

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Los tránsitos estilísticos del compositor Luis Jorge González: un análisis desde el marco de la psicología del inmigrante

Alejandro Cremaschi

University of Colorado Boulder

Alejandro.cremaschi@colorado.edu

Fátima Graciela Musri

Universidad Nacional de San Juan

gmusri@gmail.com

Resumen

Se presenta un análisis interpretativo y contextual de la trayectoria compositiva y las elecciones estilísticas del músico sanjuanino radicado en Estados Unidos Luis Jorge González (1936-2016). Nos proponemos interpretar, dentro de un marco teórico de la psicología del inmigrante, la curva estilística de su obra, que comenzó adscrita a un estilo tonal nacionalista, se acercó a un lenguaje musical más contemporáneo en la década del 60, se vinculó a nuevas tendencias vanguardistas durante sus estudios en el Instituto Peabody en Estados Unidos en los 70, para, finalmente, retornar gradualmente hacia un eje de inspiración americanista, en principio con temas sudamericanos, y luego con elementos del tango y escritura tonal. Entonces, reflexionamos sobre los factores poéticos y contextuales de este derrotero estilístico afectado por su movilidad entre culturas, su incursión en el nacionalismo y en el experimentalismo musical, el cambio de gustos en públicos y músicos en Estados Unidos, y la subjetividad del músico vista desde la psicología de la identidad del inmigrante (Berry, 2001).

Palabras clave: Luis Jorge González; estilos compositivos; migración; aculturación del inmigrante

Abstract

Stylistic Transformations in the Music of Luis Jorge González: an Analysis through the Lens of Immigrant Psychology

We offer a contextual and interpretive analysis of the compositional trajectory and the stylistic choices of the Argentine composer Luis Jorge González (1936-2016), who immigrated to the United States in the 1970s. The goal of this study is to interpret González's stylistic "curve" within the theoretical framework of the psychology of the immigrant. González began writing in a tonal and nationalistic style in Argentina, but then moved toward a more contemporary language in the 1960s. Later, during his studies at the Peabody Institute in the US in the 1970s, he adopted avant-garde techniques, to gradually return to a style inspired by Americanist-indigenist elements first, and, finally, the tango within a tonal framework. We reflect on the poetic and contextual factors that shaped his stylistic choices, and view them as a result of his mobility between cultures, his exploration of nationalist and experimental music, the change in taste among the public and musicians in the United States, and the composer's subjectivity seen from the angle of the psychology of immigrant identity and acculturation (Berry, 2001).

Keywords: Luis Jorge González; compositional styles; migration; psychological acculturation of immigrant

Recibido: 26/11/2020

Aceptado: 25/07/2021

Cita recomendada: Cremaschi, A., Musri, G. (2021). Los tránsitos estilísticos del compositor Luis Jorge González: un análisis desde el marco de la psicología del inmigrante. *Revista 4'33". XI (20)*, pp. 7-33.

Introducción

El presente trabajo se centra en el análisis de las mutaciones estilísticas que experimentó la obra musical de Luis Jorge González, un compositor sanjuanino nacido en 1936, educado en Argentina, que emigró a los Estados Unidos, donde falleció en 2016. Nos proponemos analizar y explicar su recorrido estilístico, en un comienzo adscrito a un lenguaje de inspiración nacionalista y tonal durante su formación académica en Argentina, que luego adhirió a un lenguaje musical de vanguardia, a menudo experimental, durante sus estudios en Estados Unidos en la década de 1970, y más adelante regresó gradualmente a la tonalidad ampliada, primero ligada a una inspiración americanista y, a partir de la década de 1990 hasta su muerte, al tango argentino. Este derrotero musical estuvo acompañado por la emigración desde Argentina, los estudios de postgrado en el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins en Baltimore (Maryland), significativos cambios de residencia, viajes frecuentes entre Argentina y Estados Unidos, puestos laborales en ambos países, y la eventual radicación y naturalización en el país del norte.

Basados en la observación de las motivaciones que promovieron sus cambios estilísticos, construimos la hipótesis principal que guía nuestro análisis, y es que este recorrido y sus mutaciones estuvieron determinados por factores poiésicos, psicológicos, identitarios y contextuales (geográficos, institucionales, culturales en general) que conjugaron su movilidad entre culturas, su formación musical tradicional, sus búsquedas en las vanguardias, el debilitamiento de la centralidad del experimentalismo musical y el cambio de gustos de públicos y músicos en Estados Unidos, todos atravesados por la subjetividad preponderante del músico. Este enfoque aplicado al caso de González en particular puede servir como un modelo para explicar y conceptualizar cambios estilísticos en otros compositores que, como González, negociaron una identidad musical durante un período del siglo XX de grandes cambios, teniendo en cuenta las realidades personales y psicológicas de inmigrante.

Estado actual de conocimiento del tema

Existen investigaciones previas acerca de la bibliografía musical de González y aproximaciones a su obra que constan en los informes finales de proyectos musicológicos financiados por la Universidad Nacional de San Juan entre 1999 y 2000, dirigidos por Fátima G. Musri. También

derivado de esa investigación Musri redactó, por solicitud editorial, la entrada léxica “González, Luis Jorge” para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2002: vol. V, p. 746). En 2019 presentamos los primeros resultados de esta investigación, como ponencia abreviada en coautoría titulada “Tránsitos estilísticos y culturales del compositor Luis Jorge González” en el *Primer Simposio Sobre Historia de las Relaciones Interamericanas* organizado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, la Organización de Estados Americanos y la Universidad Nacional de San Juan.

Gerard Béhague en su libro sobre la música en América Latina, se refirió a la orientación neonacionalista de los 60 de González y su posterior preferencia por la vanguardia en estos términos:

En el transcurso de pocos años, sin embargo, se trasladó a la atonalidad libre y a las técnicas dodecafónicas no seriales, como se observa en *Voces II*, para nueve instrumentos (1973) y la serie *Solitudes Sonoras* (1974-1976). Junto a una búsqueda de nuevas sonoridades, la música de González revela un evidente interés en una escritura melódica, sostenida, en gran parte, por una armonía no triádica en forma de policordios. En ocasiones, ha recurrido a formas abiertas y ha ensayado en el medio electrónico. (Béhague, 1983: p. 479)

Recientemente Antokoletz (2014: pp. 460-463)¹ y Furman Schleifer y Galván (2016: p. 257) incluyeron referencias a la biografía y composiciones del músico en sus publicaciones.

La información necesaria para esta investigación fue recabada fundamentalmente a través del contacto personal con el compositor. Por un lado, Musri ha realizado varias entrevistas en ocasión de los viajes de González a su provincia natal y, por otro lado, Cremaschi mantuvo un lazo de amistad y numerosas conversaciones con González y su esposa, Ester [Tati] Gimbernát en Boulder a partir de 2004 hasta su muerte. Cremaschi estrenó gran parte de la música para piano y cámara escrita a partir del 2004, y realizó tres grabaciones supervisadas por el mismo compositor. Estos contactos nos dieron acceso directo a la personalidad del músico, datos personales y profesionales, a sus partituras y grabaciones. También recabamos información de los archivos especiales de la Universidad de Colorado en Boulder, donde se encuentra la obra completa, correspondencia y otros documentos de González. Completamos con la consulta a la prensa periódica de San Juan y Mendoza que registró sus conciertos y varias premiaciones.

¹ El pasaje sobre González en el libro de Antokoletz es una reimpresión de la versión original publicada en 1985, lo que explica que no haga alusión a los cambios estilísticos que el compositor experimentó a partir de la década del 90.

Apoyos teóricos

La perspectiva adoptada para explicar nuestro objeto de estudio se enmarca en el paradigma cualitativo, y se alinea con la historia cultural de la música (Rodríguez Legendre, 2000: pp. 317-337). Como apuntó Valles (1997: p. 56), la indagación "sigue una lógica que parte de una experiencia que se trata de interpretar en su contexto y bajo los diversos puntos de vista de los implicados. No se buscan verdades últimas sino relatos". En esta dirección, si bien nuestro objeto de estudio se inserta parcialmente en lo que Carl Dahlhaus llamó la *Stilgeschichte* [historia de los estilos musicales] (1997: pp. 13-15), enfocamos los estilos de González a partir de sus elecciones autorales en relación con sus contextos culturales, visión necesaria que ilumina la comprensión de sus decisiones. Así, adherimos una línea conciliante entre la tradicional *Stilgeschichte* y los nuevos enfoques socio-culturales que sustentan la musicología histórica actual y satisfacen su demanda de justificaciones hermenéuticas.

En acuerdo con la definición de estilo que ofrece Robert Pascall, entendemos que el mismo "se manifiesta en usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos, recursos escénicos y convenciones" (Pascall, 2001). Por otro lado, este autor recuerda la consabida extensión del término cuando indica que "puede utilizarse para denotar la música característica de un compositor individual, de un período, de un área o centro geográfico, o de una sociedad o función social" (Ib.). Reducido el concepto a la selección de los rasgos por un compositor, Pascall nos dirige a entenderlo como un modo de presentación, una forma de discurso musical y, a la vez, un modo de expresión. Sin duda son tres miradas de diferente profundidad. Como modo de presentación del comportamiento de los materiales sonoros nos remitimos a lo que Pascall llama la *aparición*, lo que se queda en la superficie de la música como resultado del trabajo compositivo. Entendemos que el modo de presentación responde a la pregunta del cómo se ha compuesto una obra, qué arsenal de recursos se usaron y que pueden incluir los momentos de la *performance*, incluso qué extensión abarca de un periodo de la vida creadora, del compositor.

En un segundo estadio, pensar el estilo como forma de discurso musical nos remite a considerar la música como lenguaje y sus funciones comunicativas. Asociamos este nivel de análisis

con la concepción semiológica de Jean-Jacques Nattiez (1990), que nos lleva a explorar la relación entre las estructuras sonoras generadas por las elecciones estilísticas del compositor con los niveles de significación de la obra para todos los agentes involucrados –creadores, intérpretes, copistas, editores, oyentes, entre otros–. Como sabemos, Nattiez plantea la obra como un «hecho musical total», que abarca desde la gestación de las ideas en su contexto, su plasmación en la partitura, la interpretación y percepción. Para el análisis de este hecho complejo ha pregonado la autonomía de las variables de análisis semiótico-musical, es decir, ha justificado el estudio autónomo de los niveles poiésico, inmanente y estésico del hecho musical total. En este trabajo enfatizamos el análisis del nivel poiésico, que por definición es el campo operativo del compositor, donde operaron a su vez –concientemente o no– la realidad histórico-cultural en que vivió, la concepción filosófica y estético-musical elegidas, su personalidad y experiencia vital, plasmándose de alguna manera en sus elecciones autorales.

Finalmente, considerar el estilo como modo de expresión, vincula el término con la subjetividad del compositor. En este último sentido es que nuestro abordaje de los estilos de González toma en cuenta la vinculación de los cambios en el lenguaje musical a lo largo de su carrera creativa con su subjetividad. Esta subjetividad, atravesada por los diferentes contextos de producción, movilizó sus sucesivas búsquedas de expresión musical.

El tránsito inicial del sanjuanino desde un estilo tonal/nacionalista hacia un estilo más moderno en la década del 60 toma como referencia el trabajo de Hernán Vázquez (2009) acerca del campo musical de Buenos Aires, basado en el concepto de *campo intelectual* de Bourdieu. Vázquez propone que, en la década del 60, el campo musical en Buenos Aires estuvo polarizado por dos grandes “sistemas de agentes”: el *tradicional-nacionalista*, con fuertes vínculos con entidades oficiales y conservatorios, y el *innovador*, constituido por un grupo de compositores, inicialmente liderados por Juan Carlos Paz, que trabajó para conectarse con las estéticas vanguardistas internacionales. Este impulso innovador sería continuado por Alberto Ginastera en el contexto del CLAEM y los numerosos compositores latinoamericanos becados por esta institución.

Por otro lado, para explicar la asimilación absoluta del compositor del estilo vanguardista y experimental apenas llegado a Estados Unidos a principios de los 70, así como el posterior y paulatino regreso a un estilo tonal neonacionalista a partir de los años 80 y 90, se toman en cuenta no solo el contexto institucional y musical de esos años y los cambios de gustos y orientaciones en la música clásica mundial, sino también las realidades personales y la subjetividad

del compositor, dentro del marco teórico de la psicología intercultural del inmigrante. Estas teorías estudian las adaptaciones psicológicas del inmigrante con el objetivo de “explicar las continuidades y cambios en el comportamiento individual que están ligados a la experiencia de las dos culturas a través de un proceso de aculturación” (Berry, 1990 y 2001). Este marco nos permite comprender los motivos y los propósitos de los cambios estilísticos de González en búsqueda de medios que satisficieran sus necesidades expresivas, tanto como detectar sus dificultades y logros obtenidos.

Del marco teórico de la psicología intercultural del inmigrante, tomamos específicamente el concepto de “identidad cultural”, con sus dos aspectos o dimensiones: “identidad étnica” e “identidad cívica”. Estas dos dimensiones de la identidad cultural han recibido distintos nombres, pero en general se refieren a la identificación cultural del inmigrante con el grupo “de origen”, y con el grupo “dominante”. En resumen, Berry (1990) propone que la “identidad étnica” es la mayor o menor identificación del inmigrante con la herencia del grupo etno-cultural del cual proviene. Así, un individuo con una fuerte identidad étnica mantiene en alta estima y manifiesta la herencia y la identidad cultural de su lugar de origen, tales como costumbres, idioma, vida diaria e interacciones con otras personas de su cultura. La identidad cívica, por otro lado, es la mayor o menor identificación con la cultura de la sociedad “dominante” o la sociedad que lo recibe. Un individuo con una fuerte identidad cívica se esfuerza por insertarse y relacionarse con la cultura de la sociedad o grupo donde radica. Estas dos dimensiones no son excluyentes; un inmigrante puede demostrar fuertes identidades étnicas y cívicas al mismo tiempo. Berry propone cuatro polos estratégicos que el inmigrante puede asumir, y que corresponden a los niveles de identidades étnica y cívica: la estrategia de la “integración”, cuando las identidades étnica y cívica son fuertes; la estrategia de la “asimilación”, con identidad cívica fuerte y étnica débil; estrategia de “separación” (identidad étnica fuerte y cívica débil) y de “marginalización” (identidades cívicas y étnicas débiles) (Figura 1). En el caso de González, proponemos que, durante sus cuarenta años en Estados Unidos, adoptó inicialmente una estrategia de “asimilación”, para luego moverse paulatinamente, a partir de la década de los 80, hacia el polo de la estrategia de “integración”.

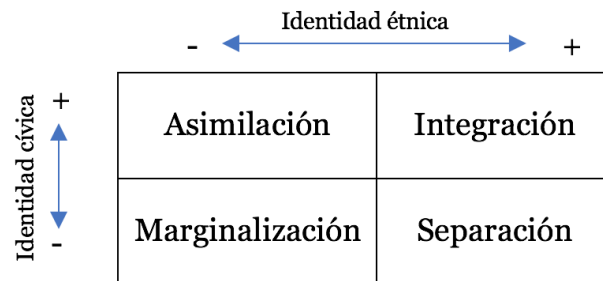


Figura 1. Polos de las estrategias interculturales del inmigrante. Basada en Berry (1990: p. 245)

Las primeras obras

Luis Jorge González Fernández nació en San Juan el 22 de enero de 1936, donde comenzó estudios musicales. Se trasladó a la ciudad de Mendoza aproximadamente en 1951 para continuar sus estudios de piano y dirección coral en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. Recordaba que, ya desde entonces, sabía que quería estudiar composición, a pesar de no haber conseguido realizar estudios formales en este campo en Mendoza.

Entre las primeras obras que se conservan se cuentan una Zamba (1957) para piano y varias piezas corales, e incluyen *Cantares de un Peregrino* para coro, escritos en un lenguaje tonal tradicional (Figura 2). Esta obra coral, de la cual se sentía muy orgulloso, tuvo un gran peso en el momento del regreso a la tonalidad en la década del 90; la revisó y la arregló para otros instrumentos, incluyendo una versión para violonchelo y orquesta estrenada unos meses antes de su muerte en el 2016. Podría decirse que *Cantares de Peregrino* representa una efectiva metáfora de su “peregrinaje,” tanto geográfico como estilístico, y de su eventual regreso a “casa”: la tonalidad nacionalista de su juventud.

Crepúsculo Argentino
para coro mixto a cappella

poesía: B. Fernández Moreno música: Luis Jorge González Fernández

Largo $\text{♩} = 40$

Soprano (S): BC ppp , cres , dim

Contralto (C): BC ppp , dim

Tenor (T): BC ppp , cresc , dim

Baritone (B): BC ppp , ppp , cres , dim

Lyrics (from measures 8-12):
Cre- pú- cu- lo ar- gen- ti- no sín- cam- pa- nas Que ga- nas sin em- bar- go de re- zar De jun-
Cre- pú- cu- lo ar- gen- ti- no sín- cam- pa- nas Que ga- nas sin em- bar- go de re- zar De jun-
Cre- pú- cu- lo ar- gen- ti- no sín- cam- pa- nas Que ga- nas sin em- bar- go de re- zar De jun-
Cre- pú- cu- lo ar- gen- ti- no sín- cam- pa- nas Que ga- nas sin em- bar- go de re- zar De jun-

Figura 2. Crepúsculo Argentino para coro mixto, de Cantares de Peregrino (1959-1964)

Oscilación entre el nacionalismo tonal y las técnicas contemporáneas

Antes de finalizar sus estudios en Mendoza, González se radicó en Buenos Aires entre 1957 y 1959, para buscar conocimientos que el medio mendocino no le había dado. Durante su estadía en la Capital del país, tomó clases de composición con Erwin Leuchter, musicólogo austro-alemán poseedor de una profunda preparación, radicado en Buenos Aires en 1936, donde enseñó composición, y publicó varios libros de historia de la música (Corrado, 2018: pp. 137-139). Además, González frecuentó (aunque no se sabe con qué fin, ya fuera para recibir clases o simplemente por un lazo de amistad) al compositor romántico-nacionalista Carlos Guastavino, quien le obsequió varias de sus obras autografiadas y dedicadas. Es posible establecer cierta relación estilística entre la obra y el estilo de Guastavino y el estilo tonal nacionalista temprano de González, especialmente en sus *Cantares de Peregrino* mencionados más arriba.

En 1959, González regresó a Cuyo por cuatro años, y terminó sus estudios en la Universidad. Nuevamente, entre 1963 y 1964, volvió a Buenos Aires para continuar sus estudios con Erwin Leuchter. Según González, el método de enseñanza de Leuchter consistió en el análisis de los

“monumentos” musicales del pasado, prestando atención a la evolución estilística y técnica a través los siglos, y culminando con el estudio de obras del dodecafonismo y la atonalidad vienesas, que eran vistas por el musicólogo como una evolución natural del canon (González, 2010). Aunque Leuchter no estaba directamente conectado con la vanguardia musical internacional de esa época, el estudio del dodecafonismo vienés significó para González una primera aproximación hacia el lenguaje del serialismo internacional, que evolucionó, en gran medida, a partir de los principios desarrollados por nueva escuela vienesa de Schoenberg y Webern. La influencia de las enseñanzas de Leuchter y la atención al dodecafonismo se vieron claramente reflejadas en las primeras obras atonales y dodecafónicas del sanjuanino, tales como la *Sonata para clarinete y piano* de 1965 (Figura 3).



Figura 3. Sonata para clarinete y piano (1965).

Paralelamente Buenos Aires vivía, en esta década, un momento fecundo y auspicioso para la música experimental de la vanguardia internacional, gracias a la actividad desarrollada por el Centro Latinoamericano de Alto Estudios Musicales (CLAEM). A partir de su fundación en 1961, y durante los nueve años de su existencia, el CLAEM ofreció becas de estudio a jóvenes compositores argentinos y latinoamericanos, invitó anualmente a compositores contemporáneos europeos y norteamericanos tales como Messiaen, Xenakis y Nono a dictar clases y presentar su música, y organizó una serie de Festivales donde se presentaban obras experimentales (Vázquez,

2009; Novoa, 2007). Según Novoa, el CLAEM permitió a los jóvenes compositores latinoamericanos actualizarse y superar el aislamiento que “padecían en relación con sus pares y la vanguardia internacional” (Novoa, 2007: p. 72).

Aparentemente, González se sintió atraído por la actividad del CLAEM, e intentó, infructuosamente, ingresar como becario. Durante conversaciones sostenidas con Musri y Cremaschi décadas más tarde, el compositor recordaba con desilusión el haber sido rechazado, según él, por ser un “desconocido del interior del país”. Luego de este intento infructuoso de ingresar al CLAEM, González sintió que, en Argentina, no podría realizar un estudio sistemático de la composición concentrada en el lenguaje contemporáneo.

En 1965, González regresó una vez más a Cuyo, donde se desempeñó como profesor de Armonía y Acústica en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Provincial “Domingo Faustino Sarmiento” en San Juan, y obtuvo el cargo de Secretario Técnico en esa Universidad recientemente creada. Entre 1967 y 1969 dirigió la Agrupación Coral Sanjuanina (Musri, 2002).

Es así como, en la década del 60, vemos a González oscilar entre los dos polos del campo musical argentino de la época: el tradicional-nacionalista y el innovador (Vázquez, 2009). Por un lado, vemos obras que demuestran un inicial tránsito hacia algunas técnicas contemporáneas, atonales y sin materiales ni alusiones a su país de origen, como la *Sonata para Clarinete* de 1965. Por otro, encontramos bastante música tonal nacionalista: varias obras corales y arreglos escritos para la Agrupación Coral que dirigía, las *Canciones para celebrar un niño* para canto y piano, compuestas en ocasión del nacimiento de su hijo Javier en 1970, y la música incidental para la Fiesta Nacional de la Vendimia, que compuso en 1968. El compositor enfrentaba la difícil opción de permanecer en San Juan con un trabajo más o menos seguro, escribiendo en un estilo pragmático, aceptado por el medio, o trasladarse al exterior con su familia para realizar su sueño de estudiar composición de forma sistemática, una vez que las puertas del Instituto Di Tella se le habían cerrado.

Finalmente, tomó la decisión de mudarse a Estados Unidos para estudiar a partir de 1971, país donde la mayoría de las instituciones musicales académicas adherían al serialismo y la vanguardia musical (Tommasini, 2000: 23). Esta decisión selló definitivamente el tránsito de González hacia la vanguardia y el lenguaje contemporáneo.

Adopción y legitimación de su estilo vanguardista en Estados Unidos

En septiembre de 1971, González se mudó a la ciudad de Baltimore con su esposa Ester y su hijo Javier, de un año de edad, con el fin de realizar estudios de Maestría y Doctorado en composición en el afamado Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins, los que finalizó en 1977. La decisión de emigrar para estudiar se ajusta a las nociones del “push” (empujar) y “pull” (tirar) de la teoría de la aculturación psicológica del migrante (Berry, 1990) –el “push” en este caso sería la falta de oportunidades para él en el medio argentino, circunstancia cultural que sintió como de “expulsión” de su país de origen; el “pull”, el prestigio internacional del Instituto Peabody como centro de composición de la vanguardia, circunstancia que percibió como de “atracción” a un país que le ofrecía nuevas posibilidades–.

En Peabody, González estudió bajo la tutela de los compositores Earle Brown y Robert Hall Lewis, ambos exponentes de la música contemporánea norteamericana. En particular, Earle Brown, relacionado con John Cage y sus ideas acerca de la música experimental, fue uno de los más importantes innovadores de esa época, tras haber desarrollado nuevas técnicas de formas abiertas, y haber utilizado técnicas instrumentales novedosas y notación musical alternativa (Nicholls & Potter, 2009). Incidentalmente, Brown había sido invitado por el CLAEM para dictar cursos en Buenos Aires en 1966 (Novoa, 2007).

La vanguardia musical en Europa y los Estados Unidos entre los años 50 al 70 se caracterizó por el perfil experimental, el carácter elitista y académico, adherido al concepto del “progreso continuo” donde no existen límites de conocimiento o experiencia, y a la noción de internacionalismo (Samson, 2001). González encontró en Peabody un ambiente académico condicionante, casi impositivo, que fomentaban el experimentalismo y la vanguardia a ultranza. En tal medio académico existía un fuerte rechazo al uso de técnicas tonales tradicionales (Tommasini, 2000; Gimbernát, 2020). De esta manera, el recién llegado compositor se vio enfrentado a una realidad y una cotidianeidad muy distintas a la argentina (Gimbernát, 2020). Ante tal desafío, el inmigrante sanjuanino rápidamente se “aculturó” en el nuevo medio haciendo uso de las estrategias psicológicas denominadas de “asimilación” (Berry, 1990). Sin titubeos, dejó atrás la escritura tonal y sus tendencias nacionalistas, y se abocó a involucrarse con parámetros vanguardistas. Esta actitud del músico inmigrante demostraría una “negociación” de sus intereses, que supuso

un solapamiento de su identidad étnica para disminuir el stress que provoca el conflicto de la entrada al campo cultural, en pos de lograr la “asimilación” al nuevo medio socio-musical.

Es así que entendemos por qué durante los años de estudio en Peabody, González compuso sus obras más experimentales. Estas incluyeron dos composiciones para sonidos electrónicos, *Tocapúes* y *The Eagles of the New Prometheus*, compuestas en el laboratorio electroacústico del instituto, y varias obras para conjuntos instrumentales que utilizan técnicas contemporáneas, tales como el uso de formas abiertas, donde los intérpretes tienen la libertad de elegir el orden de ejecución de fragmentos musicales. Muchas de estas partituras contienen efectos instrumentales como *glissandi* y notas tañidas directamente dentro del piano. Dos ejemplos de estas obras son *Voces I*, para clarinete y piano, y *Esticomitias I*, para violín y piano (Figura 4), las que utilizan formas abiertas, rítmica fluida sin barras de compas, notación con símbolos especiales para indicar efectos, y texturas típicas de la vanguardia del momento.



Figura 4. *Esticomitias I* para violín y piano (1976), demuestra el uso de técnicas vanguardistas.

En la década del 70 y principios de la del 80, González vio su obra legitimada a través de varios estrenos, publicaciones y premios. Estas distinciones incluyeron premiaciones en varios concursos de composición, tanto en Estados Unidos como en Argentina y Europa, con obras escritas en estilos vanguardistas. En 1978, recibió la beca Guggenheim en el campo de composición musical, una alta y competitiva distinción que legitimó su lenguaje y técnica (Musri, 2002).

Regreso a la inspiración étnica, al nacionalismo y la tonalidad

El alejamiento de González de la vanguardia y el eventual retorno al nacionalismo y la tonalidad fueron paulatinos, y pueden ser explicados por muchos factores. Desde 1978, y principalmente en la década de los 80, el compositor comenzó a hacer uso de elementos, fuentes, temas y títulos indígenas, vinculados a su interés por el realismo mágico. Incluyó varias obras con títulos en quechua con distintas instrumentaciones y culminó con dos obras mayores: *Inti-Raymi* para orquesta sinfónica (1990), e *Illariy (Alborada)* para flauta y orquesta de cámara (1992-1994). Ese interés surgió del impacto afectivo que significó escuchar recitar poemas en quechua por un aficionado boliviano en una reunión informal en 1978 en Texas, y del dilema que le planteó la pintura del artista peruano Fernando de Szyszlo, pintor de obras abstractas inspiradas en la cultura precolombina, que no por ser abstractas eran menos identitarias de su cultura (Musri, 2000). El paralelo con de Szyszlo le permitió a González “circunscribir” las técnicas contemporáneas dentro de un marco cultural que era más afín a su propia identidad personal. A su vez, el compositor se había ya alejado del medio académico vanguardista y determinista del Instituto Peabody: ya en 1975, aún siendo alumno de doctorado, se mudó a Austin, Texas, acompañando a Tati, quien había conseguido un trabajo en la Universidad en esa ciudad.

Lejos de las expectativas académicas de Peabody, vemos al compositor modificar su estrategia psicológica de aculturación, alejándose del polo de “asimilación” de sus años en Baltimore, para, tentativamente, aproximarse al polo de la “integración”, donde existe un mayor equilibrio entre la identidad de origen (identidad étnica) y la del grupo donde estaba inmerso (identidad cívica) (Berry, 1990 y 2001).

Desde un punto de vista técnico, con la inspiración indigenista se auto-impuso ciertos parámetros que evidencian un inicial alejamiento de las técnicas más vanguardistas de los años anteriores. Según el compositor, en estas piezas de título en quechua:

Utilizo la materia prima sonora que me ofrece una escala pentatónica y la reinterpreto de alguna manera; es decir, esa escala pentatónica más un sonido cromático se convierte en la serie básica, utilizando el concepto de la teoría de sets o grupos, grupo de notas o intervalos que se rotan (Musri, 1999).

De esta manera, el compositor amalgamó las técnicas contemporáneas de series de sonidos o sets, con el sistema pentatónico posiblemente presente en la música precolombina. Desde un

punto de vista rítmico, la inspiración indigenista le dio la oportunidad de utilizar *ostinati* y repetición ritualista, y un sentido de fraseo más tradicional que en obras vanguardistas. En cuanto a las formas, estas obras son más claras y simétricas que las anteriores. Sin embargo, el lenguaje sonoro es todavía atonal y libre.

Otro factor que lo empujó en esta paulatina transición y a un equilibrio de identidades fue su regreso temporal a San Juan en 1980, con un cargo académico en análisis y composición en la Universidad Nacional de esa ciudad. Permaneció en esta provincia hasta 1982, mientras su esposa y su hijo se mantuvieron en Texas. Durante esta breve estadía en San Juan, estableció lazos definitivos con intérpretes y amigos, tales como el guitarrista Juan José Olguín y el flautista Renato Ligutti. Fue también en esos años cuando compuso el *Himno a la Universidad Nacional de San Juan* con texto del poeta local Antonio de la Torre, y la obra *Quiero cantar una copla: 12 canciones folklóricas argentinas* para coro mixto, basada en motivos populares y temas originales. Es evidente que este viaje significó un reencuentro con su cultura de origen y una reevaluación (aunque en un principio, pasajera) de los principios estilísticos que se había auto-impuesto en los 70 en Peabody.

En 1983, González volvió a los Estados Unidos con un puesto en la Universidad de Colorado Boulder. Aunque regresaba a un medio académico norteamericano donde la vanguardia era todavía hegemónica, a partir de finales de los 80, y ya en la década del 90, González gradualmente tornó su atención al tango, un género de fuerte significado simbólico e identitario. Al contrario de los elementos indígenas anteriores, el uso de los elementos tangueros lo “situaba” enteramente como argentino –su identidad psicológica étnica finalmente llevada a flor de piel–. Al mismo tiempo, su música se volvió cada vez más tonal.

Varios elementos del tango habían ya aparecido en la obra *Calles de Buenos Aires*, escrita entre 1972 y 1978. Esta obra es una anomalía dentro de la producción de esos años: atonal, pero escrita con un sentido de textura y frase mucho más tradicional y menos experimental, con idioma rítmico, líneas del bajo y *fioriture* claramente relacionados con el género tanguero. La inspiración tanguera reaparece, en forma más sistemática, una década más tarde, en *Historias de Orilleros* para cuarteto de cuerdas (1988-1990), la Sonata del Plata para piano (1990-1991) y el ciclo de canciones *Con Fervor por Buenos Aires* (1986-1993, revisadas en el 2010) (Figura 5). Estas obras presentan una clara relación rítmica, formal, afectiva e idiomática con el tango, aun-

que se mantengan dentro de un lenguaje atonal. En ellas, el compositor utiliza mecanismos derivados de la escritura tonal, como la separación entre melodía y acompañamiento, el uso de contrapunto y secuencias, y fragmentos que sugieren centros tonales. Esta transición a la tonalidad y al uso de los elementos del tango coincidieron con su nombramiento como profesor titular con plaza efectiva (*full professor*) en 1990 en la Universidad de Colorado. Este logro profesional le dio completa seguridad laboral, y de alguna manera legitimó las decisiones estéticas de esos años.



Figura 5. “Arrabal”, de *Con fervor por Buenos Aires* para canto y piano (1986-1993, revisada 2010).

La introducción del piano contiene figuras derivadas del tango, escritas en un lenguaje sin un centro tonal definido.

Hacia finales de los 90, el uso del lenguaje tonal se hizo más evidente y definitivo. En 1996, González transcribió sus *Cantares de Peregrino*, una de sus primeras obras, para contrabajo y piano, a pedido del contrabajista Paul Erhard. Tal vez el reencuentro con esta obra tonal temprana, de valor afectivo poderoso para el compositor, lo inspiró a volver a componer dentro de los confines de la tonalidad. La obra *Tango Sonata* para contrabajo (Figura 6), también dedicada a Erhard ese mismo año, demuestra claramente este regreso.



Figura 6. "Nostálgico", de *Tango Sonata* para contrabajo (1996).

La introducción está claramente en re menor.

González racionalizó su alejamiento de la vanguardia y el regreso a la tonalidad como el resultado de su deseo de aceptación por parte del público y los intérpretes. En una carta a su amigo músico y condiscípulo de Mendoza, Fidelio [Lito] Baldín, el 3 de enero del 2003, el compositor escribió:

Creo que he llegado a un punto en el cual puedo usar todas mis [h]abilidades de melodista, armonista y también de arquitecto musical, para escribir una música que no solo me satisface a mí, sino que gusta muchísimo a todos los que hasta ahora la han escuchado. El ejemplo más concreto que tengo para mostrarte está en las obras que te mando [probablemente *Sonata elegíaca* y *Tangos del puerto*.] y otras que estoy componiendo. Ya conocías *El fondo del espejo*, y esta nueva tendencia en mi obra se ha acentuado aún más en las obras recientes. Quizá de alguna manera pueda retrotraerte en cierta manera, a las piezas que escribía en Mendoza cuando éramos estudiantes, pero toda aquella inventiva ahora está expresada con un oficio de mucho refinamiento y originalidad. (Correspondencia personal)

A principio de la década del 2000 encontramos a González no solamente escribiendo música tonal casi exclusivamente inspirada en el tango, sino también al mismo compositor ofreciendo conciertos de piano con el tema “La Historia del Tango”, donde presentaba una compilación personal de tangos populares argentinos desde principios del siglo XX.

Últimas reflexiones. Los virajes estilísticos como resultado de factores externos e internos

La adopción inicial y el posterior alejamiento del vanguardismo por parte de González pueden explicarse parcialmente y siguiendo premisas de la historia cultural de la música, como el resultado de factores externos y contextuales. Inicialmente, cuando González inmigró a Estados Unidos, el vanguardismo se ofrecía prácticamente como única alternativa en el campo académico de la composición musical; el experimentalismo y la vanguardia eran parte del discurso hegemónico. A partir de los 80, el alejamiento del vanguardismo por parte de González reflejó cambios profundos en el mundo musical y artístico, que afectaron también a otros compositores en estas décadas². Estos cambios corresponden a las tendencias que algunos musicólogos vinculan al pensamiento “postmoderno”, que cuestionan las narrativas tradicionales de la historiografía como el canon y la periodización (Strohm, 1999: pp. 22 y ss.). Es una etapa donde los compositores descartan el concepto de progreso histórico lineal del estilo y técnicas que habían llevado al serialismo y la experimentación, y en su lugar adoptan el pluralismo y el eclecticismo de estilos y técnicas (Roig Francolí, 2008: p. 300).

Sin embargo, un análisis poiesico de las obras de González nos empujan a considerar, también, factores internos de naturaleza psicológica ligados a su situación de inmigrante y a su movilidad entre dos culturas. Como se ha visto más arriba, la psicología de la aculturación del inmigrante, con los conceptos de identidades étnica y cívica, y las teorías de las estrategias interculturales nos ofrecen herramientas para interpretar los cambios estilísticos de una manera más rica e individual. Desde este marco teórico, hipotetizamos que, al entrar en el medio musical vanguardista de Estados Unidos y del Instituto Peabody, el sanjuanino reprimió su identidad

² Véase, por ejemplo, el caso del compositor húngaro-austríaco György Ligeti (Searby, 2010).

étnica y adoptó la estrategia psicológica de “asimilación”. Paulatinamente, el alejamiento geográfico de Peabody, su posterior y breve regreso a San Juan, y finalmente, la seguridad laboral en la Universidad de Colorado, facilitaron el resurgimiento de su identidad étnica. Los elementos americanistas, en un principio, y luego el tango, como expresión simbólica de su cultura nativa, se convirtieron en elementos centrales y visibles en su estilo. La adopción de la estrategia psicológica de “integración” resultó en un equilibrio más estable de sus identidades étnica y cívica. Ya hacia el año 2000, el intenso universo afectivo del tango y sus características musicales se convirtieron en su “carta de presentación” profesional, su rasgo distintivo más poderoso. Finalmente, y después de una curva estilística trazada a lo largo de tres décadas, González se sintió libre de expresar su identidad cultural más íntima. De alguna manera, musicalmente, volvió a su lugar de origen.

El tipo de análisis que aquí presentamos es el resultado de nuestras observaciones en torno de la psicología e intencionalidad del compositor, y por lo tanto contiene ciertas limitaciones. Por un lado, aunque basamos nuestro análisis en marcos teóricos ya firmemente establecidos en el campo de la psicología, estas teorías no fueron desarrolladas, ni han sido utilizadas en profundidad en el campo de la musicología histórica latinoamericana. Por otro lado, nuestro acercamiento es claramente interpretativo, basado en evidencia provista por fuentes que han sido trianguladas, como son las entrevistas personales con el compositor y su viuda, su catálogo y su correspondencia –todas fuentes “teñidas” por la propia subjetividad e identidad del mismo sujeto de nuestro estudio–. Finalmente, el hecho de que el compositor haya fallecido hace ya varios años no nos permite recabar más datos personales que los recogidos en las diversas entrevistas y encuentros. A pesar de estas limitaciones, consideramos que este modelo y estas herramientas ofrecen un rico potencial interpretativo que nos permiten entender las elecciones estéticas de González y, tal vez, de otros casos de compositores migrantes de una manera más acabada.

Bibliografía

- Antokoletz, Elliott (2014). *A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context*. Nueva York: Routledge.
- Babbitt, M. (1958). Who cares if you listen? *High fidelity*, 8, pp. 38-40.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Berry, J. W. (2001). A psychology of immigration. *Journal of social issues*, 57 (3), pp. 615–631.

- Berry, J. W. (1990). Psychology of Acculturation: Understanding Individuals Moving Between Cultures. En Richard W. Brislin, *Applied Cross-Cultural Psychology*. Thousand Oaks, USA: SAGE Publications, Inc., pp. 232-253. Recuperado de DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781483325392.n11> [Último acceso: 23/11/2020].
- Corrado, O. (2018). Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de musicólogos austro-alemanes. *Música e investigación*, 25-26, pp. 127-158.
- Cremaschi, A. y Musri F. G. (2019). Tránsitos estilísticos y culturales del compositor Luis Jorge González. *Primer Simposio Sobre Historia de las Relaciones Interamericanas*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, OEA, y UNSJ. San Juan, Argentina.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fisher, J. A. (2001). High art versus low art. In B. Gaut & D. M. Lopes (Eds.), *The Routledge companion to aesthetics*. London (England) & New York (USA): Routledge.
- Furman Schleifer, Martha, y Galván, Gary (2016). *Latin American classical composers: a biographical dictionary*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Gelb, P. (1998, marzo 22). One Label's Strategy: Make It New, but Make it Pay. *The New York Times*, p. 37 section 2.
- González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical ediciones.
- González, L. J. (2010). Tonalidades que vuelven: mi estética en perspectiva. En *Actas del Congreso Internacional de Piano. La música latinoamericana para piano* (pp. 31-34). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo e Instituto Universitario Nacional de las Artes. Recuperado de: https://issuu.com/congresopiano/docs/congreso_internacional_de_piano_2010 [Último acceso: 02/11/2020]
- Mansilla, S. L. (2001). La música orquestal de Carlos Guastavino. Su recepción crítica en la prensa periódica de Buenos Aires. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 32 (1), pp. 88-107.
- Musri, F. G. (2002). González, Luis Jorge. En E. Casares Rodicio (Dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. V (p. 746). Madrid, España: Sociedad General de Autores de España.
- Musri, F. G. (1999). Luis Jorge González: biograma. Informe final de Proyecto de Investigación: *Comunicación musical en obras de creación contemporánea en San Juan*, Res. N° 1643/98 – Rectorado. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan.
- Musri, F. G. (2000). La temática sudamericana en la música de Luis Jorge González. Informe final de Proyecto de Investigación: *Comunicación musical en obras de creación contemporánea en San Juan*, Res. N° 1643/98 – Rectorado. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan.

- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Nicholls, D., & Potter, K. (2009). Brown, Earle. *Grove music online*. Oxford University Press. Recuperado de <https://www-oxfordmusiconline-com.colorado.idm.oclc.org/grovemu-sic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004098> [Último acceso: 02/11/2020]. Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04098>
- Novoa, M. L. (2007). Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso. *Revista argentina de musicología*, 8, pp. 69-87.
- Pascall, R. (2001). Style. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <https://doi-org.colorado.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041> [Último acceso: 02/11/2020], <https://www-oxfordmusiconline-com.colorado.idm.oclc.org/grovemu-sic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>
- Rodríguez Legendre, F. (2000). De la historia de la música a la historia cultural de la música, en *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos del siglo XXI*. Caracas, Venezuela: Facultad de Humanidades y Educación (Universidad Central de Venezuela) y Academia Nacional de la Historia (Venezuela), pp. 317-337.
- Roig Francolí, M. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Boston, USA: McGraw-Hill.
- Samson, J. (2001). Avant garde. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www-oxfordmusiconline-com.colorado.idm.oclc.org/grovemu-sic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001573> [Último acceso: 22/11/2020]
Doi: <https://doi-org.colorado.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01573>
- Searby, M. D. (2010). *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974-1985*. Lanham, Maryland, Estados Unidos: The Scarecrow Press, Inc.
- Strohm, R. (1999). Postmodern thought and the history of music: some intersections. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, Lisboa, Portugal, pp. 7-24. Recuperado de: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/133> [Último acceso: 24/11/2020]
- Tommasini, A. (2000, julio 9). Midcentury serialists: The bullies or the besieged? *The New York Times*, p. 23 section 2.
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid (España): Síntesis.
- Vázquez, H. (2009). Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires. *Revista argentina de musicología*, 10, pp. 137-163.

Fuentes orales

Gimbernát, Ester. (Noviembre 23 2020). Entrevista telefónica por Alejandro Cremaschi.

González, Luis Jorge (1996, 1999). Entrevistas personales por F. G. Musri.

Fuentes documentales

González, Luis Jorge. Correspondencia personal conservada en la Universidad de Colorado, Boulder, en Special Collections en la Biblioteca Norlin.

Fuentes musicales

González, L. J. (1957). *Zamba*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1957-1964). *Cantares de Peregrino*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1971). *Tocapúes, para sonidos electrónicos*. No existe copia.

González, L. J. (1972). *The eagles of the new Prometheus, para sonidos electrónicos*. No existe copia.

González, L. J. (1972). *Voces I, para clarinete y piano*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1976). *Esticomitias (Stycomithias) I, para violín y piano*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1990). *Inti-Raymi. Suite en tres movimientos*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1990). *Historia de orilleros*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1991). *Sonata del Plata*. Manuscrito inédito.

González, L. J. (1993, revisado 2010). *Con Fervor por Buenos Aires*. Gunbarrel, CO: Sounding Solitudes Press.

González, L. J. (1994). *Illariy (Alborada). Rapsodia para flauta y orquesta de cámara*. Manuscrito inédito.

Anexo: Luis Jorge González. Catálogo de obras

Compilado por Alejandro M. Cremaschi y Fátima Graciela Musri

Julio 2021

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
1957	<i>Zamba</i>	Piano	Dedicada a Lily Sueta. Editada por Sounding Solitudes Press en 1999
1960	<i>El infinito</i>	Tres voces femeninas	Poesía de Leopoldo Lugones. Fechado en Mendoza, Septiembre de 1960
1960	<i>La violeta solitaria</i>	Tres voces femeninas	Poesía de Leopoldo Lugones
1960?	<i>Mariposas</i>	Tres voces femeninas	Poesía: C[arlos] Vera Arenas "de San Juan". Cuatro canciones: I. El soplo. II. La lección. III. El vuelo. IV. Mariposa negra
1962	<i>Vendimia</i>	Orquesta de cuerdas	Sólo se conserva fotocopia del primer movimiento, "Pámpanos"
1962	<i>Sonatina</i>	Violín y piano	Obra no incluida en el catálogo confeccionado por el compositor. Existen varias copias impresas en 2012 en el archivo de la Universidad de Colorado. Dedicada a Sara Leiva Hernández
1962	<i>Sonatina</i>	Piano	Tres movimientos. Estreno: Francisco Amicarelli, Biblioteca Franklin, San Juan, Argentina, Oct. 1969. Otras ejecuciones: Mary Stanton, Catedral de Mary our Queen, Baltimore. Enero 1975
1962	<i>Mis cargas</i>	Tres voces femeninas	
1959-1964	<i>Cantares de peregrino</i>	Canto y piano	Cinco canciones. Sólo cuatro se encuentran en archivo en Boulder: "Romance para una tarde" (Fernan Silva Valdés), "Visión" (Rafael Obligado), "Así", también llamada "El rosar de tu ventana" en otras versiones (Arturo Capdevila), "Crepúsculo", también llamada "Crepúsculo argentino" en versión coral (Baldomero Fernández Moreno). Estreno en San Juan, Sala Club Social. Noviembre de 1966 o 67. Ruth Buragina de Acevedo, soprano, Orq. De Cámara de la Univ. Prov. Sarmiento. Dir.: Enrique Iniesta. Existen versiones para contrabajo y piano, coro mixto, canto y guitarra, violoncello y orquesta y violoncello y piano
1959-1964	<i>Crepúsculo argentino</i>	Coro mixto a capella	Poesía de B. Fernández Moreno. Versión coral del último movimiento de <i>Cantares de Peregrino</i>
1964/1998	<i>Cantos de Ansilta</i> (suite)	Orquesta de cuerdas	Revisada en 1996-1998. Ver concierto homónimo para guitarra y orquesta
1965	<i>Sonata</i>	Clarinete y piano	Estreno: dúo Melonari – Hualpa, Teatro Mendoza, Mendoza, octubre de 1965
1966	<i>Sonata</i>	Flauta	Tres movimientos. Dedicada a Lars Nilsson. Estreno: Lars Nilsson en el Inst. Goethe, Mendoza, 1966
1963-1967	<i>Visiones de la Pampa</i> , suite para orquesta	Orquesta sinfónica	
1968	Música incidental para la Fiesta de la Vendimia de 1968		
1968	<i>Dos nocturnos</i>	Coro mixto a capella	Textos en español
1968 / 1970	<i>Fall</i>	Canto y piano	Poema en español de Ester Gimbernat de González. Revisada en 1970
1969	<i>Danzas Ceremoniales del Tawantinsuyo</i> , ballet	Orquesta y cuerpo de baile	Estreno: la Orquesta de Cámara de la Universidad Provincial Sarmiento, B. Franklin, San Juan, dir.: Jaime Braude, 1969. Otra ejecución en el Auditorium de San Juan, Argentina, nov. 1970
1969/1994	<i>Trova</i>	Orquesta de cuerdas	Dos movimientos. Revisada en 1994 (1ra versión deshechada). Estreno en San Juan, Auditorium. 18/8/95, Orq. Sinf. UNSJ, Dir. A. Merenzón. Existe copia adicional con copyright del 2001
1970	<i>Elegía</i>	Violín y orquesta de cuerdas	San Juan, Orq. De Cámara Univ. Provincial Sarmiento, Dir. Juan Kowalski, violín: José Juncosa. A Enrique Iniesta in memoriam
1970	<i>Canciones para celebrar un niño</i>	Canto y piano	Seis canciones. Poemas de Ester Gimbernat de González. Escritos para celebrar la llegada de su hijo Javier Facundo. Estreno: Emily Bullock en 1996. Estreno europeo: Patricia Caicedo, Baelona Festival of Songs, 27 de junio de 2013.
1970	<i>A San Juan</i>	Coro mixto a capella	Arreglo coral de la canción de Hilda Rufino. Fechada "16.9.70 Zulma Corso" Sellada "Universidad Provincial Domino Faustino Sarmiento. Facultad de Artes"
1970	<i>Gloria</i>	Coro mixto a capella	Texto en latín. Dedicada a Juan A. Petracchini.
1971	<i>Variaciones sobre una ronda infantil</i> (Arroz con leche)	Orquesta de cámara	No figura en el catálogo oficial confeccionado por el compositor. Orq. de cámara de la Univ. Provincial Sarmiento, Dir.: Juan Kowalski.
1971	<i>Aquelarre</i>	Piano y orquesta de cámara	Tercer premio del concurso Annapolis Fine Arts Competition, 1972
1971	<i>Toccata, pastoral y fuga</i>	Órgano	Estreno: Héctor Zeoli en la Iglesia de Santo Domingo, Buenos Aires. Mención Honorífica Concorso Internazionale Viotti, Italia 1972
1971	<i>Canción del jarillero</i>	Coro mixto a capella	Arreglo coral "con partes originales" de la canción de Hilario Cuadros. Fechada 27/7/1971, Coro Universitario de San Juan. JAP [Jose Argentino Petracchini].
1971?	<i>Qué bonita va</i>	Coro mixto a capella	Arreglo coral de música de P. Flores. Marcada "Coro Universitario de San Juan. Director: Juan A. Pettrachini."
1971?	<i>Uno</i>	Coro mixto a capella	Arreglo coral del tango de Mariano Mores.
1971?	<i>Canciones a la manera popular</i>	Coro mixto a capella	Sólo se conserva II. Cuando regrese el estío (tonada), con poesía de Ester G. de González. También conocida como <i>Cantos de Ansilta</i> , relacionada a la obra homónima para orquesta de cuerdas
1971/2007	<i>Ave Maria</i>	Coro mixto a capella	Revisada en 2007. Texto en latín
1971	<i>Tocapúes</i>	Sonidos electrónicos	Compuesta en el estudio de música electrónica del conservatorio Peabody, Baltimore
1971-1972 / 1980-1981	<i>Exorcismos</i>	Violín y orquesta de cuerdas	Revisión 1980-1981. Fechada "Baltimore, 1972" al final de la pieza. Dedicada a Laura Klugherz y José Juncosa. Estreno: José Juncosa, violín, y la Orq. Sinfónica de la UNSJ en en Auditorium de San Juan, 4 de diciembre de 1981.
1972	<i>Sortilegios</i>	Viola y orquesta de cuerdas	
1972	<i>The eagles of the new Prometheus</i>	Sonidos electrónicos	Compuesta en el estudio de música electrónica del conservatorio Peabody, Baltimore

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
1972	<i>Voces I</i>	Clarinete y piano	Tres piezas. Estreno: 4 de abril 1972, Lyric Theater, Baltimore. Otras interpretaciones: Steven McComas, clarinete, and Luis Jorge González, piano, Concert of Original Contemporary Compositions, John Hopkins University, 4 de mayo 1972. Allen Blustine, clarinete, Robert Miller, piano, Composers Conference, Vermont, EEUU, agosto 1972.
1972	<i>Sobre la nieve se oye resbalar la noche</i>	Flauta	Dedicada a Richard Soule
1972-1973	<i>Metáforas (Metaphores)</i>	Flauta, violoncello y percusión	Segundo premio del concurso Paz, 1973. Última página marcada "August 1973"
1973	<i>Hypallages</i>	Flauta, oboe, clarinete, fagot, piano y percusión	Estrenado en el Composer's Forum, Donnell Library Center, Nueva York el 15 de diciembre de 1973. Primer premio Annapolis Fine Arts Competition, 1975
1973	<i>At the begining was the word</i>	Órgano	Mención Honorífica del American Guild of Organists, EEUU, 1973
1973/1987	<i>Voces II</i>	Flauta, piccolo oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, corno, violín, violoncello y percusión (dos percusionistas)	Estreno: The North/South Consonance Ensemble. Dir. Max Lifchitz. Premio TRINAC (Tribuna Nacional de Compositores) Argentina, 1989.
1974	<i>Támaras</i>	Orquesta sinfónica	Dedicada a Julio Malaval. Estreno 21 de octubre de 1977, en el Auditorium de San Juan, dir.: M. Benzecry. Otras interpretaciones: 17 de agosto de 1984, Auditorium de San Juan, dir.: Roberto Ruiz.
1974	<i>Mutables. Cuatro estudios</i>	Vibráfono y piano	Estreno: Baltimore, D. Di Stefano, vibráfono, Luis J. González, piano. Publicada por Kendor, Nueva York, 1976. Primer premio Percussive Arts Society International Competition, EEUU, 1975
1974	<i>Soledades sonoras I (Sounding solitudes I)</i>	Flauta	Tres piezas. Estreno: Richard Soule, 31 de enero de 1975. Otras interpretaciones: Renato Ligutti en el Auditorium de San Juan, 23 de mayo de 1979, 9 de noviembre de 1979. Mención Honorífica del Concorso Internazionale Viotti, Italia, 1975
1973-1975	<i>Oxymora</i>	Violoncello y piano	Estreno: Paul Olefsky, violoncello, y Danielle Martin, piano, Universidad de Texas en Ausin, 4 de abril de 1979. Premio Fondo Nacional de las Artes Argentina, 1976. Premio TRINAC, Argentina, 1980
1976	<i>Stychomithias I</i>	Violín y piano	Cuatro piezas. Tercer premio de la Henrik Wieniawski International Competition, Polonia, 1976. Estreno en Festival Wieniawski, Polonia 1976
1976	<i>Soledades sonoras II (Sounding solitudes II)</i>	Guitarra	Tres piezas. Estreno: Manuel Barrueco, Alice Tully Hall, Lincoln Center, 13 de abril 1977. Publicada por Belwin Mills, Nueva York, 1982
1976	<i>Soledades sonoras III (Sounding solitudes III)</i>	Piano	Dos piezas. Dedicada a Dickram Atamian. Estreno: Dickram Atamian, Y Auditorium, Nueva York, 1977. Publicada por Don Henry Music, 1978. Premio Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1976. Mención Honorífica del Concorso Internazionale Viotti, Italia, 1977.
1976	<i>Canzona da sonar</i>	Piano	
1975-1977	<i>Sinfonía n° 1</i>	Orquesta sinfónica	En tres movimientos. Tercer premio del Concorso Internazionale Città di Trieste, 1978
1977	<i>Mass (Misa)</i>	Coro mixto y órgano	Textos en inglés
1972-1978	<i>Calles de Buenos Aires</i>	Piano	Tres piezas: I. Paseo Colón. II. Arroyo y Juncal. III. Calle Corrientes. Dedicadas a Julio Esteban, Tinka Knopf y Nancy Roldán. Primeras dos piezas compuestas en 1972. Tercera pieza compuesta en 1978. Estreno (dos primeras piezas): Dickran Atamian, Kennedy Center, 7 de mayo de 1983
1977-1978	<i>Invocaciones</i>	Conjunto de percusión	Primer premio de la Percussive Arts Society International Competition, 1979. Estreno: Universidad de Texas, dir.: George Frock, 14 de abril de 1980
1978	<i>Voces III (Farewell, suspended voices)</i>	Orquesta de cámara	Estreno en el Austin Music Festival en 1979
1978	<i>Aura</i>	Clarinete	
1978	<i>Sankay Harawi</i>	Canto y piano	Poema precolombino en kechua. San'ay = burlarse
1979	<i>Qasidahs</i>	Guitarra	Dos piezas
1979	<i>Aymoray</i>	Violoncello	Tres piezas. Ver versión para viola y percusión. Estreno: Paul Olefsky el 7 de marzo de 1981 en la Universidad de Texas en Austin
1979/1990	<i>El Haylli de Manko Qhapaj (Qhapaj-raymi)</i>	Coro mixto y percusión	Título de la primera version: "Haylli". Segunda versión de 1990. Textos precolombinos en kechua recogidos por Cristóbal de Molina. Estreno: el coro Ars Nova Singers en Denver, Colorado, junio de 1990. Dir.: Thomas Morgan. Premio TRINAC, Argentina, 1993. En el archivo de Boulder se encuentra en un sobre junto a tres poemas en kechua, con la inscripción "Textos para Nos 1-2 y 5 de la Saga de Kiulko Maita".
1980	<i>Harawi</i>	Flauta y guitarra	Comisionada por el dúo Ligutti-Olgúin. Estreno: Renato Ligutti, flauta, y Juan J. Olgúin, guitarra, en el Auditorium de San Juan el 24 de octubre de 1980. Dedicada a Tatiana. Segundo premio TRINAC 1984, Argentina
1980	<i>Cantigas</i>	Clarinete y guitarra	Tres piezas
1980	<i>Dos cantos quechuas</i>	Coro mixto a capella	Textos precolombinos en quechua
1980	<i>Himno a la Universidad Nacional de San Juan</i>	Coro y piano. Coro y orquesta	Texto de Antonio de la Torre (1904-1976). Estreno en el Auditorio de San Juan el 8 de noviembre de 1980
1981	<i>Quiero cantar una copla: 12 canciones folklóricas argentinas (12 songs on popular folk tunes of Argentina)</i>	Coro mixto a capella	1. Donde estará el bien que adoro. 2. Vení vidita, cantemos. 3. Pobre mi negra. 4. Oiga cocherito. 5. Viva mil veces quien ama. 6. Quiero cantar una copla. 7. Flor triste. 8. Las hojas de los naranjos. 9. Esos tiernos juramentos. 10. No plantes viña. 11. Señora dueña de casa. 12. Si tú me quieres. Motivos populares y folklóricos, salvo "6. Quiero cantar una copla", que es música original. "7. Flor triste" fue recogida en Valle Fértil por su prima Vera González. Publicada por el Proyecto Multinacional de Perfeccionamiento Docente en Educación Musical. San Juan, 1981. República Argentina. Universidad de San Juan. Organización de los Estados Americanos. Programa Regional de Desarrollo Educativo. Prólogo por Julio Fainguersch. Estreno: el coro Ars Nova Singers, Boulder Episcopal Church, Colorado, mayo 1987, dir. Thomas Morgan
1982	<i>Dithyramb</i>	Seis trombones	

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
1982	<i>Conjuros</i>	Marimba	Cuatro piezas. Dedicada a Mark Wolny y John Galm. Estreno: Mark Wolny en la Universidad de Colorado Boulder el 3 de marzo de 1983
1982	<i>Recitativo, aria y toccata</i>	Clave	Estreno: Sandra Soderlung en la U. de Colorado Boulder en 1984 o 1985
1983	<i>Epinicion</i>	Conjunto de bronce	Estreno: Ensemble de Alientos del ISSSTE, Museo de la Ciudad de México, 19 de mayo de 1985. Última página: "Boulder, Colorado, octubre 1983." Dedicada a A. McMurray
1983	<i>Munarikuway</i>	Canto y piano	Poema en Kechua por J. Wallparrimachi Mayta
1984	<i>Shakespeare's Sonnets</i>	Flauta (flauta contralto), viola y arpa	Relacionada a la obra <i>Glossing Shakespeare</i> en varias versiones e instrumentaciones. Contiene los sonetos de Shakespeare "Devouring time," "Farewell" y "What is your substance."
1984	<i>Soledades sonoras IV (Sounding solitudes IV)</i>	Contrabajo	Cuatro piezas. Impresión hecha en el 2000, digitada por Paul Erhard. Estreno: Paul Erhard en la Universidad de Colorado Boulder en 1989
1984	<i>Llaqui-Aru</i>	Violín	Llaqui = pena, pesar en kechua. Llaqui-arú es un sinónimo de Yaraví. Interpretación de Daniel Strang, U. of Colorado Boulder. 2 de marzo de 1993.
1982-1985	<i>Luminescences</i>	Violín, violoncello y piano	Estreno: Kucyna Composition Competition, Universidad de Boston, Alea III ensamble, 28 de setiembre de 1985. Otras ejecuciones: Trío Pablo Casals en la Universidad de Colorado Boulder el 18 de noviembre de 1985
1984-1985	<i>Retablo de Navidad</i> , cantata para soprano, coro mixto y orquesta	Soprano, coro mixto y orquesta	Estreno en el Auditorio de Arvada, Colorado en diciembre de 1986. Dirigida por Jürgen de Lemos. Similar a la versión para coro mixto de 2008
1985	<i>Semblanza y lamento por los soldados caídos</i>	Arpa, flauta, clarinete, violín I y II, viola y violoncello	Relacionada a la obra <i>Ode and Lament for the fallen soldiers</i> de 1996. Esta versión no está incluida en el catálogo confeccionado por el compositor
1985	<i>Aymoray (Rituales)</i>	Viola y percusión	Nueva versión de la obra para violoncello
1985	<i>Cantares de juglar</i>	Guitarra	Cuatro piezas. Ver obra homónima para clave
1985	<i>Entre o vestigio e a bruma</i>	Canto y piano	Poema de Fernando Pessoa. Relacionada con primer movimiento de <i>Cantos Itinerantes</i> y <i>Entre el vestigio y la bruma</i>
1985	<i>Entre o vestigio e a bruma</i>	Coro mixto a capella	Poema de Fernando Pessoa. Relacionada con primer movimiento de <i>Cantos Itinerantes</i> , el primer movimiento de la suite para piano <i>Entre el vestigio de la bruma</i> , y la obra para canto y piano homónima.
1979-1986	<i>Tientos</i> . Ocho piezas para guitarra	Guitarra	Dedicadas a: Omar Atreo, Alejandro Cardona, José Paredes, Juan José Olgún, Karl Kroeger, Charles Wolzien, Alejandro Dávila, Manuel Barrueco. Mención honorífica de la Radio France International Competition, 1984
1986	<i>Erkencho</i> . Concierto para trompeta y orquesta	Trompeta y orquesta	
1986	<i>The dream and its shadows</i>	Dúo de guitarras	
1986	<i>Cacharpaya</i>	Violín	Estreno: Manuel Enríquez en Granada, España, 1989
1986	<i>Suite de octubre (October suite)</i>	Guitarra	Tres movimientos. Segundo movimiento, Aria, fechado "octubre 1986"
1986	<i>Soledades sonoras V (Sounding solitudes V)</i> .	Arpa	Tres piezas. Publicada por Don Henry Music Company en 1988. Estreno: Lidia Tamayo en el Foro Internacional de Música Nueva, México, mayo de 1990. Tercer Premio American Harp Society Composition Competition, 1986. EEUU
1987	<i>Stychomithias II</i>	Contrabajo y guitarra	
1988	<i>Brandelli di cielo</i>	Coro mixto a capella	Poesía en italiano.
1989/1995	<i>Arcosantiana</i>	Oboe (y corno inglés), violoncello, percusión y piano	Estreno en Arcosanti, Arizona, en la conferencia "Minds for History" el 19 de mayo de 1989. González al piano, John Ralston, oboe, Zoran Stilin, cello, Heather Barclay, percusión.
1986-1989	<i>Quincunx</i>	Quinteto de bronce	Existe una versión anterior (1987) con movimientos más cortos.
1988-1990	<i>Historias de orilleros</i> . Cuarteto de cuerdas n° 1	Cuarteto de cuerdas	En tres movimientos. Estreno: el Takács Quartet en abril de 1990 en la Universidad de Colorado Boulder
1989-1990	<i>Espejismos de la noche</i>	Fl, ob, cl, fgt, cno, vln I, vln II, vla, vcl, cb	Estreno en Nueva York, Merkin Concert Hall, 4 de abril de 1990. Piano: Max Lifchitz. Existe una versión de ensayo para dos pianos del primer movimiento "Laberintos de la luna"
1990	<i>Inti-Raymi</i> . Suite en tres movimientos	Orquesta sinfónica	Estreno en el Colorado Music Festival en Boulder. Dirigida por Giora Bernstein, 15 de julio de 1990. Interpretada por la University Chamber Orchestra, Universidad del Norte de Colorado, 5 de abril de 1994, y la Orquesta Sinfónica de Fort Worth, Texas, 23 de abril de 1998, ambas dirigidas por Germán Gutierrez.
1990	<i>Noi siamo</i>	Coro mixto a capella	No está incluida en el catálogo confeccionado por el compositor
1990 / 1992-1993	<i>Celebremos Navidad: cinco villancicos navideños sobre melodías tradicionales (five Christmas carols on folk tunes)</i>	Coro mixto a capella	Ciclo de villancicos tradicionales compuestos originalmente en 1990, revisados y agrupados en 1993. Contiene "De tierra lejana", "En Belén tocan a fuego", "Cantemos, cantemos", "Vamos a Belén" y "Fum, fum fum". Textos en español.
1990-1991 / 1993	<i>Sonata del Plata</i>	Piano	En cuatro movimientos. Existe una impresión marcada a mano como "primera versión" de 1991, probablemente la que se estrenó ese año. Revisada en 1993. Estreno: Paul Parmalee el 5 de mayo de 1991. Universidad de Colorado Boulder
1991	<i>Cantares de juglar</i> . Suite en cuatro movimientos	Clave	Versión para clave de la obra homónima para guitarra. Estreno: Lidia Guerberof en el Festival Cervantino, Guanajuato, México, oct. 1992
1991	<i>Soledades sonoras VI</i> . Tres piezas para tuba	Tuba	Publicada por la editorial Allen Music Company en 1994. Estreno: Michael Allen, Universidad de Colorado Boulder, marzo 1995
1992	<i>Partita para un Virrey Mestizo</i> . Suite en tres movimientos	Conjunto de saxofones	Dedicada a Tom Myer, Daniel Gordon y el conjunto de saxofones de la Universidad de Colorado. Estreno oficial en Italia, Pesaro, Festival Internacional de Saxofón, septiembre 4, 1992.
1992	<i>The Kings will come (Vendrán los Reyes)</i>	Coro mixto a capella	Texto en inglés y español de Luis J. González. Estreno: el coro Ars Nova Singers en St. Elizabeth's Church, Denver, dir.: Thomas Morgan, 10 dic. 1994.
1992	Concierto para contrabajo y orquesta	Contrabajo y orquesta	Fragmento marcado "III", con análisis y notas detallados. La parte de orquesta esta reducida. Fechado 27 de marzo de 1992
1992/1995	<i>Arioso</i>	Contrabajo y piano	Estreno en el Festival de Contrabajo, Debrecen, Hungría, abril de 1992. Paul Erhard, contrabajo, Luis J. González, piano. Revisada en 1995

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
1986-1993 / 2010	<i>Con fervor por Buenos Aires</i>	Mezanosoprano y piano	Tres canciones. La versión de 2010 utiliza poemas de Luis J. González inspirados en Borges. Versiones anteriores utilizan poemas extraídos de <i>Fervor de Buenos Aires</i> de Borges. Estreno de la versión de 2010 por Julie Simson y Alejandro Cremaschi, Universidad de Colorado, 16 de marzo de 2010
1993	<i>Shakespeare's Sonnets</i>	Barítono y piano	Sonetos de Shakespeare: I. Devouring time, II. Farewell, II. What is your substance? Relacionada con las obras <i>Love songs on Shakespeare Sonnets</i> y <i>Glossing Shakespeare</i> con distintas instrumentaciones
1993	<i>Like this</i>	Coro mixto a capella	Poema en inglés de Rita Brady Kiefer. Estreno: el coro Ars Nova Singers, dir.: Thomas E. Morgan, mayo 1994
1992-1994 / 2002 / 2008	<i>Illariy (Alborada)</i> . Rapsodia para flauta y orquesta de cámara	Flauta y orquesta de cámara	Estreno por Marisa Canale y el Conjunto de Cámara de la ciudad de México en el Auditorio de la Pinacoteca Virreinal, Ciudad de México, 1993. Estreno en San Juan por R. Ligutti, Orquesta Sinfónica de la UNSJ. Revisiones del 2002 y 2008. La versión de 1993 esta dedicada Marisa Canales. Existe una copia de esta versión marcada "Revisada con Ligutti. Ver cambios de articulación." La versión de 2002 no tiene dedicatoria. La del 2008 dedicada "A Tatiana, la luz de mis días."
1994	<i>Fanfare to dethrone a tyrant</i>	Conjunto de vientos	Comisionada por la University of Northern Colorado y dedicada a Kenneth Singleton. Ver obra homónima para orquesta
1994	<i>Danza de los llameros (Dance of the llama sheperds)</i>	Flauta y fagot	Comisionada por la University of Northern Colorado. Dedicada a Elizabeth Singleton y Charles Henson
1994-1995	<i>Fanfare to dethrone a tyrant (Fanfarria para destronar a un tirano)</i>	Orquesta sinfónica	Versión orquestal de la obra para conjunto de vientos. Estreno: la Orq. Sinfónica de la Universidad de Colorado Boulder, dir.: Allan McMurray, 16 de feb. de 1996
1995	<i>Recovas</i>	Viola y violoncello	"Para Saritela [Sara Estela Leiva] y Horacio"
1995	<i>Alotropías</i>	Duo de arpas	Dos piezas. Dedicada a Lily Tamayo y Mercedes Gómez. Estreno: Annette de Leon e Isabel Santos en el Festival Latinoamericano de Arpa, Veracruz, México, 17 de mayo 1995.
1995	<i>Entre el vestigio de la bruma</i> . Suite en cuatro movimientos	Piano	I. Canción de ausencia. II. Galopa. III. Serenata lejana. IV. Zapateado. El primer movimiento contiene material relacionado con el primer movimiento, "Entre el vestigio y la bruma", de <i>Cantos Itinerantes</i> (2009) para violoncello y piano. Estrenada en el Festival Cervantino in Guanajuato, México, octubre de 2002.
1995-1996	<i>En la noche abierta</i>	Arpa y cuarteto de cuerdas	Para Lidia Tamayo. Existe una versión anterior titulada "Concierto para arpa y cuarteto de cuerdas" con material similar y misma instrumentación.
1996	<i>En la noche abierta</i>	Arpa y orquesta de cuerdas	Catálogo del compositor marca 1996, partitura 1995
1996	<i>Ode and Lament for the fallen soldiers (Oda y lamento por los soldados caídos)</i>	Flauta, clarinete, violín y piano	Dedicada a "los héroes de Normandía, junio de 1944." A pedido de Jean-Louis Petit, director del Atelier de Musique de Ville D'Avray. Francia. Ver la obra <i>Semblanza y lamento por los soldados caídos</i> de 1985.
1996	<i>Wanderer's songs</i>	Contrabajo y orquesta de cámara	Basado en la obra para canto y piano <i>Cantares del Peregrino</i> de 1959-1960. Movimientos: I. The rosewood of your window (El rosál de tu ventana), II. Visión, III. Crepuscule (Crepúsculo). Ver también versión para contrabajo y piano, canto y piano, y arreglo coral
1996	<i>Wanderer's songs</i> . Tres melodías para contrabajo y piano	Contrabajo y piano	Basado en la obra para canto y piano <i>Cantares del Peregrino</i> de 1959-1960. Movimientos: I. The rosewood of your window (El rosál de tu ventana), II. Visión, III. Crepuscule (Crepúsculo). Ver también versión para contrabajo y orquesta. Estreno: Grusin Recital Hall, Universidad de Colorado, 1 de octubre de 1996. Paul Erhard, contrabajo, Luis Jorge González, piano (en el programa figura como "de Cantos de Peregrino").
1996	<i>Tango Sonata</i>	Contrabajo	En tres movimientos. Mención honorífica en el concurso de composición del International Society of Bassist, 1996. Pieza requerida en el concurso Rocky Mountain International Double Bass Solo Competition en 1999
1996	<i>Let's sing with joy</i>	Coro mixto a capella	Texto en inglés de Luis J. González basado en villancicos tradicionales medievales.
1997	<i>Heartbreak tangos</i> . Sinfonía n° 2 en tres movimientos	Orquesta sinfónica	
1995-1997	<i>Confin sur</i>	Violoncello y piano	En cuatro movimientos: I. Viejo barrio, II. Tapiales, III. Plaza desierta y IV. Portones de hierro. Dedicatorias: I: a Juan Herminda, II: a Jürgen de Lemos, III: a Judith Glyde, IV: a Carter Brey. Existe una copia con título "Esquinas" para el segundo movimiento. Ejecutada por Juan Herminda y Misa Ito en el XXVI Foro Interacional de Música Nueva "Manuel Enríquez" en México el 25 de mayo del 2004.
1997	<i>Confin sur</i>	Viola y piano	Versión de la obra homónima para violoncello y piano
1997-1998	<i>El fondo del espejo</i>	Arpa y cuarteto de cuerdas	Estrenado en el festival internacional de arpa de Fukui, en Japon, 1998.
1994-1998	<i>Las lunas de enero</i>	Flauta, violoncello y piano	Existen revisiones de esta obra y otras versiones parciales para otros instrumentos a partir de 1994. Dedicada a Manuel Enríquez in memoriam. En esta versión: I. Rondas Astrales. II. Presagios. III. La luna danza en las calles desiertas
1997-1998	<i>Jubilante Deo</i>	Coro mixto, órgano y percusión	Comisionada por el Denver Chapter of American Guild of Organists y el coro Ars Nova Singers.
1998	<i>Dance with Bach</i> . Suite en tres movimientos	Contrabajo	Digitada por Paul Erhard
1998-1999	<i>Sonata</i>	Guitarra	En tres movimientos. El catálogo del compositor la nombra <i>Sonata callejera</i> , pero figura como <i>Sonata</i> en la partitura impresa
1999	<i>Faust's Serenade</i>	Violín	
1999	<i>Cantares de peregrino</i>	Canto y guitarra	Tres canciones: El rosál de tu ventana (A. Capdevila), Visión (Rafael Obligado) y Crepusculo (B. Fernández Moreno). Relacionada con otras versiones homónimas. Estreno de esta versión por Curt Peterson y Charles Wolzien, guitarra, Universidad de Colorado Boulder, 28 de octubre de 1999

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
2000	<i>Las siluetas de la siesta</i>	Tres guitarras	I. La pericana, II. El duende. Comisionada por la Universidad Nacional de San Juan, para el trío de guitarras fomado por Lucía Romero, Juan José Olguín y Alejandro Dávila. Estreno por el trío a quien fue dedicada, Sociedad Española, San Juan, Argentina, 12 de noviembre de 2000.
2000	<i>Echoes of light (Ecos de luz)</i>	Marimba, percusión y cuarteto de cuerdas	Dedicada a Angel Frette
2001	<i>Cada jueves...</i>	Coro mixto a capella	Ausente en el catálogo oficial creado por el compositor. El texto en español es una recreación de <i>La cautiva</i> de Esteban Echeverría, adaptada por Luis J. González. Marcada como segundo movimiento, posiblemente para ser parte de una obra con varios movimientos.
2000-2002	<i>Tangos del puerto</i> . Cuarteto de cuerdas n° 2	Cuarteto de cuerdas	Homenaje a Benito Quinquela Martín. Estrenado por el cuarteto Takacs en la Universidad de Colorado Boulder el 18 de marzo de 2002
2002	<i>Las lunas de enero</i>	Clarinete alto, violoncello y piano	Únicamente un segundo movimiento "Nocturno", inexistente en otras versiones
2002/2004 /2012	<i>Las lunas de enero</i>	Clarinete, viola y piano	Existen revisiones de esta obra y otras versiones para otros instruments a partir de 1994. Dedicada a Manuel Enriquez in memoriam. Movimientos: I. Elipses y fulgores, II. Premoniciones de la luna creciente, III. La luna danza en las calles desiertas
2002	<i>Chacona tangante</i>	Contrabajo y piano	Dedicada a Diane Gannon. Editada por Rodrigo Olivarez. Mención honorífica en el concurso de composición de la International Society of Bassists, 2002
2003/2010	<i>Debouching symmetries / The tiger</i>	Coro mixto a capella	Poesía "The tyger" de William Blake. Esta pieza fue incorporada más tarde al ciclo <i>Shewing Blake</i> , y luego revisada en el 2010 con el título <i>The tiger</i> . La versión original fue comisionada por el coro Dale Warland Singers con subsidios de la fundación Jerome Foundation y el fondo Alece M. Ditson de la universidad de Columbia.
1999-2004	<i>Tangos de una pasión</i>	Orquesta sinfónica	El tercer movimiento, Pasión incesante. Estreno: la Colorado Symphony Orchestra en el Boettcher Hall, dirigida por Jeffrey Kahane el 16 de enero de 2009
2002-2004	<i>Sonata elegíaca</i>	Viola y piano	In memoria José Antonio, Felisa y Miguel Ángel González Fernández. Estreno: Erika Eckert, viola, y Margaret McDonald, piano en la Universidad de Colorado Boulder, 14 de noviembre de 2006
2003-2004	<i>Luces de medianoche (Midnight lights)</i> . Tres nocturnos para piano	Piano	Estreno: Alejandro Cremaschi, Universidad de Colorado Boulder, 8 de marzo de 2005
2003-2005	<i>Concierto canyengue</i> . Concierto n° 1 para piano y orquesta	Piano y orquesta	Una de las versiones primeras dedicada a Dickran Atamian. Sin estrenar
2005	<i>From fiestas and dances (De fiestas y danzas)</i> . Suite latinoamericana para piano	Piano	Suite en 5 movimientos. Algunas impresiones indican "primer libro." Existen bocetos manuscritos de danzas para el segundo libro. Estreno: Alejandro Cremaschi, Univeridad de Colorado Boulder, 2 de octubre 2007
2005	<i>From fiestas and dances (De fiestas y danzas)</i> . Suite latinoamericana para guitarra	Guitarra	Versión de la pieza homónima para piano
2005/2009	<i>Cánticos del esperar</i>	Violoncello y piano	Dedicada al violoncellista mexicano Carlos Prieto. Revisada en 2009. Estrenada el 7 de febrero de 2009 por Carlos Prieto, cello, y Edison Quintana, piano, Sala Carlos Chaez, en Ciudad de México, 2009. Interpretada en noviembre del 2009 por Jesús Castro-Balbi y Gloria Lin en el séptimo Festival de Música Latinoamericana de Texas Christian University.
2003-2006	<i>Marquee lights for a tango show (Marquesinas para un show de tango)</i>	Piano	Esta pieza fue originalmente planeada como parte de la suite <i>Luces de medianoche</i> . Debido a su longitud y dificultad, el compositor decidió separarla de los otros tres movimientos
2003-2006	<i>Shewing Blake</i>	Coro mixto a capella	Textos en inglés por William Blake. I. Spring. II. Cradle song. III. The tiger. IV. Laughing song. Este ciclo incorpora la canción "The tiger" (también conocida como por el título "Debouching symmetries") que había sido comisionada anteriormente.
2004-2006	<i>Epitalamio tanguero</i>	Violín	Dedicada a Rachel Barton-Pine y Greg Pine
2005-2006	<i>Chamuyos</i> , concierto para violín, viola y orquesta de cuerdas	Violín, viola y orquesta de cuerdas	Existe un manuscrito parcial marcado "2002." Dos movimientos.
2006	<i>Playing</i> . Tres piezas para tres violines	Tres violines	
2006	<i>The gates of time (Las puertas del tiempo)</i>	Violín, violoncello y piano	En tres movimientos. Comisionada por la Colorado State Music Teachers Association. Estreno: el Trío Cordilleras en la Universida de Colorado en Boulder el 31 de mayo de 2006
2006	<i>Why should the devil get all the good tunes</i> . Fantasía para violín solo.	Violín	Dedicada a Rachel Barton-Pine. El catálogo elaborado por el compositor data esta obra en el 2007, pero las partituras impresas indican 2006. Revisada en varias oportunidades por el compositor, y arreglada con otras instrumentaciones.
2000-2007	<i>Máscaras del alba</i> . Concierto para violoncello y orquesta	Violoncello y orquesta	Comisionada por el cellista mexicano Carlos Pietro. Sin estrenar. Partitura indica que fue comenzada en el año 2000.
2001-2007 /2010	<i>City twilights (Crepúsculos de la ciudad)</i>	Piano	Originalmente planeada con cinco movimientos, la versión fina l de 2010 contiene sólo tres. Estreno: Alejandro Cremaschi en la Universidad de Colorado Boulder, 3 de marzo de 2010
2006-2007	<i>Why should the devil get all the good tunes</i>	Canto y piano	Relacionada con las versiones homónimas para distintos instrumentos
2007	<i>The wondrous city</i>	Orquesta sinfónica	Comisionada por la Boulder Philharmonic Orchestra. Estreno: esta orquesta el 3 de noviembre de 2007 en Macky Auditorium, Boulder, dirigida por Michael Buttermann
2007	<i>Beyond departure</i> . Dos piezas para trombón y piano	Trombón y piano	Dedicada a su hermano Pancho, in memoriam. Estreno: William Stanley, trombón y Margaret McDonald, piano en la Universidad de Colorado Boulder en 2010.
2008	<i>Retablo de Navidad (Christmas tableau)</i>	Coro mixto a capella	Texto tradicional en español. Tres canciones: I. Los sabios de Oriente. II. Abrannos la puerta. III. Vengan, vengan los pastores. Nueva version de la obra homónima de 1984 con orquesta.
2009	<i>El fondo del espejo. (The depth of the mirror)</i> . Balada para arpa y orquesta.	Arpa y orquesta	Existen varias versiones en el archivo, las más tempranas datan de 1997. Una versión de 2009 está dedicada a Anette de Leon.

Año	Obra	Instrumentación	Notas y estreno
2009	<i>Cantos Itinerantes (Itinerant songs)</i>	Violoncello y piano	Arreglos de piezas originalmente escritas para canto y piano en idiomas portugués, kechua y castellano. Movimientos: I. Entre el vestigio y la bruma, II. Harawi y III. Horizonte lejano. El primer movimiento esta también relacionado al primer movimiento de la suite para piano Entre el vestigio y la bruma. Estreno: Todd McCrory, violoncello, y Alejandro Cremaschi, piano, el 11 de junio de 2012 en la Iglesia Christ and St. Stephens, Nueva York.
2009	<i>Cantos de Itinerante (Itinerant songs)</i>	Viola y piano	Versión para viola y piano de la obra homónima para violoncello y piano.
2009	<i>God will send to us</i>	Coro mixto a capella	Texto en inglés
2010	<i>Why should the devil get all the good tunes?</i>	Orquesta sinfónica	Versión orquestal de la obra homónima, con otras versiones: para viola sola, violín solo, y canto y piano. Comenzada en el 2006 y revisada en distintas ocasiones con distintas instrumentaciones.
2010	<i>Ecos de Fiesta</i>	Violín, violoncello y piano	Suite en 4 movimientos: I. Habanera. II. Joropo. III. Tango. IV. Conga
2010	<i>Love songs after Shakespeare's Sonnets</i>	Fagot y piano	Otra versión de <i>Glossing Shakespeare</i> y <i>Shakespeare's Sonnets</i>
2011	<i>Fulgores nocturnos. Concierto n° 2 para piano y orquesta</i>	Piano y orquesta	Dedicado a Alejandro Cremaschi. Sin estrenar.
2011	<i>Montage of hope (Montaje de la esperanza)</i>	Violín, violoncello y piano	Estreno Trío Cordilleras...
2011	<i>Glossing shakespeare. Tres piezas sobre Sonetos de Amor de Shakespeare.</i>	Clarinete bajo y piano	Relacionada a las obras <i>Shakespeare's Sonnets</i> de años anteriores. Existen otras versiones.
2011	<i>Chacona tangante</i>	Violoncello y piano	Nueva version de la obra homónima para contrabajo y piano. Dedicada a Todd McCrory
2011	<i>Sonatina del manatial campero</i>	Guitarra	Estreno: Juan José Olguín en el Auditorio de San Juan, Argentina, 1 de junio de 2016
2011	<i>Why should the devil get all the good tunes. Blues para viola</i>	Viola	Versión para viola. Existen versiones para violín solo, para canto y piano y para orquesta
2012	<i>Everything is you</i>	Canto y piano	Letra de Ester G. de González
2013	<i>The Austin encounter: Dirge for Paul Olefsky</i>	Violoncello	Dedicada in memoriam Paul Olefsky, "artista admirado y querido amigo."
2013	<i>Otoño pampeano. Sonatina n° 3</i>	Piano	Versión para piano de la obra <i>Sonatina del manatial campero</i> para guitarra. Estreno: Alejandro Cremaschi, Anthem Ranch Performing Arts League, Colorado, 15 de marzo de 2015.
2013	<i>Cantos de Ansilla. Concierto para guitarra y orquesta</i>	Guitarra y orquesta	Basada en la suite homónima para orquesta de cuerdas de 1964/1996-1998. Primer movimiento completamente orquestado.
2015	<i>Allá lejos cuando... (Way back when...).</i> Suite en 5 movimientos	Violoncello y orquesta	Retoma algunos temas de la obra <i>Cantares del Peregrino</i> de 1959-1960. Estreno en 17 de noviembre de 2015 por Todd McCrory y la Evergreen Chamber Orchestra, William Hill, director.
2015	<i>Arioso</i>	Contrabajo y orquesta	Orquestación de la obra homónima para contrabajo y piano de 1992. Estreno: Paul Erhard y la Longmont Symphony Orchestra dirigida por Robert Olson el 3 de octubre de 2015.
2010-2016	<i>¡Quintrala!</i>	Orquesta y solistas	Ópera en 3 actos. El libreto, de Miriam Balboa Echeverría, está basado en la historia de la noble chilena Catalina de los Ríos y Lisperguer, conocida como "Quintrala," un personaje sanguinario y sensual acusado de parricidio y brujería. Parte de la obra se encuentra sin orquestar, en versión para canto y piano.
S/F	<i>Kacharpari</i>	Piano?	Incompleta. Probablemente escrita en la década de 1980.
S/F	<i>El duende</i>	Piano	Probablemente escrita en la década de 1980.
S/F	<i>Ghosts</i>	Piano	Tres piezas: Chopin 1, Schumann 1, Chopin 2. Probablemente escrita en la década de 1980

ALEJANDRO CREMASCHI es pianista egresado de la Universidad Nacional de Cuyo y Doctor en Artes Musicales por la Universidad de Minnesota. Es profesor de piano y pedagogía en la Universidad de Colorado, EEUU. Ha realizado conciertos, grabaciones y ha publicado artículos en música académica argentina y latinoamericana. Invitado por la editorial Carl Fischer Publications realizó una nueva edición revisada y anotada de los *Doce Preludios Americanos* de Alberto Ginastera.

FÁTIMA GRACIELA MUSRI es Doctora en Artes, Magister en Arte Latinoamericano y en Historia. Es Profesora Titular y Coordinadora del *Gabinete de Estudios Musicales* en la Universidad Nacional de San Juan. Como investigadora publicó artículos, libros y CD's sobre temas de historia de la música regional y argentina. Fue vicepresidente de la AAM y editora de su *Boletín electrónico* (2015-16). Es miembro de IMS y ARLAC. Recibió el Premio Konex categoría Musicología en 2019.