 9, Scherzo en Si menor.	11° CONCIERTO sociedad Amigos de la Música, Florencia.
1951	07/04/1951	ITALIA	FLORENCIA	TEATRO DELLA PERGOLA	MOZART, Rondo en Re, Sonata en Fa KV 332 - CHOPIN, Sonata op 35 - II - BRAHMS, Intermezo en La mayor, Respuesta en Mi bemol, op 119, - ALBENIZ, Triana - DEBUSSY, Juegos de arpeggio - RAVEL, Juegos de agua, y Toccata.	Grosseto, Piazza Carreze, 26
1951	S/P/	ITALIA	SIENA	GROSSETO-	MOZART, Rondo en Re, Sonata en Fa KV 332 - CHOPIN, Sonata op 35 - II - BRAHMS, Intermezo en La mayor, Respuesta en Mi bemol, op 119, - ALBENIZ, Triana - DEBUSSY, Juegos de arpeggio - RAVEL, Juegos de agua, y Toccata.	
1953	11/02/1953	E. UNIDOS	NUYUA YORK	TOWN HALL	SCARLATTI, Sonata en Re mayor - BACH, Suite inglesa en la menor - CESAR FRANCK, Preludio, Coral y Fuga - II - ALBERTO GINASTERIA, Seis preludios Americanos: Agentes, Tristeza, Danza criolla, Vidala, En el estilo pantomimico menor, Tributo a Garcia Morillo - RAVEL, Alborada del gracioso - II - Fata la pègina*	* En el programa d'intermedio, el programa continúa en la página siguiente anunciada en la biografía de Inés Carrillo como "... ahora retorna al escenario en un programa con Franck, Malmstejn, Ravel y Chopin."
1954	14/03/1954	E. UNIDOS	NUYUA YORK	KLEINHANS MUSIC HALL	BEETHOVEN, Concierto para piano y orquesta N° 4 en Si bemol mayor op 80, Solista: Inés Carrillo, Director: Josef Krizis, Orquesta Filarmónica de Buffalo, Festival Beethoven	
1954	16/03/1954	E. UNIDOS	NUYUA YORK	KLEINHANS MUSIC HALL	BEETHOVEN, Concierto para piano y orquesta N° 2, Solista: Inés Carrillo, Director: Josef Krizis, Orquesta Filarmónica de Buffalo, Festival Beethoven	
1954	19/02/1954	FRANCIA	PARIS	CONSERVATORIO NACIONAL DE PARIS	BACH, Cantata de Navidad - MOZART, Sonata en Re mayor K. 311 - FRANCK, Preludio, Coral y Fuga - II - CHOPIN, 4 Impromptus op 29 N° 1, op 36 N° 1, op 36 N° 2, op 36 N° 3, op 66 (Fantasía - Impromptu) - GINASTERIA, Doce Preludios Americanos - PROKOFIEFF, Sonata N° 6.	Concierto presentado por la Sociedad Filarmónica de París en la Sala de los Conservatorios 2 bis, Calle Du Conservatoire
1954	04/03/1954	ESPAÑA	LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	TEATRO PEREZ GALDOS	BEETHOVEN, Cuarto concierto para piano y orquesta op 58 en Sol mayor - II - BRAHMS, Concierto op 15 N° 1 en Re menor*, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Gabriel Rodó	* El concierto de Brahms figura en el programa " en primera audición"
1961	15/04/1961	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	BEETHOVEN, Cuarto concierto para piano y orquesta op 58 en Sol mayor, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Pedro Ignacio Calderón, Orquesta Estable del Teatro Colón.	Temporada 1961, concierto extraordinario N° 8
1961	16/05/1961	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COMICO	BACH, Cantata de Navidad - MOZART, Sonata en Re mayor K. 311 - JUAN VICENTE LEQUINA, Cuatro Sonatas de Alta Gracia* - CHOPIN, 4 Impromptus op 29 N° 1, op 36 N° 1, op 36 N° 2, op 36 N° 3, op 66 (Fantasía - Impromptu) - CESAR FRANCK, Preludio, Coral y Fuga.	* En primera audición. El Recital fue auspiciado por la Asociación "El Piano", Concierto N° 2
1962	20/02/1962	HOLLANDA	AMSTERDAM	CONCERTGEBOUW	MOZART, Concierto en Fa mayor KV 459 para piano y orquesta - II - CESAR FRANCK, Variaciones sinfónicas para piano y orquesta, Solista: Inés Carrillo, Director: Bernard Haitink, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.	
1962	22/02/1962	HOLLANDA	AMSTERDAM	CONCERTGEBOUW	MOZART, Concierto en Fa mayor KV 459 para piano y orquesta - II - CESAR FRANCK, Variaciones sinfónicas para piano y orquesta, Solista: Inés Carrillo, Director: Bernard Haitink, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.	
1962	08/03/1962	HOLLANDA	AMSTERDAM	CONCERTGEBOUW	BACH, Suite Inglesa - FRANCK, Preludio, Coral y Fuga - II - CHOPIN 4 Impromptus op 29 N° 1, op 36 N° 2, op 36 N° 3, op 66 (Fantasía - Impromptu) - II - GINASTERIA, Doce Preludios Americanos - RAVEL, Gaspard de la Nuit.	Asociación "El Piano", Concierto N° 6.
1962	31/07/1962	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COMICO	SCHUMANN, Tres Novelttes, N° 1, 2 y 7 del op. 21, Toccata op. 7 - CHOPIN, Polonesa Fantasía op. 61 - II - GINASTERIA, Doce Preludios Americanos - RAVEL, Gaspard de la Nuit.	Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Vigésimo y último concierto de abono de la Orquesta Sinfónica Nacional.
1962	29/10/1962	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	CESAR FRANCK, Variaciones Sinfónicas para piano y orquesta, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Guillermo Espinoza, Orquesta Sinfónica Nacional.	
1965	14/03/1965	ESPAÑA	MADRID	CENTRO ARTISTICO	BACH, Suite Inglesa - BRAHMS, Sonata en Fa menor op 5 - II - DEBUSSY, Tres Preludios: Pour les arpegges, Pour les notes répetées, Pour les arpegges - GERSHWIN, Tres Preludios - GINASTERIA, Doce Preludios Americanos.	* En el programa figura erróneamente "Preludios", se tratan de los Estudios de Debussy.
1965	06/05/1965	ESPAÑA	MADRID	ATENEO DE MADRID	HANAU, DEBUSSY, Tres Estudios - RAVEL, Gaspard de la nuit.	Recuerdo a Paul Dukas en el Primer centenario de su nacimiento
1965	14/06/1965	ESPAÑA	VALLADOLID	TEATRO CARRION	SCARLATTI, Sonata en Do mayor - BACH, Suite Inglesa N° 2 - BRAHMS, Sonata en Fa mayor op 5 - II - CHOPIN, Nocturno op 9 N° 3, Estudio op 25 N° 1, op 10 N° 4 - PROKOFIEV, Sonata N° 8 en la mayor op 82.	Recital de música de cámara
1968	19/06/1968	ESPAÑA	MAORID	CIRCULO CULTURAL MEDINA	BOCHERINI, Sonata en la mayor - BEETHOVEN, Sonata N° 3 en la mayor - II - Brahms, Sonata op 99 N° 2 en Fa mayor - DEBUSSY, Sonata en Re menor - Intérmes: Joaquín Vidales, violoncello, Inés Gómez Carrillo, piano.	
1969	15/08/1969	ARGENTINA	ADROGUÉ, PCIA DE BUENOS AIRES	SALON DE ACTOS MUNICIPAL	BACH, Preludio N° 3 en Sol menor ("Transcripción de A. Sjolvi"), Partita N° 4 - CHOPIN, Dos Mazurkas, Nocturno op 9 N° 3, Polonesa Fantasía - DEBUSSY, Dos Estudios: "Pour les arpegges", "Pour les arpegges" - GOMEZ CARRILLO, Mephisto Sinfagoga.	Asociación Musical Adrogué, 27° Temporada

1970	04/10/1970	ARGENTINA	BUENOS AIRES	CONSERVATORIO MUNICIPAL MANUEL DE FALLA	JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos (1947), Toccata (1940)	JUAN JOSÉ CASTRO, Audición de obras del Maestro Juan José Castro.
1970	10/10/1970	ARGENTINA	BUENOS AIRES	FACULTAD DE MEDICINA AULA MAGNA	BACH, Partita N° 4- CHOPIN, Dos Estudios op 10 N° 4 y op 25 N° 6, Nocturno op 9 N° 3, Polonesa Fantasia OP 61- II- GRANADOS, Fandango del Candi- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos - GÓMEZ CARRILLO, Rapsodia Santiaguera.	Ciclo de solistas y conjuntos de cámara argentinos ERA Radio Nacional. Ciclo de conciertos públicos gratuitos: Ayla Magna de la Facultad de Medicina
1971	05/06/1971	ARGENTINA	LA PLATA	TEATRO ARGENTINO	RACHMANINOFF, Concierto para piano y orquesta N° 3 en Re menor, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Juan Carlos Zorzi, Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata.	Temporada 1971, Función N° 24
1971	28/07/1971	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLONIAL	BACH, Partita N° 4- CHOPIN, Dos Estudios op 10 N° 4 y op 25 N° 6, Nocturno op 9 N° 3, Polonesa Fantasia op 61- II- GRANADOS, Fandango del Candi- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos - GÓMEZ CARRILLO, Rapsodia Santiaguera.	Concierto auspiciado por el Círculo de damas santiagueñas, Confederación Nacional de Beneficencia.
1971	03/09/1971	ARGENTINA	LA LUCILA, FERIA DE BUENOS AIRES	CONSERVATORIO JUAN JOSÉ CASTRO	JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos y Toccata.	Concierto homenaje a los compositores Julián Bautista y Juan José Castro
1971	29/10/1971	ARGENTINA	LA PLATA	FACULTAD DE CIENCIAS MEDICAS	BEETHOVEN, Cuarteto en Fa menor op 95- SCHUMANN, Cuarteto para piano y cuerdas, Cuarteto de la Universidad Nacional de La Plata, piano: Inés Gómez Carrillo	Concierto de Música de Cámara junto al Cuarteto de la U.N.L.P. Integrado por Carlos Sampedro y Héctor Almenares en violines, Enrique Mariani en viola, Federico López Ruf en violoncello. Clausura del Ciclo cultural 1971, Ayla Magna de la Facultad de ciencias médicas.
1972	23/07/1972	ARGENTINA	SALTA	HOTEL SALTA	BACH, Partita N° 4- CHOPIN, Dos Estudios op 10 N° 4 y op 25 N° 6, Polonesa Fantasia OP 61- II- GRANADOS, Fandango del Candi- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos - GÓMEZ CARRILLO, Rapsodia Santiaguera.	Auspiciado la Dirección de Cultura de la Provincia de Salta y Asociación Amigos de la Música
1973	05/09/1973	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLUSEO	MOZART, Concierto para piano y orquesta en Si bemol mayor K. 595, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Andrés Spiller, Ensamble musical de Buenos Aires.	Concierto extraordinario del Ensamble musical de Buenos Aires, con auspicio de la Fundación Logosófica y colaboración del Teatro Coliseo, a total beneficio de la Escuela primaria "11 de Agosto"
1973	08/05/1973	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLEGIO DE ESCRIBANOS	LRA RADIO NACIONAL, TERTULIAS MUSICALES: "El compositor Rodolfo Atzaga dialoga con la pianista Inés Gómez Carrillo. Las obras a escucharse serán sugeridas por el intérprete en el transcurso del programa.	
1973	29/04/1973	ARGENTINA	LA PLATA	TEATRO ARGENTINO	Haydn, Cuarteto op 33 N° 3 "Los pájaros"- SCHUMANN, Quinteto en Mi bemol op 44, Cuarteto de cuerdas de la Universidad de La Plata, Piano, Inés Gómez Carrillo- II- BEETHOVEN, Cuarteto de cuerdas N° 9 en Do mayor op 59 N° 3, Cuarteto de la U.N.L.P.	
1974	28/07/1974	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO MUNICIPAL SAN MARTIN	MOZART, Concierto para piano y orquesta N° 24 en Do menor K. 491, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Washington Castro, Orquesta de cámara Juvenil de LRA Radio Nacional.	Ciclo de Conciertos públicos gratuitos en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal San Martín.
1975	04/08/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	CENTRO RICORDI DE ASESORAMIENTO MUSICAL	"Variaciones Goldberg de J.S. BACH", análisis formal, técnico e interpretativo, profesora Inés Gómez Carrillo.	La música, su lenguaje, su interpretación, su técnica. Curso de actualización docente a cargo de los profesores del Conservatorio Juan José Castro/ mayo a noviembre de 1975 en Cangallo 1560.
1975	04/09/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	HAYDN, Sonata en Do menor- CHOPIN, Sonata op 35 en Si bemol menor- II- GINASTERA, Doce Preludios Americanos- PROKOPJEFF, Sonata N° 6.	Ciclo "Intérpretes argentinos" en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes a las 10.30 horas con el auspicio del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Cultura, Sub Secretaría de Cultura de la Nación
1975	16/05/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON SALON DORADO	RAVEL, Gaspard de la Nuit, Piano: Inés Gómez Carrillo, Dirección: Pola Suárez Urubey	Ciclo de conferencias con ilustraciones musicales: "La obra de cámara de Maurice Ravel (al cumplirse el centenario de su nacimiento) y Afianzamiento del estilo vocal y pianístico de M. Ravel a cargo de la Doctora Pola Suárez Urubey .
1975	02/09/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DE EDUCACION PERMANENTE CENTRO CULTURAL SAN MARTIN	JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Criollos y Toccata	Audición de obras del maestro Juan José Castro (1895-1968) organizada por el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila.
1975	16/10/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DE EDUCACION PERMANENTE CENTRO CULTURAL SAN MARTIN	PEDRO VALENTI COSTA, Horas de Bombolo para piano (1959), piano: Inés Gómez Carrillo	Audición de obras del maestro Pedro Valentí Costa, organizado por el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila con disertación a cargo del profesor Juan Pedro Franze.
1975	07/11/1975	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLLEGIUM MUSICUM	"La obra maestra interpretada y comentada" BACH, Variaciones Goldberg, Inés Gómez Carrillo, Comentarios a cargo del Doctor Ernesto Epstein.	"Primavera musical", ciclo de veladas musicales organizadas por el Collegium Musicum de Buenos Aires en su sede de Libertad 1630.
1976	13/06/1976	S/D	S/D	S/D	CEGAR FRANCK, Preludio Fuga y Variación- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3- GIARDINO GIARDI, Cuatro Preludios Untonales- CHOPIN, 24 Preludios.	
1976	30/07/1976	ARGENTINA	SAN JUAN	AUDITORIO DE SAN JUAN	BRAHMS, Concierto N° 1 op 15 en Re menor para piano y orquesta, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Jorge Fontenla, Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan.	Ciclo: "Obras maestras de la Música sinfónica" (xv), con la colaboración de la Secretaría de Cultura de la Nación.
1976	30/10/1976	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON	BACH, Partita N° 4 en Re menor, BWV 828- BEETHOVEN, Sonata N° 18 en Mi bemol mayor op 31 N° 3- II- BRAHMS, Sonata N° 3 en Fa menor op 5.	Función para estudiantes (extraordinaria N° 81), a las 17.30.
1977	12/11/1976	ARGENTINA	BUENOS AIRES	FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES	MOZART, Concierto para piano y orquesta en Do menor K. 491, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Simón Blech, Orquesta Sinfónica Nacional	
1977	07/06/1977	ARGENTINA	SANTA FE	TEATRO MUNICIPAL	BEETHOVEN, Cuarto concierto para piano y orquesta en Sol mayor, op 58, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Guillermo Bonafé Müller, Orquesta Sinfónica provincial de Santa Fe.	
1977	16/08/1977	ARGENTINA	BUENOS AIRES	AUDITORIUM DEL COLEGIO CARMEN ARIOLA DE MARIN	BEETHOVEN, Concierto N° 4 en Si bemol mayor op 58, Solista: Inés Gómez Carrillo, Director: Carlos Sampedro, Orquesta Sinfónica integrada por profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional.	Concierto Sinfónico instrumental con obras de Beethoven organizado por la Asociación de Amigos del Colegio San Juan El Precursor

1977	21/08/1977	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	BACH, Partita N° 4 en Re menor, BWV 828- ROBERTO CAMAKAÑO, Cuatro preludios op 6 (Primer cuaderno) 1948 - RAVEL, Gaspard de la Nuit- GRANADOS, Fandango del Candi- BRAHMS, Sonata N° 3 en Fa menor op 5.	Ciclo de intérpretes argentinos en el Salón Dorado, domingos a las 10.30 hs, dirección artística: Brígida Frías de López Buchardo, comentarios de Emilio Stevanovich
1978	18/05/1978	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLEGIO DE ESCRIBANOS	BACH, Preludio para órgano en Sol menor - BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Estudio "Pour les arpeges composés" - JUAN JOSÉ CASTRO, Tocata- II- CHOPIN, Polonesa Fantasia op 61, Nocturno op 32 N° 1, Estudio op 10 N° 12, Scherzo N° 1 en mi b.	*El primer Scherzo de Chopin está en Si menor y lleva el op. 20, el Scherzo en Mi mayor es el N° 4, op 54. No sabemos a cuál de los dos se refiere el programa.
1978	04/08/1978	ARGENTINA	TUCUMÁN	TEATRO SAN MARTIN	BETHOVEN, Concierto N° 4 en Si bemol mayor op 58, Salsisa: Inés Gómez Carrillo, Director: Miguel Ángel Gilardi, Orquesta Sinfónica Integrada por profesores de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán	
1978	06/06/1978	ARGENTINA	TUCUMÁN	TEATRO SAN MARTIN	BACH, Preludio para órgano en Sol menor - BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Estudio "Pour les arpeges composés" - GÓMEZ CARRILLO, Fiesta Chilo- JUAN JOSÉ CASTRO, Tocata- II- CHOPIN, Polonesa Fantasia op 61, Nocturno op 32 N° 1, Estudio, Scherzo N° 1 en mi menor.*	Recital auspiciado por el Departamento de Artes de la U.N.T. El estudio de Chopin no aparece especificado así es: El Scherzo N° 1 de Chopin está en la tonalidad de Si menor.
1978	05/09/1978	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DIVISION DESARROLLO MUSICAL CASA AMERICA	BACH, Preludio para órgano- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 en Mi bemol- ROBERTO CAMAKAÑO, Cuatro preludios op 6 (Primer cuaderno) 1948- RAVEL, Gaspard de la Nuit- II- CHOPIN, Sonata op 35 en Si bemol menor.	Ciclo "Tunas con música", dirección artística, Brígida Frías de López Buchardo, comentarios de Oscar Laberria, en Avenida de Mayo 979
1978	04/11/1978	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLEGIO DE GRAUADOS DE CIENCIAS ECONOMICAS	BACH, Preludio para órgano- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 en Mi bemol- DEBUSSY, Estudio para los arpeges compuestos- JUAN JOSÉ CASTRO, Tocata- II- CHOPIN, Polonesa Fantasia op 61, Nocturno en Si menor, Op 10 N° 12, Scherzo N° 1 en Si menor, op 20.	8° Ciclo de Extensión Cultural 1978 en Yaconite 1982.
1978	12/11/1978	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	HAYDN, Sonata N° 23 en Do menor- DEBUSSY, Estudio "Pour les arpeges composés" Reflejos en el agua - JUAN JOSÉ CASTRO, Corales eriolos, Tocata- II- CHOPIN, Polonesa- Fantasia op 61, Nocturno op 32 N° 1, Estudio op 10 N° 12, Scherzo N° 1 en Si menor.	Ciclo de intérpretes argentinos en el Salón Dorado, domingos a las 10.30 hs, dirección artística: Brígida Frías de López Buchardo, comentarios de Ana Lúcia Frega.
1979	7/04/1979	ARGENTINA	SALTA	COLEGIO DEL HUERTO	BACH, Preludio para órgano- BEETHOVEN, Sonata op 31 N° 3 en Mi bemol- DEBUSSY, Reflejos en el agua, Estudio para los arpeges compuestos- JUAN JOSÉ CASTRO, Tocata- II- CHOPIN, Polonesa- Fantasia op 61, Nocturno en Si mayor op 32 N° 1, Estudio en Do menor op 10 N° 12, Scherzo N° 1 en Si menor, op 20.	Tercer Abiri Cultural Salteño, organizado por Pro Cultura de Salta, Dirección General de Cultura de la Provincia, Secretaría de Cultura de la Nación, Municipalidad de Orán, del 3/04 al 2/05, 1979
1979	28/04/1979	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLISEO	HAYDN, Cuatro Concierto para piano y orquesta en Sol mayor op 58, Salsisa: Inés Gómez Carrillo, Director: Ulfert Spiller, Orquesta Juvenil de Radio Nacional.	Primer concierto del ciclo de conciertos públicos gratuitos 1978
1979	14/08/1979	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	HAYDN, Sonata en Do menor- CHOPIN, Sonata op 35 en Si bemol menor- II- GÓMEZ CARRILLO, Massada Santiagoña- PROKOFIEV, Sonata N° 6.	Ciclo de 21 conciertos verperditos con solistas y conjunto de cámara argentinos, 11° programa, con el auspicio del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura- Complejo de Música.
1979	02/12/1979	ARGENTINA	BUENOS AIRES	PLAZA HOTEL	MOZART, Sonata en Re mayor K. 311- BEETHOVEN, Sonata op 14 N° 1- RODOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque- DEBUSSY, Reflejos en el agua y Movimiento- II- SCHUMANN, Tres Novelas- SCHUBIN, Sonata N° 5.	Concierto presentado por la Organización de los Estados Americanos (OEA), Representación de la Secretaría General de la OEA en la Argentina en el Salón dorado del Plaza Hotel ( Florida 1005)
1980	31/01/1980	E. UNIDOS	NEWYORK	ARTHUR JORDAN HALL	BETHOVEN, Sonata op 14 N° 1- RODOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque *- DEBUSSY, Reflejos en el agua y Movimiento II- SCHUMANN, Tres Novelas Op 21, N° 1 en Fa mayor, N° 2 en Re mayor, N° 7 en Mi mayor- SCHUBIN, Sonata op 53 N° 5.	Recital de piano auspiciado por Jordan Music dentro de su ciclo: Concert series (1980 & 81, Nueva York 737-6212) "En primera audición para los Estados Unidos.
1980	09/08/1980	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DIVISION DESARROLLO MUSICAL CASA AMERICA	BETHOVEN, Sonata op 14 N° 1- RODOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque- DEBUSSY, Reflejos en el agua y Movimiento II- SCHUMANN, Tres Novelas Op 21, N° 1 en Fa mayor, N° 2 en Re mayor, N° 7 en Mi mayor- SCHUBIN, Sonata op 53 N° 5.	Sexto concierto del ciclo "Días grandes conciertos de piano", comentarios de Abel López Turibe
1980	15/08/1980	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLEGIO BARKER	BETHOVEN, Sonata op 14 N° 1- RODOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque- DEBUSSY, Reflejos en el agua y Movimiento II- SCHUMANN, Tres Novelas Op 21, N° 1 en Fa mayor, N° 2 en Re mayor, N° 7 en Mi mayor- SCHUBIN, Sonata op 53 N° 5.	*S/D Recital de piano auspiciado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Dirección del Centro Cultural San Martín, Salón Auditorio "Enrique Muñoz" (Sarmiento 1551- 4° piso)
1980	15/05/1980	ARGENTINA	BUENOS AIRES	CENTRO CULTURAL SAN MARTIN	Obras de MOZART, BEETHOVEN, DEBUSSY y CHOPIN*	
1981	15/08/1981	ARGENTINA	BUENOS AIRES	COLEGIUM REGIUM HALL	HAYDN, Sonata en Do menor, Hob. XVI: 20- BRAHMS, Sonata op 5 en Fa menor- II- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales Eríolos *- DEBUSSY, Imágenes (Primera serie) - SCHUBIN, Sonata op 53 N° 5.	Concierto presentado por: American Conservatory of Music y el señor Peter Mc Cormic y señora ( 116 South Michigan Avenue, 4° piso, Chicago)* En primera audición para los Estados Unidos de Norteamérica.
1981	26/07/1981	ARGENTINA	BUENOS AIRES	JOCKEY CLUB DE LA PLAZA	MOZART, Sonata en Re mayor K. 311- CHOPIN, Sonata op 35- II- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales eriolos- SCHUMANN, Novelas op 21 en Fa mayor y en Re mayor- SCHUBIN, Sonata N° 5.	Concierto auspiciado por el Centro de Estudios pianísticos
1981	13/08/1981	ARGENTINA	BUENOS AIRES	CENTRO CULTURAL SAN MARTIN	BETHOVEN, Sonata op 14 N° 1- CHOPIN, Sonata op 35- II- JUAN JOSÉ CASTRO, Corales eriolos- SCHUBANN, Novelas op 21 N° 1 y 2 - SCHUBIN, Sonata N° 5.	Auditorio "Enrique Muñoz"
1982	22/11/1982	ARGENTINA	TUCUMÁN	TEATRO SAN MARTIN	RAVEL, Concierto para la mano izquierda, Salsisa: Inés Gómez Carrillo, Director: Miguel Ángel Gilardi, Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán.	Universidad Nacional de Tucumán, Gobierno de la Provincia de Tucumán, Presentación N° 44.
1985	11/09/1985	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO NACIONAL CERVANTES	RODDOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque (1956) Inés Gómez Carrillo, piano.	Ciclo "Música en el Cervantes", homenaje al compositor Rodolfo Arizaga En el programa figura la leyenda: la dirección Nacional de Música agradece a todos los participantes que colaboran en forma desinteresada en la realización de este homenaje.
1991	19/07/1991	ARGENTINA	BUENOS AIRES	TEATRO COLON SALON DORADO	MOZART, Adagio K. 540- GRANADOS, La maja y el Ruiseñor, Fandango del Candi- RODOLFO ARIZAGA, Serranillas del Jaque- SCHUBIN, Sonata N° 5- POULENC, Trio para piano, oboe y fagot, Inés Gómez Carrillo, piano, Andrés Spiller, oboe, Pedro Chianbaretta, fagot.	Segunda sesión del Ciclo del Conservatorio Juan José Castro

1992	S/D/	ARGENTINA	BUENOS AIRES	AUDITORIO DE BELGRANO	S/D	Actuación como solista y en conjunto de cámara junto a integrantes del quinteto de vientos del Mozarteum y de la Camerata Bariloche
1993	06/09/1993	ARGENTINA	BUENOS AIRES	CENTRO DE OFICIALES DE LAS FUERZAS ARMADAS (COFA)	ALBERTO WILLIAMS, Su obra, su estética, disertación por Pola Suárez Urbibey- II- WILLIAMS, Poema de la quebrada (1970)- DEBUSSY, Imágenes (1ª serie), I. Ille Joyeuse, Inés Gómez Carrillo, piano.	Conciertos y conferencias organizadas por el Conservatorio Alberto Williams en el centenario de su fundación
1994	27/06/1994	ARGENTINA	BUENOS AIRES	BIBLIOTECA NACIONAL	BEETHOVEN, Sonata quasi una fantasia op 27 N° 2- CHOPIN, Polonesa -Fantasía op 62- II- RACHMANINOFF, Tres Preludios- WILLIAMS, La colina sombreada- DEBUSSY, Imágenes (Primera Serie), I. Ille Joyeuse.	Conservatorio "Alberto Williams" (1893-1994) Seis Recitales de piano en el Salón "Jorge Luis Borges" de la Biblioteca Nacional (Aguero 2502)
1996	07/10/1996	JAPON	YOKOHAMA		MOZART, Adagio K. 540- GOMEZ CARRILLO, Fiesta Criolla- SCRIBAN, Sonata N° 5 OP 53 *	*Sin datos del resto del programa de piano.
1996	7/10/1996	JAPON	FUJISAWA		S/D	Uno de los dos recitales estuvo organizado por la Asociación católica de las Damas Salesianas en Japón.
1996	S/D/	ARGENTINA	BUENOS AIRES	SALON DORADO TEATRO COLON	Presentación del disco compacto y ejecución en vivo de las obras que solía acompañar en los espectáculos junto a "La Argentina", Solista en piano: Inés Gómez Carrillo.	



## ANEXO II

### Partituras de I.G.C.

#### Obras de Música de Cámara: Canto y piano

-*Con lo que vos me querís* (Revisión y digitalización de Francisco Traversa)

-*Cunita Blanca*

-*Th'ei de dejar*

-*Chascañauí Munanquita (Coplas para la Imilla)*

-*Pupilas que me miraron* (versión computarizada para esta tesis)

#### Obra de piano solo:

-*Sol de mi tierra (Toccata)* (versión computarizada para esta tesis)



INÉS GÓMEZ CARRILLO

CON LO QUE ME QUERÍS

CANTO

Revisión de Francisco J. Traversa

# CON LO QUE VOS ME QUERÍS

(1937)

Revisión de Francisco J. Traversa

INÉS GÓMEZ CARRILLO

Poesía sin datos de autor

*Allegretto (Andante  $\text{♩} = 80$ )*

CANTO

(Aire de vidala)

PIANO

(sonoro)

1 2 3 4

5 6 7 8 9

Con lo que vos me que - rís

rall.

*p*

10 11 12

un poco rall. a tiempo

y con lo que yo te que - ro,

un poco rall. a tiempo

1

14 15 16 17 18

13

van aa - ca - bar por jun - tar - se la mon - ta - ña con el cie - lo.

*mf* *ceder*

19 20 21 22 23 24

Ca - ri - ñi - to de los va - lles, A - mor - ci - to de los ce - ros.

*f accel.* *rall.* *p a tiempo* *ceder* *a tiempo*

*f accel.* *rall.* *p a tiempo* *ceder* *a tiempo*

25 26

*p* *f*

27

rall. poco a poco  
allargando

28

*mf* 30 31 32

Tu - cu tu - cos de tus o - jos. A - ni - ra -

33 34 35 36

mas de tu pe - lo. Le - chi-gua - na de tu

37 *f* 38 39 *rall.* 40 *a tiempo pp*

bo - ca. Qui - ta pe - nas de tu due - ño.

41 42 43 44 *p*

Que - ri me, que - ri - me a sí. A - sí co -

45 46 47 48

mo yo te quie - ro, no con el chuy de la

49 50 51 52

*p* *pp*

du - da, sí con el tuj de tus be - sos.

53 54 55 56

8va

*p*

57 58 59 60

*Loco*

*pp* *rallentando* (perdiéndose)

61 62 63 64 65

*p*

Co - mo tu ta - tay tu ma - ma,

*f* *a tiempo* *p*

66 67 *un poco rall* 68 *a tiempo* 69 70

con - el al - may con el cuer - po. A - mor - ci - to de los

*un poco rall* *a tiempo*

71 72 73 74

*mf* *ceder*

va - les. Ca - ri - ñi - to de los ce - rros.

*mf* *ceder*

75 *f* 76 77 78 79 *f*

Que - ri - me, que - ri - me - a - sí, a - sí co - mo yo te

80 *p* 81 82 83 84 *p*

que - ro. Pa' ol - dar - te, ma - lo, ma - lo, pa' que - rer -

85 86 87

te, gñe - no, gñe - no.

*pp* (*ppp*)

MARIA I. GOMEZ CARRILLO

# CUNITA BLANCA

CANCION DE CUNA

(Inspirada en los cantos indigenas del Norte Argentino)

PARA CANTO Y PIANO

Poesia de Ismael Moya

1938

G. RICORDI & C. - EDITORES  
BUENOS AIRES

**CUNITA BLANCA**  
Canción de cuna

Cunita blanca  
como un jazmín,  
mece al querube  
que duerme en tii  
Cunita blanca  
como un jazmín!

Vaivén de espumas,  
ir y venir  
de mansas ondas,  
tu eres así,  
cunita blanca  
como un jazmín!

Mece al querube  
que duerme en tii  
dín, dín,  
dín, dín.....

Oh, su boquita  
quiere reír!  
Qué bellos sueños  
tendrá el monín?  
dín, dín,  
dín, dín.....

Seda de pétalos,  
rosa y carmín,  
nieve y armiño,  
carne de lis:  
mi idolatrado  
niño es así...  
dín, dín,  
dín, dín.....

Cunita blanca  
como un jazmín,  
mece al querube  
que duerme en tii  
dín, dín,  
dín, dín.....

**Ismael Moya.**

# Cunita Blanca

## Canción de Cuna

Inspirada en los cantos indígenas del Norte Argentino

Poesía de ISMAEL MOYA

Por MARIA INÉS GÓMEZ CARRILLO

Andante (Aire de Vidala) M.M.  $\text{♩} = 92$ .

PIANO

Measures 1-4 of the piano introduction. The music is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*. Pedal markings are indicated below the bass line.

Measures 5-8 of the piano introduction. The music continues with a similar melodic and harmonic structure. Dynamics include *pp*. Pedal markings are indicated below the bass line.

Measures 9-12. The vocal line begins with the lyrics "Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - mín;". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *pp*. Pedal markings are indicated below the bass line.

Measures 13-16. The vocal line continues with the lyrics "me - ce al que - ru - be que duer - me en tí!". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *pp*. Pedal markings are indicated below the bass line. A *portato* marking is present above the vocal line in measure 14.

17

Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - mín!

*Ternamente*

Ped. \_\_\_\_\_

25

Vai - vén de es - pu - mas, ir y ve -

*pp*

Ped. \_\_\_\_\_

28

nir de man - sas on - das, tu e - res a

*mp*

Ped. \_\_\_\_\_

32

si, cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - mín!

*f* *sonoro* *sf* *sf* *sf* *mf*

Ped. \_\_\_\_\_

37

*pp* *reteniendo* *a tiempo*

Me \_ ce \_ al que \_ ru \_ be que duer, me en til dín, dín, dín, dín.....

*reteniendo* *a tiempo* *pp* *siempre pp*

43

*animar*

Oí, su bo \_ quí \_ ta quie \_ re re \_ ir!

*rall.....* *tr.* *ceder*

48

Qué be \_ llos sue \_ ños teri \_ drá el mo \_ nín?

*crasc.* *a tiempo* *p*

52

dín, dín, dín, dín..... se . da de

*mf muy cantado* *dim.* *ceder* *a tiempo*

pé - ta - los, ro - sa y car - mín,

59 nie - ve y car - mi - ño, car - ne de lis:

63 mi - do - la - tra do - ni - ño es a - sí... dñ,

siempre pp

67 dñ, dñ, dñ.....

71

can - tan - do fuer - te - men - te

*p*

*pp*

75

Cu - ni - ta blan - ca co - mo un jaz - mín

*p*

79

me - ce al que - ru - be que duer - me en í

*pp* *pp* *Port.*

*ppp* *pp* *ppp* *ppp*

83

dín, dín, dín, dín...

*ppp* *ceder* *a tiempo*



MARIA INES GOMEZ CARRILLO

# T'HEI DE DEJAR

Canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas

Poesía de

RAFAEL JIJENA SANCHEZ

1939

G. RICORDI & C. EDITORES  
BUENOS AIRES

Al Doctor Carlos J. Diaz Guerra

# T'HEI DE DEJAR

Canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas

Poesía de  
RAFAEL IJENA SÁNCHEZ

Música de  
MARIA INES GOMEZ CARRILLO

Andante M. M. (♩=100)

PIANO

1

*mf sonoro* *più f* *mf*

Reo Reo Reo Reo Reo

CANTO

6

T'hei de de - jar

*mf* *p senza rit* *mf*

Reo Reo Reo Reo Reo

11

mi bien, mi bien, ma - ñana al al - ba me mar - cha -

*f* *p* *mf* *p un poco rit.*

*marcado el canto*

Reo Reo Reo Reo Reo

16

- ré. Tu - ya la pe - na, mí - o el do -

*a tempo* *súbito f*

*m. iz.* *m. d.* *m. iz.* *f* *m. d.*

*p.* *p.* *p.* *p.*

20

- lor, flor de a - len - tu - ya, flor de car - dón.

*tranquillo m. iz.*

*p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

25

*marcando el canto mf*

*p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

30

Ca - mi - no lar - go,

*m. d.* *pp*

*p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

mi bien, mi bien, — tris - te y so - li - to ten - go que ha-

Tru Tru Tru Tru Tru

40 *animar* *siempre f*  
 - cer. Tu - ya la pe - na, mi-o el do - lor...

Tru Tru Tru Tru Tru

45  
 flor de a - len - tu - ya, flor de car - dón.

Tru Tru Tru Tru Tru Tru Tru

51

*p doloroso*

Tehais de a-cor-dar mi bien, mi bien; lue - go que le - jos

*pp dolcissima*

*p*

*m. 12.*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

57

de vos es - té. lue - go que le - jos

*f* *f*

*m. 12.* *m. d.* *3*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

62

*sùbito p*

de vos es - té. Tu - ya la pe - na,

*m. 12.* *m. d.* *sùbito pp*

*Tea* *Tea* *Tea*

66

*f* *siempre f*

mi - oel do - lor... Flor de a - len - tu - - ya,

*f m. iz. siempre f*

Tea Tea Tea Tea

70

*mf* *Anímar* *súbito p*

flor de car - dón. Pe - ro al - gún dí - a,

*súbito*

*p* *pp*

Tea Tea Tea Tea

74

mi bien, mi bien, con vos pa -

*f* *siempre f*

Tea Tea Tea

siem - - pre me que - da - ré.

Red Red Red

**ff** Animando

(Tu - ya la di - cha, mí - o el pla - cer!

f m. 12. mf m. 12. m. 12. m. 12.

Red Red Red Red

*p* doloroso y poco rall - - - - *pp* - - - -

¡Flor de a - len - tu - ya, ga - jo'i lau - rel!

pp m. 12. ppp m. 12. pp

Red Red Red Red

# T'HEI DE DEJAR

Canción argentina al estilo de las vidalas  
santiagueñas

T'hei de dejar  
mi bien, mi bien,  
mañana al alba  
me marcharé.

Tuya la pena,  
mío el dolor,  
flor de alentuya,  
flor de cardón.

Camino largo,  
mi bien, mi bien,  
triste y solito  
tengo que hacer.

Tuya la pena,  
mío el dolor...  
flor de alentuya,  
flor de cardón.

Te hais de acordar  
mi bien, mi bien,  
luego que lejos  
de vos esté.

Tuya la pena,  
mío el dolor...  
Flor de alentuya,  
flor de cardón.

Pero algún día,  
mi bien, mi bien,  
con vos pa siempre  
me quedaré.

¡Tuya la dicha,  
mío el placer,  
¡Flor de alentuya,  
gojo 'i laurell

RAFAEL JIJENA SANCHEZ

MARIA INES GOMEZ CARRILLO

CHASCAÑAUI,  
MUNANQUITA

Coplas para la Imilla

Poesia de

RAFAEL JIJENA SANCHEZ

1939

G. RICORDI & C.-EDITORES

BUENOS AIRES

a Lola Dabat

# Chascañai, munanquita

Coplas para la Imilla

Poesía de  
RAFAEL JIGENA SANCHEZ

Música de  
MARIA INES GOMEZ CARRILLO

Allegro vivo  
(aire de Chacarera) M. M. (♩ = 144) (♩ = 108)

CANTO

PIANO

ritmo variable

ritmo variable

Chas-ca

ceder

*f*

*mf*

1 2 3 1 2

Red

Red

Red

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (CANTO) is in 3/4 time, starting with a rest for the first two measures, then singing 'Chas-ca' in the third measure and 'ceder' in the fourth. The piano accompaniment (PIANO) is in 3/4 time, marked 'ritmo variable' and 'f' (forte). It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings 'f' and 'mf' (mezzo-forte). Fingerings are indicated as 1 2 3 1 2 for the right hand in the fourth measure. The system concludes with three 'Red' (repeat) signs.

5

ñá - ui, mu - nan - qui - ta, u - na - al - bri - cia te ví a

*siempre f*

*mf*

Red

Red

Red

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line (CANTO) continues with the lyrics 'ñá - ui, mu - nan - qui - ta, u - na - al - bri - cia te ví a'. The piano accompaniment (PIANO) continues with the same rhythmic pattern, marked 'siempre f' (sempre forte) and 'mf'. The system concludes with three 'Red' (repeat) signs.

8

cor: cuan-do jun-te la pla-ti-ta con vos

*siempre mf*

Pa Pa Pa

11

me quie-ro ca-sar.

*sibito f y muy marcado*

*p* — *mf* *sf* *siempre f*

Pa Pa Pa Pa

15

Chas-ca-ña-ui,

*poco rit* *a tiempo*

Pa Pa Pa Pa

19

mu-nan - qui - ta, me voy a vender — la sal — pa com-prar - te u-

*f a tiempo*

*m. iz.*

Rea Rea Rea Rea

23

- na ba - ti - ta yun ves-ti-do de — per - cal — Chas-ca-

*f* *p*

*m. iz.* *p* *pp*

Rea Rea Rea Rea

27

- ña - ui, mu-nan-qui. - ta, tal-vez p'ala - ño ca - bal — ta - ta-

*siempre pp*

Rea Rea Rea Rea

*f* *rit.*

cu - radea - ri - bi - ta noștră ve - nir a ca - ssa.

*mf*

*rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

*f* *Portando*

Chasca - nă - ui, mu - nan - qui - ta, chun - - qui -

*f* *mf* *riten.* *a tempo m. d.*

*riten.* *f* *a tempo sonoro*

*rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

*siempre f*

- tay mis bu - rri - tos mis ca - britas, — to - do to - do, t'hi de

*mf*

*rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

*ppp*

dar. Chasca - ña - ui, mu - nan - qui - ta, no me quie - ras pa - gar

*ppp*

*p.* *m. 12.*

*ppp*

mal, son - có - lla - na, mi lla - ni - ta, yo no te quie - ro lla -

*p.*

- mar. Sois ca - paz, mi pa - lo - mi - ta, de vermey verme pe -

*p.* *f*

*pp*

- nar? Sois ca - paz, mi pa - lo - mi - ta, de al - zar el vue - loy vo -

*pp* *pp*

Rea Rea Rea Rea

- lar... y de - jar me a mí so - li - - -

*ceder un poco*

*f* *p*

Rea Rea Rea Rea

*f muy enérgico* *fff hasta el fin* *ff*

- - to mi - ran - do có - mo te vas? *m. iz.*

*sin rallent* *m. d.*

*f* *fff* *m. iz.* *m. d.* *ff*

Rea Rea

# Chascañauí, munanquita

## Coplas para la Imilla

Chascañauí, munanquita,  
una albricia te v'í a dar:  
cuando junte la platita  
con vos me quiero casar.

Chascañauí, munanquita,  
me voy a vender la sal  
pa comprarte una batita  
y un vestido de percal.

Chascañauí, munanquita,  
talvez p'al año cabal  
tata - cura de arribita  
nos ha'i venir a casar.

Chascañauí, munanquita,  
chunquitay mis burritos  
mis cabritas, todo,  
todo t'hi de dar.

Chascañauí, munanquita,  
no me quieras pagar mal,  
sonco llana, mi llanita,  
yo no te quiero llamar.

Sois capaz, mi palomita,  
de verme y verme penar?  
Sois capaz, mi palomita,  
de alzar el vuelo y volar...  
y dejarme a mí solito  
mirando cómo te vas?

RAFAEL JIJENA SANCHEZ

# Pupilas que me miraron

María Inés Gomez Carrillo

Poema de César Carrizo

Moderato

Moderato

Pu -

*p*

5

pi - las que me mi - ra - ron y tan lue - go

9

me ol - vi - da - ron, O - jos que nun - ca su -

13

pie - ron el hon - do mal que me hi - cie - ron pu -

*poco rit.* *a tempo*

Pupilas que me miraron

17

pi - las que me ma - ta - ron.

21

*pp*

¡Oh! pu -

25

*f*

pi - las que han pa - sa - do y han ve -

29

*p*

ni - do y no han lle ga - do. Des - de en -

Pupilas que me miraron

33

ton - ces en la cruz de tu re - cuer - do de

37

luz yo vi vo cru - ci - fi - ca - do

*p*

41

Ah

*más lento* *a tempo*

46

Ya

*p*

## Pupilas que me miraron

51

bier - ta co - mo, u - na fuen - te que ma - na cons -

55

*mf*

tan - te - men - te Lle - vo pro - fun - da la he -

59

*p*

ri - da de tu pu - pí - la ho - mi - ci - da, de tu pu -

64

pi - la do - lien - te Ah...

# Sol de mi tierra

María Inés Gómez Carrillo

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests. A tempo marking 'Ritmo variable' is present. A small musical symbol above the first measure indicates a specific rhythmic pattern.

5

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The left hand maintains a steady bass line with eighth notes.

9

Musical notation for measures 9-11. The right hand features a melodic phrase with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth notes and rests.

12

Musical notation for measures 12-15. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth notes and rests.

16

Musical notation for measures 16-19. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth notes and rests.

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 begins with a treble clef change to a soprano clef (C1) and a bass clef change to a sub-bass clef (C-2). The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 24 begins with a treble clef change to a soprano clef and a bass clef change to a sub-bass clef. The music continues with complex textures and includes some rests in the bass line.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 28 begins with a treble clef change to a soprano clef and a bass clef change to a sub-bass clef. The music features complex textures and includes some rests in the bass line.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 32 begins with a treble clef change to a soprano clef and a bass clef change to a sub-bass clef. The music features complex textures and includes some rests in the bass line.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 36 begins with a treble clef change to a soprano clef and a bass clef change to a sub-bass clef. The music features complex textures and includes some rests in the bass line.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 40 begins with a treble clef change to a soprano clef and a bass clef change to a sub-bass clef. The music features complex textures and includes some rests in the bass line.

44

Musical score for measures 44-46. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 44 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 45 continues with similar rhythmic patterns. Measure 46 concludes with another triplet of eighth notes in the right hand.

47

Musical score for measures 47-50. Measure 47 has a quarter rest in the right hand. Measure 48 features a melodic line in the right hand. Measure 49 includes the instruction *ritard* (ritardando) above the staff. Measure 50 ends with a quarter rest in the right hand.

51

Musical score for measures 51-54. Measure 51 has a melodic line in the right hand. Measure 52 includes the instruction *m.iz.* (mezzo-forte) above the staff. Measures 53 and 54 continue with complex rhythmic patterns in both hands.

55

Musical score for measures 55-58. Measures 55-58 feature a dense texture with many beamed notes and chords in both hands, creating a complex rhythmic and harmonic structure.

59

Musical score for measures 59-62. Measures 59-61 feature a series of chords in the right hand, with the instruction *2* (second ending) above the staff. Measure 62 features a melodic line in the right hand with a sharp sign (#) above the staff.

63

Musical score for measures 63-67. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 63 starts with a treble staff chord of F#4, A4, C5 and a bass staff chord of F#2, A2, C3. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Measure 64 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 65 features a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 66 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 67 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Fingerings '2' and '7' are indicated.

68

Musical score for measures 68-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 68 starts with a treble staff chord of F#4, A4, C5 and a bass staff chord of F#2, A2, C3. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Measure 69 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 70 features a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 71 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 72 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Fingerings '2' are indicated.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 73 starts with a treble staff chord of F#4, A4, C5 and a bass staff chord of F#2, A2, C3. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Measure 74 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 75 features a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 76 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Fingerings '7' are indicated.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 77 starts with a treble staff chord of F#4, A4, C5 and a bass staff chord of F#2, A2, C3. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Measure 78 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 79 features a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 80 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Fingerings '7' are indicated.

81

Musical score for measures 81-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 81 starts with a treble staff chord of F#4, A4, C5 and a bass staff chord of F#2, A2, C3. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Measure 82 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 83 features a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Measure 84 has a treble staff with a fermata over a chord and a bass staff with eighth notes. Fingerings '7' are indicated.

85 5

Musical score for measures 85-88. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

93

Musical score for measures 93-97. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

98

Musical score for measures 98-101. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one flat (Bb).

102

Musical score for measures 102-105. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one flat (Bb).

106 *subito*

Musical score for measures 106-109. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one flat (Bb).

6 111

Musical score for measures 111-116. The piece is in 2/4 time. Measure 111 starts with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. Measure 116 ends with a repeat sign.

117

Musical score for measures 117-123. The key signature changes to one sharp (F#). The melody continues with eighth-note patterns and slurs. Measure 123 ends with a repeat sign.

124

Musical score for measures 124-127. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The melody features eighth-note patterns with slurs. Measure 127 ends with a repeat sign.

128

Musical score for measures 128-131. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth-note chords with slurs. Measure 131 ends with a repeat sign.

132

Musical score for measures 132-134. The key signature changes to one sharp (F#). The melody continues with eighth-note chords and slurs. Measure 134 ends with a repeat sign.

135

Musical score for measures 135-138. The key signature changes to one sharp (F#). The melody features eighth-note chords with slurs. Measure 138 ends with a repeat sign.

## **ANEXO III**

### **Partituras manuscritas de I.G.C.**

- Pupilas que me miraron* (manuscrito)
- Pupilas que me miraron* (manuscrito con carátula)
- *Sol de mi tierra (Toccata)* (manuscrito)



# Pupilas que me miraron

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with chords and single notes.

Pl - pl - las que me mi -

Second system of musical notation, continuing the melody and bass line from the first system. The lyrics "Pl - pl - las que me mi -" are written below the treble staff.

ra - ron y tan lue - go me ol - vi -

Third system of musical notation, continuing the melody and bass line. The lyrics "ra - ron y tan lue - go me ol - vi -" are written below the treble staff.

da - ron. O - jos que nun - ca su -

Fourth system of musical notation, concluding the melody and bass line. The lyrics "da - ron. O - jos que nun - ca su -" are written below the treble staff.

un poco rit

pie - ron nel hon - do mal que me hi -

This system contains the first three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

à tempo

cie - ron pu - pi - las que me ma -

This system contains the next three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

ta - ron

This system contains the next three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

pp

pu -

This system contains the final three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A *pp* dynamic marking is present above the second staff.

pi - las que han pa - sa - do

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics 'pi - las que han pa - sa - do' are written below the vocal staff.

y han ve - ni - do y

This system contains the next two staves of the musical score. The lyrics 'y han ve - ni - do y' are written below the vocal staff.

no. han pe - ga - do

This system contains the next two staves of the musical score. The lyrics 'no. han pe - ga - do' are written below the vocal staff.

*p* Des - de en - ton - ces en la cruz

This system contains the final two staves of the musical score. The lyrics 'Des - de en - ton - ces en la cruz' are written below the vocal staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

de tu re - cuer - do de luz — yo

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "de tu re - cuer - do de luz — yo" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking "p" (piano) is placed at the end of the system.

vi - vo cru - ci - fi - ca - do

The second system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "vi - vo cru - ci - fi - ca - do" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

*Un poco más lento*

ah

The third system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the word "ah" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The tempo marking "*Un poco más lento*" is written above the first staff. The music continues in the same key and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

*a tiempo*

The fourth system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the tempo marking "*a tiempo*" written above it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

*p*  
Ya - bier - ta co -

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'Ya - bier - ta co -' are written below the notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a treble and bass clef respectively. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords.

mo - u - na fuen - te que ma - na cons -

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has the lyrics 'mo - u - na fuen - te que ma - na cons -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

tan - te - men - te lle - vo pro -

The third system consists of three staves. The vocal line has the lyrics 'tan - te - men - te lle - vo pro -'. A dynamic marking 'm.f.' is visible above the vocal line. The piano accompaniment continues with its intricate texture.

fun - da la he - ri - da de tu pu -

The fourth system consists of three staves. The vocal line has the lyrics 'fun - da la he - ri - da de tu pu -'. The piano accompaniment concludes the system with similar rhythmic and harmonic elements.

*p*  
pi - la ho - mi - ni - da de tu pu -

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains the lyrics "pi - la ho - mi - ni - da de tu pu -" with a dynamic marking of *p* at the end. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The music is written in a simple, clear hand.

pi - la do - lien te.

The second system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains the lyrics "pi - la do - lien te." with a dynamic marking of *p* at the end. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The music is written in a simple, clear hand.

ah

The third system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains the lyrics "ah". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The music is written in a simple, clear hand.

*Maria Inés Gómez Carrillo*

Maria Inés Gomez Carrillo.

“Suplicas que me  
miraron”

Poesía de César Carrizo

Moderato

Moderato

*p*

*Pu.*

pi- las que me mi- ra- ron y

tan fue go meol- - - vi- da- - ron O- jos que

*p*

nun- ca su- pie- ron el hon- do mal

*poco rit*

*a Tpo*

que - me - hi - cie - ron pu - bi - las que

me ma - ta - ron

*pp*  
Oh! - - pu - bi - las que

*f*  
han pa - sa - - do y han - ve - ni - do y

*p*

no han ple-ga-do Des-deen-

ton ces en la cruz de tu re-

ever do de luz - yo vi - vo

*p* *mas lento*

era - ci - fi - ca - do Ah

*a Tpo*

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally a whole note G4. The piano accompaniment is in 9/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

*ya*

The second system continues the vocal line with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally a whole note G4. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

*bien ta co- mo u - - na fuer - te que*

The third system continues the vocal line with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally a whole note G4. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

*ma - na cons - tan - te - men - te*

The fourth system continues the vocal line with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally a whole note G4. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

*mf*

Lle-vo pro - fun - da ta - he - ri - da de

tu pu - pi - ta ho - mi - ci - da

de tu pu - pi - ta do - tion

te - y Ah -

Iglesia Godwin Cavill

para Cantos y piano

Blank musical staff lines for notation.

# Pupilas que me miraron.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pu - pl - las que me mi -

The second system continues the melody from the first system. The lyrics "Pu - pl - las que me mi -" are written below the treble staff. The musical notation includes notes and rests on both staves.

The third system continues the melody. The lyrics "ta - ron y tan lue - go me ol - vi -" are written below the treble staff. The musical notation includes notes and rests on both staves.

ta - ron y tan lue - go me ol - vi -

The fourth system continues the melody. The lyrics "da - ron. O - jos que nun - ca su -" are written below the treble staff. The musical notation includes notes and rests on both staves.

da - ron. O - jos que nun - ca su -

The fifth system continues the melody. The lyrics "da - ron. O - jos que nun - ca su -" are written below the treble staff. The musical notation includes notes and rests on both staves.

un poco rit -----

pie - ron el hon - do mal que me hi -

This system contains the first three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'un poco rit' is positioned above the system.

a tempo

cie - ron pu - pi - las que me ma -

This system contains the next three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The tempo marking 'a tempo' is positioned above the system.

ta - ron

This system contains the next three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment.

pp

pu -

This system contains the final three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The dynamic marking 'pp' is positioned above the system.

pi - las que han pa - sa - do

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "pi - las que han pa - sa - do" are written below the notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines.

y han ve - ni - do y

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has the lyrics "y han ve - ni - do y". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

no han lle - ga - do

The third system features three staves. The vocal line has the lyrics "no han lle - ga - do". The piano accompaniment provides accompaniment for the vocal line.

Des - de en - ton - ces en la cruz

The fourth system consists of three staves. The vocal line has the lyrics "Des - de en - ton - ces en la cruz". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' (piano) is visible at the beginning of the system.

de tu re - ver - do de luz — yo

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics "de tu re - ver - do de luz — yo". The bottom two staves are piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line.

vi - vo cru - ci - fi - ca - do

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "vi - vo cru - ci - fi - ca - do". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

*Un poco más lento*  
ah

This system contains the third and fourth staves of music. The tempo instruction *Un poco más lento* is written above the first staff. The vocal line begins with the word "ah" and features a long note. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *r* (ritardando) is present at the end of the system.

*a tiempo*

This system contains the fifth and sixth staves of music. The tempo instruction *a tiempo* is written above the first staff. The vocal line continues with a long note. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

pi - la ho - mi - ni - da de tu pu-

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'pi - la ho - mi - ni - da de tu pu-' are written below the notes. A dynamic marking 'p' (piano) is placed above the first measure. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

pi - la do - lien - te.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'pi - la do - lien - te.' are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. There are some 'x' marks above the notes in the middle staff, possibly indicating fingerings or specific articulation.

ah

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'ah' are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. There are some 'x' marks above the notes in the middle staff, possibly indicating fingerings or specific articulation.

*Maria Inés Gómez Carrillo*

*p*

Ya - bier - ta co -

mo - u - na fuen - te que ma - na cons -

tan - te - men - te lle - vo pro -

fun - da la he - ri - da de tu pu -



# Sol de mi tierra

(Tocata)

Heitor Silva Guimarães Cavillo

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The first system includes the instruction "RITMO VARIABLE" and a 3/4 time signature. The second system includes a 5/8 time signature. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some accidentals.

Handwritten musical notation system 2, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical notation system 3, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with some rests and slurs. The lower staff has a bass line with some rests and slurs.

Handwritten musical notation system 4, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and slurs. The lower staff has a bass line with some rests and slurs.

Handwritten musical notation system 5, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and slurs. The lower staff has a bass line with some rests and slurs.

Handwritten musical notation system 6, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and slurs. The lower staff has a bass line with some rests and slurs.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The word "ritard." is written in the bass staff.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, with a handwritten "m. is." annotation below the first few measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues with complex chordal structures and melodic lines. The bass staff features more active accompaniment with chords and some melodic fragments.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff includes a double bar line and various musical markings. The bass staff continues with chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff includes a double bar line and various musical markings. The bass staff continues with chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff includes a double bar line and various musical markings. The bass staff continues with chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the sixth system. The treble staff includes a double bar line and various musical markings. The bass staff continues with chords and melodic fragments.

System 1: A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex melodic line in the upper staves with many accidentals (sharps and naturals) and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A large bracket spans across the second and third staves, indicating a specific section or measure.

System 2: A musical score system consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both containing various accidentals.

System 3: A musical score system consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both containing various accidentals.

System 4: A musical score system consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both containing various accidentals.

System 5: A musical score system consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both containing various accidentals.

Handwritten musical notation system 1, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 2, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 3, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a more complex melodic line with sixteenth and thirty-second notes. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 4, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 5, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 6, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation system 7, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

*subito*

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with treble and bass clefs. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with a long, sweeping slur over several measures, followed by a few notes.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The word "Senko" is written above the top staff. The notation includes various chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The notation features complex chordal structures and melodic lines with slurs.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic patterns and chordal progressions.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed pairs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some rests. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of two staves, continuing the melody and bass line from the first system. The notation includes various rhythmic values and chordal structures.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff concludes with a double bar line and the word "FIN" written to the right. The lower staff also concludes with a double bar line. There is a stray chord symbol below the staff.

Below the third system, there are seven empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a clef and a key signature, but no notation.

## **ANEXO IV**

### **Recuerdos de I.G.C.**

- Fotografías**
- Certificados de becas y premios obtenidos**
- Artículos periodísticos**
- Programas de conciertos**
- Afiches de difusión artística**





**La vieja Casona de Gómez Carrillo, Saenz Peña 123, Santiago del Estero**



# INES GOMEZ CARRILLO



Durante su estadía en los Estados Unidos, INES GOMEZ CARRILLO fue seleccionada para ejecutar ante el Presidente, FRANKLIN D. ROOSEVELT y su esposa, en la Casa Blanca en Washington. Luego de haberla escuchado, Mrs. ELEANOR ROOSEVELT le otorgó una beca para continuar sus estudios en Nueva York, Mme. OLGA SAMAROFF-STOKOWSKY patrocinó la presentación de la joven pianista en el concurso para la beca del Conservatorio de Philadelphia, premio que ganó y que le permitió continuar sus estudios en los Estados Unidos, ahora bajo la dirección de esta notable artista. Fallecida Mme. SAMAROFF-STOKOWSKY, INES GOMEZ CARRILLO estudió intensamente durante cuatro años en Nueva York, con la gran maestra DJANNE LAVOI-HERZ.

INES GOMEZ CARRILLO nació en Santiago del Estero, la más antigua ciudad de Argentina.

Pertenece a una familia de vieja estirpe. Los GOMEZ CARRILLO, universitarios, intelectuales y músicos, constituyen ya un linaje en la historia cultural del país. En el solar de su padre, don MANUEL GOMEZ CARRILLO, musicólogo, compositor y educador, tuvo Inés desde niña un singular ambiente, propicio para la formación de la vigorosa personalidad que posee y que la sitúa entre las figuras más representativas del movimiento musical contemporáneo.

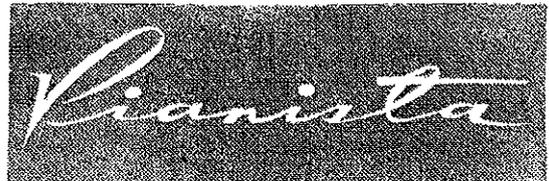
Hombres de la talla de KEYSERLING, WALDO FRANK, KUBELIK, ARTURO RUBINSTEIN, RICARDO ROJAS, LEOPOLDO LUGONES EMILIO Y DUNCAN WAGNER, CANAL FEJOO, compartieron con la pequeña Inés la mesa familiar y las "peñas" en las tibias noches santiagueñas.

Su primera maestra de piano fue su madre, doña INES LANDETA CESAR; distinguida pianista. Luego estudió con RAFAEL GONZALEZ, piano, y con ATHOS PALMA, armonía, composición, contrapunto y fuga. Se graduó en los cursos superiores del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Ya a los doce años se había presentado en el primer concierto importante de su carrera, en la ASOCIACION WAGNERIANA de Buenos Aires.

La trayectoria internacional de INES GOMEZ CARRILLO comienza cuando gana la beca de la COMISION NACIONAL DE CULTURA para estudiar y realizar conciertos en los Estados Unidos de Norte América. ARTURO RUBINSTEIN, impresionado por el talento de la joven, tanto para el piano como para la composición, se interesó personalmente por su carrera y la puso bajo la dirección de EDWARD STEUERMANN en piano y de JERZY FITELBERG en composición. También fue su consejero, el pianista polaco MIECZESLAW MUNZ, amigo de su padre.

INES GOMEZ CARRILLO ha tenido una gran actuación en conciertos y ha realizado varias giras por Europa y América. Ha actuado como solista en conciertos sinfónicos con las orquestas CONCERTGEBOUW de Amsterdam, FILARMONICA de Rotterdam, ORCHESTRE NATIONALE de Bruxelles, SINFONICA DEL ESTADO de Buenos Aires, Orquesta de AMIGOS DE LA MUSICA de Buenos Aires, PHILHARMONIC ORCHESTRA de Buffalo, bajo la dirección de los Maestros KRIPS, CELIBIDACHE, HORENSTEIN, NINO SANZOGNO, FLIPSE, LEON BARZIN, FUCHS, etc.

El Maestro JOSEPH KRIPS, invitado expresamente para dirigir el Festival Beethoven de Buffalo (EE.UU.) en marzo de 1954, seleccionó a INES GOMEZ CARRILLO para participar como solista en ese festival, juntamente con ARTURO RUBINSTEIN y JASCHA HEIFETZ. INES GOMEZ CARRILLO ha ofrecido recitales en el CARNEGIE HALL y el TOWN HALL de Nueva York, en el QUIRINO de Roma, en AMIGOS DE LA MUSICA de Florencia, en el CONCERTGEBOUWZAAL de Amsterdam, en el PALAIS DES BEAUX ARTS de Bruselas y en el TEATRO COLON de Buenos Aires, entre otros importantes centros artísticos.



Para mi amiga más impatrica,  
 Mónica Gomez Carrillo - con toda mi amistad  
 y admiración - Arturo Rubinstein

Arturo Rubinstein  
 marzo 1957







AWARD OF MERIT

To: Ines Gomez-Carrillo

In recognition of your achievement in the field of music and because of the contribution you and your music have made to better understanding among the peoples of the American Nations,

THE INTER-AMERICAN MUSIC COMMITTEE

is privileged to confer upon you this

AWARD OF MERIT

together with a money token of the high regard in which you are held.

Melanie W. Gordon Barber

Mrs. William A. Barber

Lera Cavath Gibbs

Mrs. William F. Gibbs

Ruthleen O'Donnell Hoover

Mrs. O'Donnell Hoover

New York, N.Y.  
June 16, 1942



May 19, 1941

MARIA INES GOMEZ CARRILLO, GIFTED ARGENTINE PIANIST, GIVES CONCERT  
OVER WCBX SHORT-WAVE AS HER COUNTRY MARKS 131st ANNIVERSARY

(Friday, May 23)

Senorita Maria Ines Gomez Carrillo, celebrated young Argentinian pianist, will give a radio concert over WCBX, Columbia Broadcasting System's international station, to be short-waved toward Latin America Friday, May 23 from 8:00 to 8:55 PM, EDT on a wave length of 25.3 meters and a frequency of 11,830 kilocycles.

The broadcast has been dedicated to the Argentine Republic's 131st anniversary which is to be observed two days later -- May 25.

The pianist will begin her microphone recital with Beethoven's Toccata, Adagio and Fugue in C major. Among the compositions she will perform are the works of Argentine music authors, including "Gato y Zamba," by Gaito; "Campera," by Carlos Lopez Buchardo; "Provincianas," by Iglesias Villorio; "Impresiones de Mi Terra," by Lasala.

Senorita Carrillo, in the United States on a scholarship conferred by the National Cultural Commission of Argentina, is making an educational and concert tour.

The visiting artist is a professor in the advanced division of piano education in the Argentine School of Music and Painting. In 1927, at the age of eight, she gave her first concert. The critics hailed her as a musical prodigy and since then she has been heard every season in

BROADCASTING SYSTEM

Her father, Senor Don Manuel Gomez Carrillo, is one of the Argentine's most prominent composers. Generations of the Carrillo family have shown great musical talent.

As a composer, Senorita Carrillo won acclaim with a series of works for voice and piano, presented in Buenos Aires by many of its greatest artists. Among these compositions are "Cunita Blanco," "Te'l de Dejar" and "Coplas para la Ymilla."

The Asociacion Wagneriana de Buenos Aires -- the Argentine equivalent of Carnegie Hall -- has been the scene of many of Senorita Carrillo's brilliant performances.

La Nacion, one of her country's foremost newspapers, had this to say after one of her concerts:

"Maria Ines Gomez Carrillo possesses an exquisite musical coupled with a faultless technique, capable of coping with the difficulties."

(End)



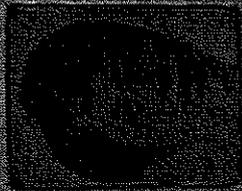


JANUARY 3, 1942

QWAC 13942

# My Day

By ELEANOR ROOSEVELT



WASHINGTON, Thursday — It was a very small party which gathered here last night. Unlike other years, we had no happy-go-lucky crowd, but the children who came, though they could not see them all by telephone, were very happy and very bright. Some of them went in for a very little idea of what they would be.

For the first several years, Helen Alwood and the Reverend Eulcott Passey have dined with us on New Year's eve whenever we had a few other friends. The president's annual toast to the United States meant more to everyone of us than ever before.

This morning, Prime Minister Churchill and our English visitors returned to us. Hard work will begin again on the military and production problems, for we are still in the first period of this war and must make the maximum contribution possible in our preparations.

A few nights ago, we saw here the two real defense films called "Main Street on the March," which I think should be widely circulated. The other night, when I gave my Christmas party for the staff of the Office of Civilian Defense, we had a film called "Joe

Smith—A nation," which every one seemed to enjoy very much and which is also timely to show. At this same party, two South American artists gave us a beautiful performance. One, Miss Maria Inez Gomez-Carrillo, a very young Argentine pianist, played beautifully.

She is here on a callowship from her government to give songs in this country. Since she is so young, I wish she could perform at many of our colleges.

Madame Olga Branger Coelho of Brazil, gave us a program of songs, sung to her guitar, which she plays remarkably. Many of you have heard her over the radio, but watching her adds enormously to the pleasure of her performance.

Finally, one of our own composers, Mr. Earl Robinson, sang some modern folk songs and some of his own compositions, which was a fitting climax. I only hope that all my guests had as good a time as I did.

Today was proclaimed a day of prayer, so the president and I, with all our guests, went to Christ church in Alexandria, Va., where Washington's new is still painted out. Then we went on to Mr. Vesnon, where the prime minister had a wreath on George Washington's tomb.

# My Day

By ELEANOR ROOSEVELT



WASHINGTON, Thursday — It was a very small party which gathered here last night. Unlike other years, we had no happy-go-lucky crowd, but the children who came, though they could not see them all by telephone, were very happy and very bright. Some of them went in for a very little idea of what they would be.

For the first several years, Helen Alwood and the Reverend Eulcott Passey have dined with us on New Year's Eve whenever we had a few other friends. The president's annual toast to the United States meant more to everyone of us than ever before.

This morning, Prime Minister Churchill and our English visitors returned to us. Hard work will begin again on the military and production problems, for we are still in the first period of this war and must make the maximum contribution possible in our preparations.

A few nights ago, we saw here the two real defense films called "Main Street on the March," which I think should be widely circulated. The other night, when I gave my Christmas party for the staff of the Office of Civilian Defense, we had a film called "Joe





The Director General  
and the  
Assistant Director  
of the  
Pan American Union  
request the honor of your presence at a

RECITAL

by

MARIA INES GOMEZ CARRILLO  
Argentine Pianist

under the Patronage of  
His Excellency, The Ambassador of the Argentine Republic

Pan American Union  
Friday Afternoon, October the Tenth  
at Five O'clock

This invitation, when presented at the door,  
will serve as a card of admission



*Walter Damrosch*

T R I B U T E D I N N E R

# *Program*

Miss Mary Margaret McBurne, Commentator

Miss ARGENTINITA

Mrs. Olga Coelho, Soprano and Guitarist

Miss MARIA INES GOMEZ CARRILLO, Pianist

CARLO MORELLI, Baritone

- I. (a) Fiesta Criolla . . . . . Manuel Gomez Carrillo  
(b) Danca Brasileira . . . . . Camargo Guarnieri  
(c) 1. Lenda do Caboclo  
2. Happiness in the Orchard . . . . . Heitor Villa Lobos

Miss CARRILLO

- II. (a) La Perjura . . . . . Miguel Lardo de Tejada  
(b) Despedida . . . . . Mario Grever  
(c) El Tortillero . . . . . Perez Freire

Mr. MORELLI

ALFREDO ANTONINI, Accompanist

- III. (a) Triana . . . . . Albeniz

Miss ARGENTINITA

Pablo Miguel, Accompanist

- IV. (a) Meu Limão, Meu Limociro—a coco . . . . . C. C. de Menezes  
(Brazilian folk-dance) (variations and arrangement by Olga Coelho)  
(b) Modinha (love-ballad) . . . . . Villa Lobos  
(c) Xango—a macumba . . . . . Villa Lobos  
(voodoo prayer and dance of the XIX century) (arrangement for voice and guitar by Olga Coelho)

Mrs. COELHO

- V. (a) Jota de Alcaniz . . . . . Font

Miss ARGENTINITA

Pablo Miguel, Accompanist

\* \* \*

*Incidental Music by Inca Trio*

STEINWAY PIANO USED

# YORK SYMPHONY ORCHESTRA

LOUIS VYNIER, Conductor

## PROGRAM

In memory of S. FERRY LAUCKS,  
Member of Board of Directors.

### SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR

Beethoven

Adagio Molto

Larghetto

Scherzo-Allegro

Allegro Molto

### INTERMISSION

### CONCERTO NO. 2 IN A MAJOR (Piano and Orchestra)

Liszt

MARIA INEZ GOMEZ-CARRILLO

### THREE RUSSIAN FOLK SONGS

Liadow

Chant Religieux

Complainte

Berceuse

### EMPEROR WALTZ

Strauss

*Tenth Season*

**YORK SYMPHONY ORCHESTRA**

**LOUIS VYNER**

Conductor

\*\*\*

Soloist

**MARIA INEZ GOMEZ CARRILLO, Pianist**

\*\*\*

*PROGRAM*

\*\*\*

**WILLIAM PENN SENIOR HIGH SCHOOL**

**YORK, PENNSYLVANIA**

\*\*\*

**THURSDAY EVENING, APRIL 30, 1942**

**AT 8:15 O'CLOCK**

The Detroit Branch of the Pan American League

presents

# MARIA INES GOMEZ-CARRILLO



## Argentine Pianist

Composer and Interpreter of Latin American  
Music



Winner of a national competitive scholarship  
for study abroad awarded by the Comision  
Nacional de Cultura in Buenos Aires



NBC and CBS artist

in a recital featuring

## SOUTH AMERICAN MUSIC

### DETROIT INSTITUTE OF ARTS

Sunday, March 15, 1942 at 3:15 P.M.

Tea in the Romanesque Room after the program

Tickets 75 cents, at Grinnell's or at the Pan American League, 51 W. Warren Ave., Co. 1400

"Miss Maria Ines Gomez-Carrillo played beautifully"—Eleanor Roosevelt in *My Day* for Jan. 3, 1942

THE PAN AMERICAN LEAGUE  
Detroit Branch

Presents

MARIA INES GOMEZ CARRILLO  
Argentine Pianist

DETROIT INSTITUTE OF ARTS  
March 15, 1942

©19

PROGRAM

Welcome—Carlos Fossati, President Detroit Branch of the Pan American League

I.

Toccata, Adagio and Fugue, C Major	Bach-Busoni
Intermezzo, B flat minor, Op. 117	Brahms
Capriccio, B Minor, Op. 76	
Sonata, B Flat minor, Op. 35	Chopin
Grave, doppio movimento	
Scherzo	
Marche funèbre	
Finale	

Program Notes on Argentine and Brazilian Music—

Frank Amaru, Intermission Commentator

II.

Artificial Fire	Debussy
Albaicin	Alberiz
Brazilian Dance	Camargo Guarnieri (Brazil)
Mendocina	Hector Iglesias Villoud (Argentina)
Criolla	Alberto Ginastera (Argentina)
Gato	Carlos Guastavino (Argentina)
Fiesta Criolla	Gomez Carrillo (Argentina)

©19

You are cordially invited to attend a reception and tea in honor of Miss Gomez-Carrillo in the Romanesque room immediately after the program.

INES

# Carrillo

PIANIST

CARNEGIE  
HALL

OCT. 29

1947

Wednesday Evening

at

8:30 o'clock



(OVERLEAF)

Ines **CARRILLO**

*Pianist*

**PROGRAM**

① Prelude and Fugue in E minor, Op. 35, No. 1 . . . . . MENDELSSOHN

Sonata, Op. 10, No. 3 . . . . . BEETHOVEN

② Prelude No. 19 }  
Nocturne in B major, Op. 9, No. 3 } . . . . . CHOPIN

Novellete in D, No. 2 }  
Novellete in F, No. 1 } . . . . . SCHUMANN  
Novellete in E, No. 7 }  
Toccata

*Intermission*

③ Escarceo Criollo . . . . . ISIDRO MAIZTEGUI

Poisson d'or }  
Etude, No. 11 (Pour Les Arpèges Composés) } . . . . . DEBUSSY

Rigaudon and Toccata . . . . . RAVEL

*Steinway Piano*

Tickets: \$2.40, \$1.80, \$1.20, 90c; Boxes, seating eight, \$3.00 and \$2.40 per seat

Kindly make mail order checks payable to Steinway Hall Box Office and send to:

Management: COLUMBIA CONCERTS, Inc.

113 West 57th Street New York 19, N. Y.

**OPINIONES DE LA CRITICA INTERNACIONAL SOBRE EL ARTE DE INES GOMEZ CARRILLO**

**HOLANDA**

"Inés Gómez Carrillo en el "Concierto N° 3" de Rachmaninoff demostró ser una pianista suprema, con un sentido musical prodigioso..."

De *Tijp (Amsterdam)*

Enero de 1950.

"La pianista argentina Inés Gómez Carrillo demostró ser una artista formidable, una pianista de extraordinaria personalidad..."

*NIEUWE HAACSE COURANT (La Haya)*  
Enero de 1950.

**SUECIA**

"Sin duda alguna, Inés Gómez Carrillo es un gran talento pianístico, supremamente dotado, tanto musical como técnicamente".

*STOCKHOLMSTIDNINGEN (Estocolmo)*  
Marzo de 1948.

**BELGICA**

"En razón de su elegante interpretación, de su brío y de su dominio técnico, la señorita Gómez Carrillo supera a muchos pianistas de gran renombre y demuestra ser una extraordinaria personalidad musical..."

*LA LANTERNE (Bruselas)*  
Marzo de 1948.

**ITALIA**

"Inmediatamente evidenció su gran talento en las "Variaciones y Fuga sobre

un tema de Haendel", de Brahms. Su técnica y su musicalidad impresionaron en forma excelente".

*Il Messaggero (Roma)*

Abril de 1948.

**SUIZA**

"Sus grandes cualidades son: un ritmo preciso y líneas temáticas claras. El programa, muy bien construido, demostró su gran talento. Una sobria interpretación de Bach; Brahms en una presentación llena de poder; la sexta Sonata de Prokofiev muy espiritual; Debussy y Granados llenos de colores delicados... Verdadera musicalidad y excelente técnica".

*NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (Zurich)*  
Abril de 1948.

**INGLATERRA**

"Inés Gómez Carrillo sorprendió al auditorio por su dominio del teclado... Articulación de extraordinaria flexibilidad... Dejó a los oyentes completamente hechizados..."

*LONDON STAR (Londres)*  
Mayo de 1948.

**ESTADOS UNIDOS**

"Su interpretación tuvo una facilidad y un virtuosismo que alardearon de control sensitivo y dinámico... no hay palabras para pronosticar lo lejos que puede llegar en su carrera".

*NEW YORK JOURNAL AMERICAN (N.York)*



JIRA INTERAMERICANA AUSPICIA DA POR LA  
SOCIEDAD MUSICAL DANIEL

Presidente: Ernesto de Quesada



Baum  
1948

# INES GOMEZ CARRILLO

Esta notabilísima pianista argentina, ausente de Buenos Aires desde hace algunos años, ha alcanzado desde su debut en los Estados Unidos, en 1943, un alto renombre mundial. Aclamada en más de 50 conciertos ofrecidos en ese país, entre los que se destacan los realizados con la All American Youth Orchestra, Orquestas de la Blue Network, Town Hall, Carnegie Hall y Liga Panamericana, y sus actuaciones radiales para la Blue Network, National Broadcasting Company, Columbia Broadcasting System y WOP, realizó en 1948 su primera gran gira europea, que comprendió Suiza, Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Italia, etc.

Elogiada por la señora Roosevelt, por Arturo Rubinstein y por Madame Olga Samaroff-Stokowski, con quien estudió algún tiempo, INES GOMEZ CARRILLO ha llegado a imponer sus admirables condiciones en el mundo entero, siendo reconocida por la prensa mundial como "Una verdadero talento pianístico"...

Recientemente acaba de cumplir su tercera gran gira europea, que ha constituido un nuevo y resonante triunfo en su brillante carrera. En Amsterdam tocó con la Orquesta del Concertgebouw, en Rotterdam con la Filarmónica y en Utrecht con la Sinfónica; luego ofreció numerosos recitales en Bélgica e Italia. De regreso a los Estados Unidos actuó en Chicago, Carolina del Norte, Kansas City, Atlanta y la Academia de Brooklyn.

Luego de su "tourné" interamericana auspiciada por Conciertrros DANIEL, en la cual regresa a su país, INES GOMEZ CARRILLO volverá a Europa por cuarta vez, actuando en Holanda en siete presentaciones, una con la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, y seis con la Filarmónica de Rotterdam; en Bélgica ofrecerá siete conciertos para la serie "Jeuneses Musicales" de Bruselas, con la Orquesta Nacional dirigida por Carl Schuricht, participando además en numerosos recitales en Italia, Holanda, Bélgica, Francia, Inglaterra y Escandinavia.

Así, a grandes trazos, puede apreciarse parte de la gran trayectoria recorrida por nuestra distinguida compatriota, quien vuelve a presentarse ante nuestro público en el momento culminante de una carrera de significación y proyecciones mundiales.

"INES GOMEZ CARRILLO tocó con brillantez y habilidad, causando sensación en Bach... El arranque y el vigor de su interpretación de la "Sexta Sonata" de Prokofieff dieron prueba de su extraordinario poder y virtuosismo".

(Noel Strauss) "THE NEW YORK TIMES"

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN 1950

## TEATRO COLON

PRIMER RECITAL

I

VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN TEMA DE HANDEL  
Op. 24 ..... BRAHMS

II

BALADA Nº 1 EN SOL MENOR, op. 23 ..... CHOPIN  
SEIS ESTUDIOS ..... CHOPIN  
Op. 10 Nº 4 - Op. 25 Nº 5 - Op. 25 - Nº 6  
Op. 25 Nº 8 - Op. 10 Nº 7 - Op. 10 Nº 8

III

FANDANGO DEL CANDIL (De "Goyescas") ..... GRANADOS  
FIESTA CROIELLA ..... M. GÓMEZ CARRILLO

1) Alegría - 2) Canción Triste

3) El amor en los pañuelos - 4) Siempre alegría

DOS ESTUDIOS ..... DEBUSSY

Para los adornos - Para los arpegios

ONDINE (De "Gaspard de la Nuit") ..... RAVEL

ALBORADA DEL GRACIOSO (De "Miroirs") ..... RAVEL

### SEGUNDO RECITAL

I

TRES SONATAS ..... SCARLATTI  
Re mayor - Re menor (Toccatz) - Sol mayor

ESTUDIO EN SI BEMOL MENOR ..... MENDELSSOHN  
PRELUDIO Y FUGA EN MI MENOR, op. 35 Nº 1 ..... MENDELSSOHN

II

RAPSODIA EN MI BEMOL MAYOR, op. 119, Nº 4 ..... BRAHMS  
NOCTURNO EN SI MAYOR, op. 9 ..... CHOPIN  
TOCCATA ..... SCHUMANN  
NOVELETTE EN RE, Nº 2 ..... SCHUMANN

III

SONATINA ..... GUASTAVINO  
Allegretto - Lento muy expresivo - Presto  
SONATA Nº 6 ..... PROKOFIEFF  
Allegro moderato - Allegretto  
Tempo di Valzer (Lentissimo) - Vivace

"INES GOMEZ CARRILLO posee un talento excepcional de intérprete... espléndido temperamento... extraordinaria sensibilidad..."

(Ivring Kolodin) "THE NEW YORK SUN"

# INES CARRILLO

*Argentine  
Pianist!*



"THIS TIME,  
INDEED, WE  
ENCOUNTERED  
A GREAT  
PIANIST"

Orfeo, Brussels  
Belgium

"THERE IS NO TELLING HOW FAR INES CARRILLO  
CAN GO IN HER CAREER."

MILES KASTENDIECK, New York Journal-American

# INES CARRILLO

## Argentine Pianist

Ines Carrillo is a "slight and very pretty person" (London Star); but within that delicate framework, as the music lovers of three continents have learned, lies the artistry and virtuosity of one of today's most exciting young pianists.

Born in Santiago del Estero, Argentina, Ines Carrillo absorbed her unusual talent from a family of extremely gifted musicians. Her father, Manuel Gomez Carrillo, a noted composer, teacher and patron of the arts is responsible for Santiago del Estero's becoming a cultural center and for the formation of a unique and famous vocal group—the Gomez-Carrillo Quartet, the members of which are three brothers and a sister of Ines. At the age of ten, after having been taught by her mother ever since she was three years old, Ines became the youngest student ever to enter the National Conservatory at Buenos Aires.

Upon graduating from the conservatory at 14, she continued her studies with Rafael Gonzalez and eventually began giving recitals all over Argentina. An 18-year-old prizewinner of a contest sponsored by the National Commission of Culture at Buenos Aires, Ines Carrillo came to the United States in 1941, where she attracted the attention of Artur Schnabel. Further study followed with Edouard Steuermann, noted pianist and teacher.

At a White House gathering of Mrs. Franklin Delano Roosevelt, the wife of the late president heard the Argentine beauty play and subsequently aided her in securing a scholarship to continue work in this country. Following a period of study with the late Madame Olga Samaroff-Stokowski, she made her New York debut at Town Hall in March 1943 before returning to Argentina.

After a season of 50 concerts in her native state, including a solo appearance with the orchestra of Buenos Aires' Teatro Colon, Ines Carrillo returned to the United States to win a scholarship at the Philadelphia Conservatory of Music. The success of two Carnegie Hall recitals eventually led to a 1948 tour of Europe, which took her to several of the continent's major music centers.

Already scheduled for a second European tour, Ines Carrillo has proven herself a concert personality of extraordinary importance.



## Endorsements

### FROM THE WORLD'S PRESS

#### NEW YORK

"Played with all the brilliance and skill made known at her previous appearances here. Admirable verve, power and virtuosity." — *New York Times*.

"Wide technical range and command over the tonal possibilities of the piano." — *New York Herald Tribune*.

"Plays Beethoven better than most men. Played with captivating rhythmic elan and unusual musical discernment." — *Harriett Johnson, New York Post*.

"A large and enthusiastic audience welcomed Ines Carrillo at her Carnegie Hall recital last night. There is no telling how far she can go in her career." — *New York Journal-American*.

"An unusually talented performer. Splendidly animated in feeling and full of sensitivity." — *Irving Kolodin, New York Sun*.

#### MONTREAL

"Plays with authority, a fine musical feeling and a technique that places her immediately as a ranking artist on this continent." — *Montreal Gazette*.

#### LONDON

"Astounded the audience by her keyboard power. Great fortissimos and pulsate masses of chords. Held people spellbound." — *London Star*.

#### BUENOS AIRES

"Possesses all the qualities that make a truly great artist." — *El Hogar*.

#### ROME

"Excellent pearl-like technique, great sensibility and intense artistic temperament." — *L'Italia Socialista*.

#### ZUERICH

"Great talent. Her playing sparkles with temperament!" — *Tagensanzeiger*.

#### AMSTERDAM

"A great genius." — *Alg. Handelsblad*.

#### COPENHAGEN

"Reached the very height of great artistry. Seldom have we experienced such genuine temperament." — *Land og Folk*.

#### OSLO

"Carrillo is nothing short of sensational. A seething crater of sound." — *Verdens Gang*.

#### STOCKHOLM

"A very great pianistic talent." — *Stockholm-Tidningen*.



INES CARRILLO

PIANIST

# INES CARRILLO

## PIANIST

Ines Carrillo began to play the piano when she was three and has literally never stopped. The daughter of parents important in the musical life of Argentina, Miss Carrillo was graduated from the National Conservatory of Buenos Aires at the age of fourteen, then continued her studies with Edward Steuermann. During the last four years she has been under the guidance of Djane Lavoie-Herz of New York. Miss Carrillo has given countless recitals in North and South America and Europe, and played with numerous important orchestras. A prodigious youthful talent has now achieved an exciting maturity and versatility which must be heard to be believed.

### SPIRIT OF CLARITY

*"It was no mean feat to throw off Chopin's Etudes in A minor and F from Opus 10 with the spirit and clarity with which Miss Carrillo went through them . . . Her technique is very reliable. She attacks . . . in a brisk, clean-cut manner, without pounding or forcing . . ."*

—NEW YORK TIMES  
February 12, 1953

### HIGH SENSE OF MUSICIANSHIP

*" . . . a high sense of musicianship as well as of technical facility and lucidity of medium . . . In the group (Chopin) as a whole there was deep understanding. The Franck work (Prelude, Chorale and Fugue) fared well . . ."*

—NEW YORK HERALD TRIBUNE  
February 12, 1953

### HERE IS A VERY GREAT PIANIST

*"The A minor Suite by Bach was played with perfection of style and finest sense for nuances . . . The enthusiasm of the public was unbounded . . . Chopin, Cesar Franck, Scriabine, De Falla, she evokes, translates the musical meaning with an ease that dazzles. In summing up, 'Here is a very great pianist.'"*

—CHICOUTIMI, Quebec  
October 13, 1953

### EUROPE APPLAUDS

#### WITH THE CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

*"Carrillo in Rachmaninoff's Third Piano Concerto gave a brilliant fiery and masterful performance."*

—HET VRIJE VOLK - Amsterdam

*"A superb performance . . . endless applause."*

—DE TIJD - Amsterdam

#### WITH THE ROTTERDAM SYMPHONY ORCHESTRA

*"She surpassed even our highest expectations . . . unforgettable interpretation of Schumann's Piano concerto."*

—DELFTSE COURANT - Delft

#### PIANIST OF REMARKABLE PERSONALITY . . . DOMINATED THE CONCERT HALL

—A. de Val, NIEUWE COURANT - The Hague

#### FLORENCE

*"Ines Carrillo's recital at the 'Amici della Musica' was one of the most outstanding of the season."*

—LA NAZIONE ITALIANA

#### BRUSSELS

*"This time indeed we encountered a great pianist."*

—ORFEO

#### COPENHAGEN

*"Reached the very height of a great artistry. Seldom have we experienced such genuine temperament."*

—LAND OG FOLK

#### ROME

*"Excellent pearl-like technique, great sensibility and intense artistic temperament."*

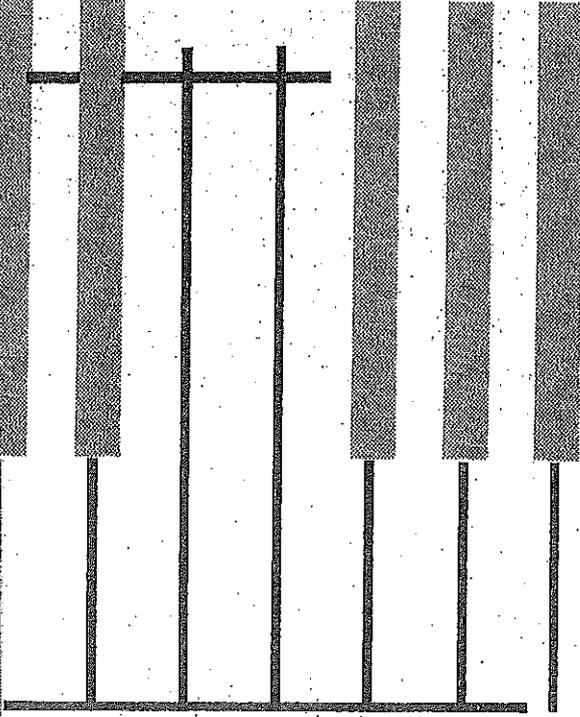
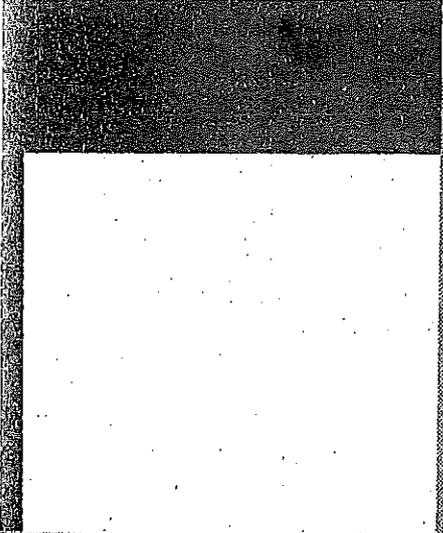
—IL MESSAGGERO DI ROMA

**Management: NATIONAL CONCERT AND ARTIST CORPORATION**

711 FIFTH AVENUE - NEW YORK 22, N. Y.







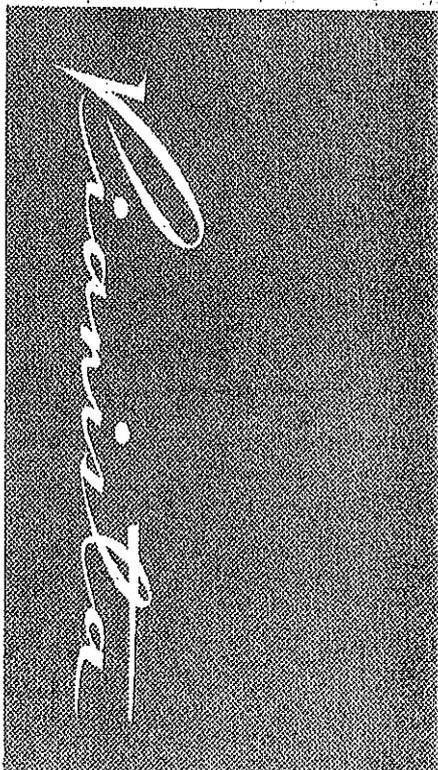
INÉS  
GÓMEZ  
CARRILLO



**barry**  
**buenos aires**

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS  
TALCAHUANO 360 - T E 44-7075

# INES GOMEZ CARRILLO



INES GOMEZ CARRILLO nació en Santiago del Estero, la más antigua ciudad de Argentina.

Pertenece a una familia de vieja estirpe. Los GOMEZ CARRILLO, universitarios, intelectuales y músicos, constituyen ya un linaje en la historia cultural del país. En el solar de su padre, don MANUEL GOMEZ CARRILLO, musicólogo, compositor y educador, tuvo Inés desde niña un singular ambiente, propicio para la formación de la vigorosa personalidad que posee y que la sitúa entre las figuras más representativas del movimiento musical contemporáneo.

Hombres de la talla de KEYSERLING, WALDO FRANK, KUBELIK, ARTURO RUBINSTEIN, RICARDO ROJAS, LEOPOLDO LUGONES EMILIO Y DUNCAN WAGNER, CANAL FEJOO, compartieron con la pequeña Inés la mesa familiar y las "peñas" en las tibias noches santiagueñas.

Su primera maestra de piano fue su madre, doña INES LANDETA CESAR, distinguida pianista. Luego estudió con RAFAEL GONZALEZ, piano, y con ATHOS PALMA, armonía, composición, contrapunto y fuga. Se graduó en los cursos superiores del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Ya a los doce años se había presentado en el primer concierto importante de su carrera, en la ASOCIACION WAGNERIANA de Buenos Aires.

La trayectoria internacional de INES GOMEZ CARRILLO comienza cuando gana la beca de la COMISION NACIONAL DE CULTURA para estudiar y realizar conciertos en los Estados Unidos de Norte América. ARTURO RUBINSTEIN, impresionado por el talento de la joven, tanto para el piano como para la composición, se interesó personalmente por su carrera y la puso bajo la dirección de EDWARD STEUERMANN en piano y de JERZY FITELBERG en composición. También fue su consejero, el pianista polaco MIECZESLAW MUNZ, omígo de su padre.

Durante su estadía en los Estados Unidos, INES GOMEZ CARRILLO fue seleccionada para eleccular ante el Presidente, FRANKLIN D. ROOSEVELT y su esposa, en la Casa Blanca en Washington. Luego de haberla escuchado, Mrs. ELEANOR ROOSEVELT le otorgó una beca para continuar sus estudios en Nueva York.

Mme. OLGA SAMAROFF-STOKOWSKY patrocinó la presentación de la joven pianista en el curso para la beca del Conservatorio de Philadelphia, premio que ganó y que le permitió continuar sus estudios en los Estados Unidos, ahora bajo la dirección de este notable artista.

Fallecida Mme. SAMAROFF-STOKOWSKY, INES GOMEZ CARRILLO estudió intensamente durante cuatro años en Nueva York, con la gran maestra DJANNE LAVOJHERZ.

INES GOMEZ CARRILLO ha tenido una gran actuación en conciertos y ha realizado varias giras por Europa y América. Ha actuado como solista en conciertos sinfónicos con las orquestas CONCERT-GEBOUW de Amsterdam, FILARMONICA de Rotterdam, ORCHESTRE NATIONALE de Bruxelles, SINFONICA DEL ESTADO de Buenos Aires, Orquesta de AMIGOS DE LA MUSICA de Buenos Aires, PHILHARMONIC ORCHESTRA de Buffalo, bajo la dirección de los Maestros KRIPS, CELIBIDACHE, HORENSTEIN, NINO SANZOGNO, FILPSE, LEON BARZIN, FUCHS, etc.

El Maestro JOSEPH KRIPS, invitado expresamente para dirigir el Festival Beethoven de Buffalo (EEUU.) en marzo de 1954, seleccionó a INES GOMEZ CARRILLO para participar como solista en ese festival, juntamente con ARTURO RUBINSTEIN y JASCHA HEIFETZ.

INES GOMEZ CARRILLO ha ofrecido recitales en el CARNEGIE HALL y el TOWN HALL de Nueva York, en el QUIRINO de Roma, en AMIGOS DE LA MUSICA de Florencia, en el CONCERTGEBOUWZAAL de Amsterdam, en el PALAIS DES BEAUX ARTS de Bruselas y en el TEATRO COLON de Buenos Aires, entre otros importantes centros artísticos.

Durante los meses de enero y febrero de 1961 realiza una extensa gira de conciertos por Europa y Las Palmas, actuando en la SOCIETE PHILARMONIQUE de París, en la Audición "VIERNES, CONCIERTO", en Madrid, en la SOCIEDAD FILARMONICA de Málaga, y ofreciendo un concierto con orquesta y un recital para la SOCIEDAD FINLANDICA de Las Palmas.

INES GOMEZ CARRILLO

LAS PALMAS

# Primer concierto-recital de Inés Gómez Carrillo

Nuestra apetencia de sabiduría musical está teniendo afortunadamente satisfacción en lo auténticamente extraordinario.

Ayer, en la empresa de nuestra benemérita Sociedad Filarmónica cuyo Patronato cumple con rotunda firmeza el nuevo itinerario trazado, cambiamos feliz conocimiento con una muy afortunada gran personalidad del arte musical, contemporáneo.

La presentación de Inés Gómez Carrillo, artista de calidad espiritual extraordinaria, encarnación del piano: tempero de categoría mundial, nacionalidad argentina, sensibilidad exquisita muy de raza y línea, queda marcada como un suceso en lo más feliz y máximo de condiciones sugestivas por magníficamente grato al oído de la música y a nuestro orgullo de lo que es gloria hispanoamericana. Precisamente en esta gran pianista Inés Gómez Carrillo, argentina que pasa por el mundo su arte de estirpe, oír pregonada la conjunción de una vocación ardiente, un apasionado entusiasmo por el genio hispano, la incomparable tradición artística patria.

El mensaje del gran Weissemberg, amigo y admirador de Inés Gómez Carrillo venida de su última actuación en París, y de una convicción estrecha con el pianista invidiable, tan preclaro nuestro, ha tenido esa vertical afirmación que damos por indudable y categorica: de otra parte, corroborándose desde la amplia colección de crítica universal con respecto a esta gran personalidad del piano actual protegiendo por mujer, y donde el piano alcanza, sin distinción, el más alto valor de magisterio.

Inés Gómez Carrillo promueve la madanza encendida y espontánea, tal la pronunciamos, de entrada. En posesión de una técnica espléndida extraordinariamente pulcra, de un vigor excepcional, de una maravillosa limpidez, confiado su arte en la sensibilidad más delicada —sancionadas bellas, dición primorosa, musicalidad en tensión interpretativa por modo indeclinable—, poseo ancho sendero deleitoso al recorrido de este primer programa ofrecido ayer en línea de recital, al que se quita el de colaboración orquestal.

Una audición, la de ayer, con características supremas.

En el caso de intérpretes tan excepcionales, como Inés Gómez Carrillo, rayando en un cénit de per-

fectibilidad, imponentes sus versiones invariablemente de personalidad singularísima, conciencia escrupulosa de textos y descubrimiento de sus secretos por una admirable facultad intelectual y de sensibilidad superior y prodigiosa, se hace difícil discernir y buscar juicio directo para cada interpretación, cuya emoción, en su vez, es, hemos sentido en grado par, superada si acaso tan solo por nuestra mayor o menor predilección por el autor y su obra.

La primera parte del programa, en la grandeza de lo conocido y permanentemente dentro de las ejemplarismos, geniales creaciones de la música: "Coral de la Cantata de Natividad" de Juan S. Bach, "Sonata en re mayor" de Mozart, "Preludio Coral y Fuga" de César Franck, indistintamente y calibrados soberanamente formas y estilos, afonadas las inmensas obras con amplitud vigorosa y admirables medios pianísticos, nos entregaron una dimensión de facultad interpretativa, una riqueza de sensibilidad y de inteligencia musical, un poder de equilibrio y limpidez del más alto y superior grado en Inés Gómez Carrillo. Nuestra predilección por Mozart dicho en aroma y lección insuperable.

La segunda parte del contrastado programa se iniciaba con un homenaje a Chopin por sus maravillosos cuatro "Impromptus"—Op. 29, 36, 51, 66 Fantasia-Impromptu—, teclado en adopción prodigiosa, y a todo dominio de Inés Gómez Carrillo para ofrecernos pleno, robusto, "típicamente romántico", toda la poética elegancia, sin mixtificación, del grande, personalísimo seductor del piano. Después, la novedad, muy agradecida y gustadísima, de los 12 "Preludios americanos" de Ginastera, difícilísimos y de color precioso, páginas de un valor pianístico considerable; en maravilla todavía, por último, la deleitosa, antológica, elegantísima "Alborada del Gracioso" de Ravel, marginada por el largo estremecimiento de deleite; las bellísimas sonoridades del piano de Inés Gómez Carrillo, saludadas por la ovación larga y encendida, que valió el regalo primoroso, finalmente, de un Villalobos electrizante, estampa pianística llena de nervio y de luz.

Indolvidable recital de esta gentil mujer argentina, gran artista, a quien tendremos el placer extraordinario de escuchar el próximo sábado, interpretando el Concierto número 1 de Brahms y cuarto de Beethoven para piano y orquesta.

L. D. S.

LAS PALMAS

## CONCIERTO DE INES GOMEZ CARRILLO CON LA ORQUESTA FILARMONICA

No es fácil tocar en una misma sesión un programa que incluye dos obras tan formidables como el cuarto concierto de Beethoven y el primero de Brahms, pero dar una versión tan recreada y concentrada como la que nos ofreció la pianista Inés Gómez Carrillo supone un esfuerzo que emociona y que, además, resulta coronado por un éxito tan deslumbrante, significa que no existen reparos para el arte exquisito, sincero y honesto y de categoría de la solista excepcional que los Protagonista.

Si la interpretación del concierto beethoveniano podemos señalarla como una más entre las dignas, con matices personales de frases en los "piano" y una concepción muy femenina de la obra en conjunto, ante la versión del primer concierto en re menor de Brahms hay que descubrirse pues: Inés Gómez Carrillo lo tocó en un plano de inspiración superior donde la cuestión técnica y la materialidad de la nota quedaban camufladas como por encanto. Más que adjetivos innecesarios parece darnos razón el hecho evidente de

que una obra tan ampulosa y complicada del complejo Brahms que nunca araba, ni desciende jamás de un mundo fantástico y peculiar en el que se hace difícil con frecuencia encontrarse, fuera acogido como lo fue por el numeroso público inflamado de entusiasmo.

La Orquesta Filarmónica, con su ilustre director don Gabriel Rodó al frente, tuvo una colaboración perfecta en Beethoven y muy buena en Brahms, con algunos sonidos forzados en el primer movimiento, buena muestra de que nuestra primerísima agrupación, por disciplinada y trabajo entusiasta, puede, si se lo propone, sorprender como antayer en dignísimo primer contacto con este concierto.

Se abrió el programa con la Obertura de "Don Juan" de Mozart dicha jugosa y depuradamente.

Señalamos como ejemplar la puntualidad con que empezó el concierto que comentamos. ¿Por qué no hacerlo siempre así? Es algo para el bien y comodidad de todos y cada uno de los melómanos lo agradecerá sin duda.

PIO TUR MAYANS

**barry**  
buenos aires  
REPRESENTANTES EXCLUSIVOS  
TALCAHUANO 860 - T E 44-7075

**LE FIGARO**  
Lunes 13 marzo 1961  
110 CARRERAS DEL PASADIZO

**CALENDRIER DES ORGANISATEURS DE CONCERTS**

Uniques recital **MAGDA TAGLIAFERRO**  
Schumann, Liszt, Debussy, Granados, Albeniz, etc.

Concertos de **LES 17 QUATUORS**  
par le **QUATUOR HONGROIS**

Concertos de **INES GOMEZ CARRILLO**  
Le pianiste argentine

**ORCH. PHILHARM. de VIENNE**  
Dir. Herbert von **KARAJAN**  
Salle de 20 **BACKHAUS**  
Le 21 : Mozart, Schumann, R. Strauss (Don Quichotte)  
Le 22 : **PIERRE FOURNIER**

Uniques recital **MAGDA TAGLIAFERRO**  
Schumann, Liszt, Debussy, Granados, Albeniz, etc.

Concertos de **LES 17 QUATUORS**  
par le **QUATUOR HONGROIS**

Concertos de **INES GOMEZ CARRILLO**  
Le pianiste argentine

**ORCH. PHILHARM. de VIENNE**  
Dir. Herbert von **KARAJAN**  
Salle de 20 **BACKHAUS**  
Le 21 : Mozart, Schumann, R. Strauss (Don Quichotte)  
Le 22 : **PIERRE FOURNIER**



MAXIM GERSHUNOFF presents

# INES GOMEZ CARRILLO

Pianist



**"Admirable Verve, Power and Virtuosity."**

*The New York Times*

MAXIM GERSHUNOFF presents

# INES GOMEZ CARRILLO pianist

**"Played with all the brilliance and skill made known at her previous appearances here. Prokofieff's Sixth Sonata was delivered with admirable verve, power and virtuosity."** *New York Times*

One of the most interesting critiques ever accorded pianist INES GOMEZ CARRILLO was rendered by the *New York Post's* eminent Harriet Johnson with unadulterated female chauvinism: "Miss Carrillo last night (in Carnegie Hall) played the Beethoven Sonata, Opus 10, No. 3, better than most men would have performed it."

**"She demonstrated a magnetic clarity and brilliance. Her lack of inhibition and affectation made her performances wear well."**

*New York Post*

Mme. Gomez Carrillo has performed in the best known concert halls of Europe and the North and South American continents, including Carnegie and Town Halls in New York City, Amsterdam's illustrious Concertgebouw, and Buenos Aires' internationally known Teatro Colon. Her performances with orchestra have been under the direction of such podium luminaries as Horenstein, Haitink, Barzin, Krips, Fuchs, and countless others.

**"She plays with authority, a fine musical feeling and with a technique that places her immediately as a ranking pianist on this continent."**

*Montreal Gazette*

Ines Gomez Carrillo is that rarity in the musical world, a child prodigy whose performance career has survived intact throughout her adulthood. She began to play the piano when she was three and has literally never stopped. At seven she performed Bach's Inventions. At the age of fourteen she was a graduate of Buenos Aires' National Conservatory. She won an important prize, while still in her teens, which brought her to the United States. Here, under the guidance of Artur Schnabel, a friend of her family, Mme. Gomez Carrillo was accepted as a student of Eduard Steuermann. Later still, she was a scholarship student of Mme. Samaroff-Stokowsky.

**"Extremely virtuosic, she displayed poetical charm in Chopin, imagination in Ravel and vehement impulses in Ginastera's 'Preludes'."**

*Amsterdam Het Parool*

Born into a family of musicians, Mme. Gomez Carrillo's first teacher was her mother. Her father was a well-known musicologist and composer in Argentina. The pianist Rafael Gonzalez was her first mentor outside her family.

**"The technique is matured and unerring, her tone persuasive and her taste excellent."**

*Buffalo Evening News*

Ines Gomez Carrillo frequently serves as an adjudicator in musical competitions of international status conducted in South America.

**"Outstanding technique, great sensitivity and arduous temperament."**

*Il Messaggero: Rome*

Steinway Piano

EXCLUSIVE MANAGEMENT:  
**MAXIM GERSHUNOFF ATTRACTIONS, INC.**  
502 PARK AVENUE • NEW YORK • NEW YORK • 10022 • (212) 752-5925